



**Résumé :** Alors que pendant longtemps on l'a ignorée, la place de l'Algérie dans l'élaboration de la personnalité d'homme et d'artiste d'Albert Camus est enfin reconnue. Mais plusieurs critiques, tel E. Said, le font à titre polémique pour ne lire ses textes référant à sa terre natale qu'en termes de manifestation d'un esprit colonial. Le rapport de Camus à l'Algérie est autrement plus complexe et ses œuvres en témoignent. Les essais poétiques se construisent à partir d'une sensation de fusion heureuse avec la nature méditerranéenne doublée d'un irrémédiable sentiment d'exil à venir. Cette lucidité pessimiste éclaire une vérité existentielle dont la révélation a été exacerbée par le tragique de la situation coloniale. Les œuvres narratives varient dans l'esthétique de la représentation du référent algérien, mais elles transposent toutes d'une manière ou d'une autre les fractures d'une telle société. Rien de cela ne peut se confondre avec une défense de l'idéologie coloniale. On voit même que la force d'investissement dans le dernier projet romanesque conduit Camus à une clairvoyance qui dépasse celle qu'il adopte comme citoyen ou journaliste. L'incessant dialogue avec l'Algérie que son œuvre littéraire instaure trouve son prolongement dans le fait qu'elle hante l'imaginaire de bien des écrivains algériens.

**Mots-clés :** Algérie, idéologie, colonie, Méditerranée, éthique, esthétique, sensibilité, lucidité

## Albert Camus: Algeria in close-up

**Synopsis:** While for a long time it was ignored, the Algerian question is now considered as a very significant element in Albert Camus's personality, as a man, and as a creator. But several literary critics, like E. Said, in exclusively controversial studies, read those novels geographically located in Algeria, as texts related to the colonial spirit. The link between Camus and Algeria is much more complex than that and his literary creations can testify to it. His poetic essays are built on the carnal motive of a happy fusion with Mediterranean nature associated with an insurmountable feeling of impending exile. This pessimistic lucidity throws light on an existential truth whose revelation was aggravated by the tragic colonial situation. His narrative texts use different aesthetic ways to represent Algerian reality, but all of them deal with such a society's fractures. Nothing common with a colonial ideology's discourse. One can even see the strength of the investment in his last project of fiction which gives Camus a kind of clairvoyance that goes beyond the one he displays as a citizen or a journalist. The constant dialogue with Algeria that his literary work witnessed continues to haunt the imagination of many Algerian writers.

**Key words:** Algeria, ideology, colony, Mediterranean, ethic, aesthetic, sensibility, lucidity

## I- L'importance de la matière algérienne dans l'œuvre : une perception tardive

La question de l'Algérie apparaît de nos jours comme un passage important, sinon nécessaire pour évoquer la personnalité d'Albert Camus, celle de l'homme, aussi bien que celle de l'« artiste » selon la caractérisation qu'il revendiquait en premier lieu. Il n'en a pas toujours été ainsi. Pendant longtemps, on a mal évalué la valeur de cette matière algérienne, ou on ne l'a envisagée que pour évoquer sa position politique pendant la guerre d'indépendance, au mieux pour rappeler certains des articles qu'il avait écrits comme journaliste. Pour ce qui était de l'élaboration de sa pensée et surtout de sa création littéraire, le rapport à l'Algérie a longtemps été jugé accessoire, mineur, voire a purement et simplement été ignoré, au moins hors du Maghreb<sup>1</sup>. C'est surtout à partir des années quatre-vingt que des critiques littéraires ont vraiment commencé à mettre en avant l'importance du lien de Camus à l'Algérie, mais dans des analyses souvent exclusivement polémiques - qui perdurent encore ici et là. Celles-ci font de ses textes narratifs ayant pour ancrage géographique l'Algérie des années trente à cinquante des textes relevant de la production et de l'esprit coloniaux (c'est la position du critique Edward Said<sup>2</sup>) ou des textes donnant une vision francocentriste minorant la représentation de l'indigène algérien (cf. les travaux de Christiane Chaulet-Achour<sup>3</sup>). Certes, parmi les études les plus récentes se fait jour une volonté de traiter de cette question dans une démarche moins polémique. C'est par exemple ce qu'entreprend José Lenzini (Lenzini, 1998). J'ai de mon côté écrit quelques articles dans ce sens (Mathieu-Job, 2000, 2003, 2006, 2009). Je voudrais prolonger ici certaines de mes analyses, qui cherchent à restituer au lien d'Albert Camus à l'Algérie toute sa profondeur et sa complexité.

Il est bon de partir des déclarations de l'écrivain lui-même, qui ont donc longtemps été inaudibles alors qu'elles réitéraient sans cesse l'affirmation que l'ancrage de sa vérité d'homme, la clé de sa sensibilité, de son imaginaire et de son esthétique étaient à chercher dans sa naissance, son enfance et sa jeunesse en Algérie<sup>4</sup>. Pour ce qui est des plus officielles, rappelons l'élément quasi liminaire de son discours de Stockholm en 1957 : « Vous avez voulu distinguer mon pays d'abord et ensuite le Français d'Algérie que je suis. »<sup>5</sup> Pour ce qui est des plus intimes, on peut lire au fil des *Carnets* qu'il remplira de notes et d'esquisses de textes à partir de mai 1935 et tout au long de sa vie, des confidences comme celle-ci (*Carnets IV*, 1943), disant de façon émouvante la force de son attachement affectif : « Je ne sais si je me fais bien comprendre. Mais j'ai le même sentiment à revenir vers l'Algérie qu'à regarder le visage d'un enfant. » Pour ce qui relève encore de l'aveu, parmi les plus directs et les plus forts, il faut aussi se reporter à la préface qu'il donne en 1958 à la réédition de l'une de ses premières œuvres, sinon la première, que constitue le recueil fondateur de *L'Envers et l'Endroit*. Il en avait longtemps refusé la réédition, estimant trop maladroitement écrits les textes de ce recueil de jeunesse, paru initialement en 1937 (textes conçus dès 35-56 et même 32-33 pour certains d'entre eux), mais en 1958 donc, il cède aux demandes pressantes de ses amis et rédige alors cette préface affirmant que ce qu'il ressent de continuité dans son être, dans sa vision du monde, dans son rapport à l'esthétique entre le jeune homme de 22-23 ans qui avait rédigé ces textes et l'homme mûr qu'il est alors (il a 45 ans en 1958 - et, il ne le sait pas bien sûr, seulement encore 2 ans à vivre ...), cette continuité donc, cette fidélité tiennent à sa naissance dans une famille pauvre de Français d'Algérie.

« La question de sa valeur littéraire étant réglée, je puis avouer, en effet, que la valeur de témoignage de ce petit livre est, pour moi, considérable. Je dis bien pour moi, car

c'est devant moi qu'il témoigne, c'est de moi qu'il exige une fidélité dont je suis seul à connaître la profondeur et les difficultés. Je voudrais essayer de dire pourquoi. [...] il y a plus de véritable amour dans ces pages maladroites que dans toutes celles qui ont suivi. Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit. [...] Pour moi, je sais que ma source est dans *L'Envers et l'Endroit*, dans le monde de pauvreté et de lumière où j'ai longtemps vécu et dont le souvenir me préserve encore des deux dangers contraires qui menacent tout artiste, le ressentiment et la satisfaction. »

C'est bien vers cette vérité intime, forgée dans cette pauvreté et cette lumière fondatrices qu'il entendait revenir précisément à la fin des années cinquante, dans ce qu'il considérait comme une relance ou même le véritable commencement de son œuvre, avec la rédaction du *Premier Homme*, œuvre que sa mort accidentelle en 1960 laisse à l'état de brouillon inachevé - publié de façon posthume en 1994.

On peut donc décliner bien des facettes de la personnalité d'Albert Camus, celles de l'écrivain, du penseur, du journaliste, du citoyen en les éclairant de la lumière de cette source algérienne irradiante. Je vais tenter de le faire en privilégiant, comme il le fait lui-même d'ailleurs, celle de l'écrivain qui domine et subsume à mes yeux également toutes les autres.

## II- La complexe isotopie algérienne dans la pensée et l'esthétique camusiennes

Que la pauvreté et le dénuement de son origine aient été compensés pour lui par la lumineuse beauté de la nature méditerranéenne, nombre de ses écrits en témoignent, qui gardent trace de l'indestructible émotion esthétique originelle, y compris ceux où l'on ne s'attendait pas forcément à de tels témoignages. Ainsi, le roman *L'Etranger* a pendant longtemps été uniquement caractérisé par sa fameuse « écriture blanche », dépourvue d'appareils stylistiques avant qu'on ne rende justice<sup>6</sup> au mouvement de contraste de la construction narrative d'ensemble entre le début volontairement atone qui rend compte du manque d'adhésion à la société éprouvé par le personnage principal et l'élan enthousiaste qu'il ressent à l'orée même de la mort en repensant aux instants de bonheurs vécus au contact de la nature méditerranéenne prodigue. On a davantage perçu les effets de pause, d'autant plus heureuse qu'elle est rare, d'une description de baignade que font Rieux et Tarrou dans cette mer à la « bouleversante odeur de vie » et porteuse elle aussi d'une vibrante déclaration d'amour pour le monde sensible au cœur de la lourde tension d'ensemble de *la Peste*. *Le Premier Homme*, dont le soubassement autobiographique est patent, décrit encore plus amplement divers moments de plénitude dans le glorieux sentiment de régner sur un « royaume de lumière » qu'éprouve le principal protagoniste, enfant pauvre d'un quartier populaire d'Alger.

Il faut surtout dans ce cadre parler des créations fort originales que sont ses essais poétiques, textes lyrico-méditatifs dont Camus n'invente pas le genre mais qu'il marque d'une empreinte personnelle<sup>7</sup>. Ces formes représentent un mode d'expression précoce chez lui, et constant puisqu'il y revient souvent. Ainsi en est-il, à plus de 15 ans de distance, de ces textes de célébration du bonheur fusionnel ressenti dans le merveilleux site de Tipasa : « Noces à Tipasa », texte commencé en 1936 et « Retour à Tipasa », écrit en 1953, laissent percevoir une inclination foncière, une « tentation du lyrisme » jugulées par la réflexion<sup>8</sup>. Ces textes sont bien des essais, mais leur portée méditative

est toujours subordonnée au primat de la sensation et de l'émotion esthétique. Ces petits essais ont souvent paru initialement en revue et ont été regroupés ensuite en recueils : *L'Envers et l'Endroit* (Charlot, 1937) ; *Noces* (Charlot, 1939) ; *L'Été* (Gallimard, 1954). Camus y professe une attraction indéfectible envers les rivages méditerranéens et surtout celui de sa jeunesse, côte algérien. Il la chante dans la fulgurance de formules poétiques inoubliables, telle celle-ci, prise au lyrique journal de bord que constitue « La mer au plus près » (paru en 1954 isolément puis repris dans *L'Été*), parant le temps de sa jeunesse d'un primitivisme édénique : « J'ai grandi dans la mer et la pauvreté m'a été fastueuse [...] ». Dans cette célébration de la nature algérienne, c'est le motif éminemment charnel des noces avec la nature qui frappe par la force de sa diffraction d'un texte à l'autre. Ce motif traduit l'expérience exaltante d'une relation fusionnelle avec un paysage fortement féminisé et érotisé qui donne lieu à une sollicitation de tous les sens. Tout un réseau d'images se greffe sur cette grande personification passionnelle de la nature. C'est par exemple la métaphore très suggestive du rapprochement dans un baiser : ainsi de ce soleil qu'on voit « tomber sur la baie tremblante de lumière, comme une lèvre humide » (« L'ironie », 1<sup>er</sup> texte de *L'Envers et l'Endroit*) ; des « petits sourires blancs » qui descendent du ciel » (« L'hôpital du quartier pauvre ») ; d'« Alger [... qui ] s'ouvre dans le ciel comme une bouche » (« L'été à Alger ») ; métaphore qui s'amplifie souvent en celle d'un accouplement donnant aux éléments du paysage et à l'homme les mêmes dimensions cosmiques, qu'il s'agisse de fusion avec la terre, « la terre au ventre mouillé d'une semence au parfum d'amande » (« L'Été à Alger ») ou la mer : « j'épouse la mer » (« La mer au plus près »).

Ce qu'on perçoit moins souvent, et qui est pourtant moins un deuxième temps qu'un temps concomitant au premier - l'envers sombre de l'endroit lumineux<sup>9</sup> -, c'est le désir de dissolution d'un être aspirant à se laisser absorber jusqu'à la pétrification par la pierre d'un désert réel ou symbolique<sup>10</sup> : « Quelle tentation de s'identifier à ces pierres, de se confondre avec cet univers brûlant et impassible qui défie l'histoire et ses agitations ! » (« Le Minotaure ou la halte d'Oran »). Autre balancement oximorique inspiré par la nature : celui de la beauté du monde qui invite à la jouissance immédiate mais aussi à la fuite. Le sublime de la baie d'Oran invite moins à la contemplation qu'au désir de quitter l'île algérienne (Camus joue souvent de cette analogie permise par le nom arabe *Al Djezaïr*) pour de troublantes îles fabuleuses. « O matins d'Oranie ! Du haut des plateaux, les hirondelles plongent dans d'immenses cuves où l'eau bouillonne. La côte entière est prête au départ, un frémissement d'aventure la parcourt. Demain, peut-être nous partirons ensemble. » (« Le Minotaure ou la halte d'Oran »).

On retient, des derniers passages cités, cette volonté de dépasser le cadre de l'histoire, apparemment paradoxale pour un homme qui s'est montré aussi engagé dans son temps et pourtant constamment réaffirmée dans sa réflexion sur le travail de création. Il s'en explique par exemple dans un petit texte publié dans *L'Été* et écrit dès la fin de la Seconde Guerre mondiale : « L'exil d'Hélène ». Pour lui, l'esprit de création s'oppose à « l'esprit historique » car non seulement l'histoire ne donne aucune leçon, n'amène aucun progrès, mais, dit-il, « l'histoire n'explique ni l'univers naturel qui était avant elle, ni la beauté qui est au-dessus d'elle. » Voilà qui explique la plupart de ses positions philosophiques. Bien sûr la pensée d'Albert Camus a été nourrie de connaissances académiques et de lectures acquises dans son parcours d'étudiant en philosophie à la faculté d'Alger et au-delà, mais ses connaissances ont été revues et appropriées à travers le prisme de son expérience du monde. Cette expérience duelle du rapport

au monde, qu'exacerbe ce qu'il appelle un « tragique solaire » (« L'exil d'Hélène »), explique chez lui une lucidité pessimiste qui pourtant ne conduit à aucun nihilisme et résiste même à la tentation du désespoir. Selon lui, il faut accepter la pérennité de la beauté et de la jeunesse du monde face au dépérissement et à la finitude de l'homme et par conséquent, accepter l'immanence de la jouissance du monde (le Royaume) et son corollaire : la conscience de son imminente et irréductible perte (l'Exil). La pensée de l'absurde de cette condition n'est qu'une étape dans sa philosophie, qui se prolonge en une phase de révolte puis en celle d'une « pensée de midi »<sup>11</sup> qui marque la conquête d'un équilibre, d'une mesure, et même d'un bonheur à accomplir « sa tâche d'homme » dans le monde. En fin de compte, elle conduit moins à l'élaboration d'une morale qui édicte des valeurs qu'au ressenti d'une grande tendresse pour l'homme tel qu'il est (rappelons-nous la volonté de dire cet « amour », exprimée dans la préface de 1958, ou dans les notes d'intention du *Premier Homme*).

Si l'on veut en revenir à la question précise du rapport de Camus à la terre algérienne, on voit comment celle-ci s'emboîte dans le large propos universel. On peut dire que toutes les images qui expriment l'assomption dans l'accord nuptial avec la nature en même temps que la tentation de l'enfouissement dans la grande indifférence du monde cherchent sans doute à concilier poétiquement deux positions contradictoires et problématiques : un désir ardent de faire corps, peut-être de faire souche, buttant contre la prescience d'une séparation, d'un exil à venir. Cette prescience découlant chez lui, à un niveau existentiel, du sentiment d'imminence de la mort (qu'il éprouve d'autant plus fortement que la maladie le taraude souvent) mais aussi bien sûr à un niveau conjoncturel, du poids qu'exerce le contexte colonial. Les tensions du réel colonial (où population européenne et population indigène cohabitent dans un régime inégalitaire qui nourrit une méfiance et une différence qui vont en se creusant) se retrouvent ainsi englobées dans la généralisation du discours ontologique.

On retrouve le même effet d'embûtement dans les textes narratifs ayant pour arrière-plan l'Algérie. Tout en offrant le cadre d'une fable universelle, ils s'appuient sur des éléments référentiels porteurs des lignes de fracture du réel colonial. Si l'on prend pour exemple une nouvelle comme « La femme adultère », on voit bien comment peuvent s'effectuer ces deux niveaux de lecture. Janine, l'héroïne du récit, étouffe visiblement dans sa vie conjugale trop circonscrite. Le rare moment de plénitude existentielle qu'elle vit lors d'un voyage dans les hauts plateaux algériens peut aussi s'interpréter, on le comprend bien, comme une aspiration à voir s'abolir les frontières entre communautés instaurées par une société coloniale que son mari incarne, lui qui ne manifeste envers les indigènes que préjugés et distance hautaine. Une des nouvelles publiées dans *L'Exil et le Royaume* (conçue dès 1952 selon Roger Quillot, soit avant que ne soient véritablement enclenchés les signes manifestes de la « guerre d'Algérie », mais achevée quand celle-ci faisait rage) semble même quasiment ressortir à l'écriture réaliste - que Camus n'aime pourtant guère - tant la valeur référentielle paraît l'emporter sur la figuration symbolique atemporelle. Son principal protagoniste, un instituteur nommé Daru, est encore plus violemment confronté à la solitude que ne l'était Janine. Cette solitude atteint son comble lorsqu'un gendarme, arrivé à la tombée du soir à sa petite école du bled avec un prisonnier arabe, lui demande d'héberger celui-ci pour la nuit pour ensuite le mener à la prison éloignée de plusieurs kilomètres. Daru se trouve alors écartelé entre une aversion pour l'administration répressive coloniale, une certaine compréhension envers le pauvre Algérien que les gendarmes lui demandent de livrer, et l'impossibilité de lui donner la

liberté en enfreignant les codes de sa propre communauté. Après un repas et une nuit partagés (au cours desquels il ressent à la fois gêne et sentiment de fraternité du fait de cette présence qui reste pour lui foncièrement énigmatique), Daru accompagne son « hôte » à la croisée des chemins en le laissant opter pour la liberté (s'il prend la route menant au camp de nomades) ou pour la prison coloniale. C'est cette dernière option qu'adopte le prisonnier arabe, sans que le texte ne donne de justification à ce choix.<sup>12</sup> Les romans, pour leur part, privilégient résolument la forme de l'allégorie ou même du mythe. Ces formes narratives peuvent garder une part de contradiction sinon d'opacité, mais en tout état de cause, les trois grands récits qui ont pour cadre l'Algérie ne font pas tout à fait de celle-ci un cadre anodin. La ville d'Oran, dans *La Peste*, est destinée à figurer l'emblème de toute cité moderne dans laquelle survient l'intrusion pernicieuse d'une épidémie pouvant représenter symboliquement n'importe quelle intrusion du Mal (en l'occurrence, dans ce récit écrit juste après guerre, la source d'inspiration première a été pour Camus l'invasion nazie). Camus a donc pour partie estompé la spécificité de la ville algérienne, en particulier en n'intégrant aucun protagoniste indigène<sup>13</sup> (pas plus que n'est mentionnée la très forte composante juive de la population oranaise effective<sup>14</sup>). Mais tout dilué qu'il soit, le réel colonial fait cependant retour dans la mention, en deux endroits, du reportage que le journaliste parisien Rambert doit effectuer sur la situation des Arabes<sup>15</sup>. Camus n'entend pas produire un roman réaliste (rappelons qu'il ne croit pas aux vertus pédagogiques ou esthétiques de ce type d'écriture qui prétend refléter le réel) mais ces rappels d'une composante sociale indigène on ne peut plus réelle suggèrent que dans la symbolique pandémie du Mal peuvent être figurées bien des situations d'oppression. On voit alors comment pourrait aussi s'appliquer au mal de l'Algérie coloniale l'issue par la seule attitude responsable possible : celle de la solidarité et de l'ouverture à l'autre.

La polysémie du mythe qui se situe à l'opposé du didactisme de l'écriture à thèse culmine dans le plus célèbre récit camusien qu'est *l'Étranger*. L'histoire qui nous est narrée fait résonance en bien des hommes sous bien des contrées - c'est ce qui explique le rayonnement de l'œuvre. Mais l'installation de la fable dans l'Algérie des années trente ne laisse pas de troubler. Si Camus a laissé cette donnée référentielle, c'est sans doute parce que la fatale indifférence de Meursault, symétrique de l'insupportable indifférence du monde environnant, révèle une solitude, une séparation existentielles que le meurtre cherche aveuglément à abolir, mais ce sentiment d'être étranger au monde environnant est aussi crûment exacerbé, sinon inspiré, par les cloisonnements du contexte colonial. Le geste de Meursault, sans qu'il puisse s'expliquer entièrement (reste la part d'irrationnel du mythe qui fait de ce héros une sorte d'Œdipe ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent), porterait donc aussi le poids du malaise engendré par la tension intercommunautaire propre à la société coloniale. Au demeurant, ce meurtre le conduit moins à la jouissance exclusive du territoire qu'à sa perte effective (puisque la réconciliation avec le monde ne se fait que dans l'exaltation intense et fulgurante de sa saisie au moment de le quitter définitivement) : ignorer l'autre, et *a fortiori* chercher à l'éliminer détruit aussi le contempteur ou le meurtrier. La lecture symbolique du fil « colonial » de l'intrigue n'incite donc pas à conclure à un propos « colonialiste ».

Que la place secondaire et opaque de l'Arabe dans la trame dynamique du récit ait suscité des commentaires polémiques comme ceux d'Edward Said, évoqués plus haut, est très compréhensible. Mais il me paraît difficile de suivre ce critique dans le rattachement qu'il opère de ce texte à la littérature coloniale. Camus connaît bien l'idéologie dont

procèdent les textes des écrivains qui se sont constitués en Ecole coloniale. Cette Ecole est florissante dans l'Algérie de sa jeunesse et il s'est toujours positionné contre elle. Il en refuse non seulement la visée finale qui est de justifier la supériorité de la culture occidentale et sa légitimité à (re)conquérir l'Afrique du Nord qui avait longtemps été sous la domination romaine (insistance est mise dans les grandes œuvres coloniales sur la romanité chrétienne du bas empire). Il réproouve même l'intention ethnographique dont cette littérature coloniale procède tant il connaît les dérives faciles (condescendance, paternalisme, réduction) auxquelles conduit le fait de parler pour l'autre. C'est sans doute par pudeur qu'il s'abstient délibérément de mettre au premier plan de ses fictions des indigènes, dont il ne connaît pas la vision intime. Pour lui, il est certain que ce sont les écrivains indigènes eux-mêmes qui doivent écrire en leur nom ; il les encourage à le faire en maintes occasions<sup>16</sup>. Pour sa part, sans les occulter tout à fait, il laisse à la marge du récit ces présences indigènes nécessaires, témoignant, par l'énigme même de leur silence, du fossé qui sépare les communautés indigène et européenne.

Quant au dernier texte narratif, celui qui était envisagé dans ce retour vers le centre fondateur que rappelait la préface à l'édition de 1958 de *L'Envers et l'Endroit*, il est à la fois difficile et capital de le prendre en compte. Du fait même du caractère inachevé dans lequel l'écrivain l'a laissé, il est délicat de porter une analyse sur ce grand récit entrepris par Camus. Même si certaine note marquait le souhait de « se libérer de tout souci d'art et de forme » pour « retrouver la grandeur des Grecs et des grands Russes par cette innocence au 2<sup>e</sup> degré »<sup>17</sup>, on peut être sûr que le texte aurait largement été retravaillé avant d'être proposé au public. Nous sommes ainsi moins en mesure d'apprécier un style abouti qu'un brouillon où figurent quelques parties rédigées mais surtout premiers jets et projets d'une œuvre ambitieuse dont on peut au moins mesurer l'amplitude recherchée et la circonscription thématique envisagée. Comme on sait que le texte devait prendre place dans le troisième volet du triptyque de l'œuvre d'ensemble : après celui de l'Absurde, puis de la Révolte, celui de l'Amour (point d'orgue que la préface de 1958 privilégiait, disons-le une fois de plus), on peut d'abord chercher à cerner ceux à qui l'écrivain pensait témoigner cette affection : « En somme, je vais parler de ceux que j'aimais » (p. 312). Il ne s'agissait certes pas pour Camus de chanter l'amour et la louange d'un glorieux peuple de colons à l'instar d'un romancier colonial<sup>18</sup>. Même si le récit fresque envisage l'histoire uniquement à compter de l'arrivée en terre algérienne d'une famille Cormery par laquelle l'écrivain figure sa propre famille, la lucidité qui se fait jour sur le sort des Français d'Algérie pour envisager leur inéluctable départ, ne permet aucun doute. Une note du brouillon en atteste de façon éloquent : « Ce devrait être *en même temps* l'histoire de la fin d'un monde - traversé du regret des années de lumière... [...] Titre : Les Nomades. Commence par un déménagement et se termine par évacuation des terres algériennes. » (p.282) Son attention se porte surtout sur ceux qui correspondent si peu au stéréotype du colon opulent et dominateur qu'ils sont restés pauvres comme les siens, et auraient pour seul destin de pauvres « de disparaître de l'histoire sans laisser de traces » (p.293). Le point de vue privilégie donc encore le milieu des petites gens de la population européenne dans ce texte au fort soubassement autobiographique. Il n'en reste pas moins que le projecteur balaie bien au-delà, sur une large sociologie, et en cela, fait apparaître une différence très nette par rapport aux récits précédents. Les restrictions de champ que ceux-ci semblaient s'imposer cèdent devant une volonté nouvelle de fouiller le plus de strates possible d'une expérience et d'une mémoire de l'Algérie coloniale. C'est donc le large spectre d'une telle société qui devait être représenté, incluant ses farouches piliers (personnages de



colons, possesseurs de grandes fermes, tel ce Philippe Coulombel haut en couleurs ; de militaires venus maintenir l'ordre et se dévoyant dans la torture, comme ce lieutenant de parachutistes évoqué p. 285) et ses détracteurs idéalistes (Français engagés aux côtés des indépendantistes comme le fut réellement le militant communiste Yveton, dont le nom apparaît au fil d'une note p. 281). Albert Camus affichait aussi l'intention nouvelle d'essayer d'incarner également la population indigène en des personnages le plus souvent individualisés par un nom, un visage, une attitude, une parole (à l'image de Kaddour dont la belle et digne présence double celle d'Henri Cormery dans la séquence inaugurale), sans idéaliser pour autant, et donc sans esquiver, parallèlement aux scènes de socialité pacifique, l'évocation des peurs, des méfiances, des ressentiments réciproques. Il donne voix à l'argumentation forte de certains responsables du FLN : « Oui, je commande, je tue, je vis dans les montagnes, sous le soleil et la pluie. Qu'est-ce que tu me proposais au mieux : manœuvre à Béthune. », p. 321. Une figure de militant arabe indépendantiste revient de façon particulièrement récurrente dans la trame du brouillon, celle de Saddok, ami de Jacques Cormery dont il se rapproche par une formation à l'occidentale, mais qui ne se trompe pas pour autant de constat et de cible politiques : « Eux [les colonialistes] je peux les haïr, et je les rejoins dans la haine. Toi, tu es mon frère et nous sommes séparés. », p. 279<sup>19</sup>. On ne peut nier qu'un décentrement de l'imaginaire en direction des indigènes algériens opérait dans cette œuvre. On peut s'interroger sur cette divergence de stratégie éthique et esthétique par rapport aux œuvres narratives initiales. Sans doute des éléments de réponse sont-ils à trouver précisément dans le temps écoulé. Eloignement, voire dissolution des écritures coloniales qui ne risquent plus d'interférer avec la sienne ? Volonté de fixer par l'écriture les souvenirs d'une époque dont il se sent de plus en plus coupé ? Travail de l'imaginaire dans les profondeurs du subconscient qui porte l'écrivain au-delà d'une limite qu'en conscience le citoyen Camus ne veut franchir ? L'impossibilité de trancher dans ces conjectures fait regretter que certaines notes n'aient pu trouver le développement qu'elles portaient en germe, telle celle-ci, prêtant au héros projectif une cruelle prise de conscience : « Jacques, qui s'était jusque là senti solidaire de toutes les victimes, reconnaît maintenant qu'il est aussi solidaire des bourreaux. Sa tristesse. Définition. », p. 308. Jusqu'où Camus avait-il donc projeté de conduire la quête de Jacques Cormery ? Il est difficile d'en décider. De façon troublante, Camus avait prévu que le texte dût rester inachevé. Voué qu'il était peut-être à butter sur ce qui relevait d'une douleur inexprimable. Buttant sans doute aussi sur la contradiction dernière d'avoir toujours mythifié dans l'Algérie une terre « sans passé »<sup>20</sup>, où tels des « premiers hommes », la population mêlée avait à forger une culture hybride, sans tradition, alors que ce récit engageait une quête éperdue de traces.

### III- Nouage et dénouage des contradictions

L'univers créatif d'Albert Camus révèle à la fois de fortes lignes de cohérence et des contradictions apparemment insolubles. L'écrivain avait très tôt pris conscience des nœuds de contractions - qu'il voyait en lui aussi bien qu'en tout homme. Lui qui disait penser par mots<sup>21</sup> condense ce paradoxe fondamental qui régit le rapport de l'homme au monde dans la figure de l'Ironie<sup>22</sup>. Cette figure qui s'impose très tôt à lui est gonflée d'« une valeur métaphysique », explicitée dans le projet de préface qu'il écrit pour « L'hôpital du quartier pauvre », conçu en 1934. Contre l'ironie de la vie (qui laisse chacun face à la solitude et à l'absurde de son sort) et les impasses dans lesquelles l'histoire entraîne, demeure une indestructible foi dans la vie et surtout dans l'art.



C'est bien la création littéraire qui, chez lui, révèle mais aussi résout les contradictions en un dépassement sublime. Celui que porte par exemple, dans l'ultime récit, laissé inachevé par sa mort brutale, cette vibrante prière en faveur d'une patrie idéale :

« Rendez la terre. Donnez la terre aux pauvres [...] donnez-leur la terre comme on donne ce qui est sacré à ceux qui sont sacrés, et moi alors, pauvre à nouveau et enfin, jeté dans le pire exil à la pointe du monde, je sourirai et je mourrai content, sachant que sont enfin réunis sous le soleil de ma naissance, la terre que j'ai tant aimée et ceux et celle que j'ai rêvés. »

En dehors de l'activité littéraire, Camus a usé d'une expression sans détours. Comme journaliste, il fait très précocement la preuve de sa volonté de se frotter au réel de la situation coloniale. Les onze articles qui parurent sous le titre « Misère de la Kabylie » dans *Alger républicain* en 1939 restent un modèle de reportage d'information<sup>23</sup> et même d'engagement courageux et sans équivoque en faveur d'une société plus équitable. Il n'aura de cesse de dénoncer l'incurie, les injustices, les humiliations qui frappent les populations indigènes en Algérie ou encore les travailleurs nord-africains émigrés en métropole. Il apostrophe les responsables politiques, propose des solutions, cherche à ébranler les consciences des lecteurs du journal progressiste algérois. Il poursuivra la même voie dans les tribunes du journal *Combat*, par exemple lorsqu'il rendra compte des manifestations de mai 1945 à Sétif et à Guelma, si violemment réprimées par l'administration coloniale. Même s'il vit alors désormais à Paris, c'est après une enquête de terrain de plus de 3 semaines au cours de laquelle il parcourt 2500 km depuis les côtes jusque dans les villes et les douars de l'intérieur qu'il peut et veut écrire qu'il faut « rendre toute justice au peuple arabe d'Algérie et le libérer du système colonial » et que « l'ère du colonialisme est terminée ». Son engagement en faveur de la justice ne fait donc aucun doute. Ce qui ne signifie pas pour lui qu'il faille se rallier à l'idée d'une nation algérienne indépendante. Il n'aime guère le nationalisme triomphant d'un courant colonialiste mais il redoute aussi le monolithisme d'un rattachement exclusif à un bloc oriental que certains discours indépendantistes lui font entrevoir. Il essaie donc de combattre les raidissements idéologiques et tente aussi d'argumenter auprès des militants algériens, tel le socialiste Aziz Kessous, à qui il adresse par exemple en octobre 1955 une lettre à publier dans sa revue incitant à la commune volonté de voir « Arabes et Français réconciliés dans la liberté et la justice » pour fonder ensemble une patrie.

Sur le plan politique, il ne cessera ainsi, des premiers temps de son - éphémère - engagement au Parti communiste jusqu'à ses derniers jours, de rester fidèle à une vision d'une Algérie qui offrirait « l'exemple rarissime de populations différentes imbriquées sur le même territoire », chacune gardant pour partie son identité culturelle, sa « personnalité » et pour partie contribuant de façon complémentaire à nourrir une culture méditerranéenne composite faite de mélanges et d'échanges les plus divers. Nombre de ses discours (tel celui qu'il prononce pour l'inauguration de la Maison de la culture à Alger en 1937, discours reproduit dans le premier bulletin d'une revue intitulée *Jeune Méditerranée*) et de ses actes (de la signature du Manifeste des intellectuels d'Algérie en faveur du projet Violette en mai 1937<sup>24</sup> à l'appel à la trêve civile lancé à Alger en janvier 1956) œuvrent en ce sens et gardent foi en une solution législative et pacifique qui permettrait aux Indigènes et aux Européens de continuer à vivre ensemble en Algérie. Ses engagements politiques et culturels ne cessent donc de se fonder sur cette aspiration à laquelle il restera fidèle contre vents et marées. Lors même que la guerre d'indépendance s'enclenche et entraîne à la radicalisation des positions, il

essaiera de tenir un équilibre de plus en plus improbable entre attachement viscéral à la terre algérienne, souci de justice, condamnation de tout terrorisme frappant des victimes civiles<sup>25</sup>. Cette position le contraignit à un déchirement et à une solitude croissants. Certes, il conserva des amis restés proches et sur des positions similaires, comme Emmanuel Roblès, mais il eut aussi la douleur de voir de grandes relations se briser du fait des divergences politiques, par exemple celle qui l'avait liée au poète Jean Sénac<sup>26</sup> qui opta pour une adhésion sans réserves aux thèses du FLN. Estimant que ses propos n'étaient guère compris ni même compréhensibles et attisaient les haines au lieu de les dissiper, il ne prit plus position publiquement sur la question algérienne à partir de 1958 - ce qu'on ne cessa/cesse de lui reprocher.

Ce silence, on le sait aujourd'hui, n'a pourtant jamais été indifférence ni retrait à l'égard de l'Algérie. Il a été compensé, comme on l'a vu, par la plongée dans le travail littéraire qui, en particulier dans le retour au recueil fondateur de *L'Envers et l'Endroit* et dans le projet du *Premier Homme*, visait à mettre au jour de nombreuses voix intériorisées qui nourrissaient son dialogue avec la terre algérienne.

Il n'a plus rejoint autrement sa terre natale, n'est pas enterré dans un de ces cimetières algériens qu'il aimait tant surtout lorsqu'ils s'ouvraient sur la baie « comme une offrande qui soupire avec la mer » (« La mort dans l'âme »). Il repose dans la paix du cimetière de Lourmarin, sur l'autre rive de la Méditerranée), mais sa présence hante durablement les lieux qu'il a chantés (Tipasa, Djemila, Oran, Alger) et bien des écrivains algériens de toutes les générations l'ont reconnu comme un frère ou un aîné dans leur patrie des lettres : Mohammed Dib et Mouloud Feraoun ; AssiaDjebbar et Rachid Boudjedra ; Rachid Mimouni et Abdelkader Djemaï ; Salim Bachi, Sophie Amrouche et ... tant d'autres.

## Bibliographie

Chaulet-Achour, Christiane, 1998, *Albert Camus, Alger*, Biarritz : Atlantica.

-----, 2004, *Albert Camus et l'Algérie*, Alger : Bazarkh.

Lenzini, José, 1998, *L'Algérie de Camus*, Paris : Edisud.

Mathieu-Job, Martine, 2000, « La réception et la postérité de *La Peste* côté algérien », in *Il y a cinquante ans, La Peste de Camus*, Bordeaux : Cahiers de Malagar, p.157-174.

-----, 2003, « D'Albert Camus à Rachid Mimouni : les enjeux d'une écriture allégorique », in *Albert Camus et les écritures du XXème siècle*, Cergy-Pontoise : Artois Presses Université, p.353-368.

-----, 2007, « Albert Camus, Salim Bachi et le territoire du père », in *Albert Camus et les lettres algériennes. L'espace de l'interdiscours*, Alger : Publications de l'Université d'Alger, p.401-414.

-----, 2009, « Petit abécédaire algérien de l'œuvre d'Albert Camus », in revue *Lendemain*, Tübingen : GunterNarrVerlag, p.169-183.

-----, 2009, notice « Algérie », in *Dictionnaire Camus*, Jeanyves Guérin (dir.), Paris : R. Laffont, « Bouquins ».

Said, Edward, 1980 (éd anglaise 1978), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (traduit par Catherine Malamoud & préfacé par Tzvetan Todorov), Paris : Le Seuil, [réédition augmentée d'une préface de l'auteur (2003) aux éditions du Seuil, 2005].

-----*Culture et impérialisme*, 2000 (éd anglaise 1992), Paris : Fayard/Le Monde diplomatique.

## Notes

<sup>1</sup> Pour les écrivains de « l'Ecole d'Alger », cette importance est manifeste. On peut en juger à ce propos d'hommage de Gabriel Audisio, paru dans la revue *Simoun* en 1960 : « L'algérianité de Camus est peut-être une des clés de son universalité comme l'hispanité de Cervantès. »

<sup>2</sup> Nombre de conférences faites par Edward W. Said, critique américain d'origine palestinienne, et regroupées dans *Orientalism* (1978) portent sur l'association entre « culture et impérialisme colonial » dans toute une série d'œuvres occidentales portant sur l'Orient (celle de Joseph Conrad, de Rudyard Kipling, etc. pour la littérature de langue anglaise ; pour ce qui est de la littérature française, c'est celle d'Albert Camus qu'il cite comme parangon d'une littérature occidentale ayant un point de vue exclusivement eurocentriste qui nie ou péjore l'identité arabe). Il poursuit ce type d'analyse dans un second ouvrage, *Culture and Impérialism*, (1992). Dans le chapitre III, 7<sup>ème</sup> partie, il continue à parler de l'inconscient colonial à l'œuvre dans les textes de Camus.

<sup>3</sup> La lecture de la valeur symbolique qu'elle fait par exemple du meurtre de l'Arabe dans *L'Etranger* est celle d'une lutte pour le territoire.

<sup>4</sup> Albert Camus est né le 7 novembre 1913 à Mondovi en Algérie. Il fait ses études primaires, secondaires et universitaires à Alger, commence sa vie professionnelle de journaliste à *Alger républicain* qui devient par la suite *Soir républicain*. Lorsqu'il perd cet emploi en mars 1940 (à 27 ans), il se rend à Paris où il résidera par la suite le plus souvent, même s'il y a des retours en Algérie, en 1941 (jusqu'à la mi-août 42) ou au-delà, pour de réguliers mais courts séjours à partir de la fin de la guerre. C'est surtout en Algérie qu'il commence à adapter et à faire du théâtre ; à écrire ses premiers essais poétiques : *L'Envers et l'Endroit* (paru en 1937) ; *Noces* (publié également en Algérie, en 1939) ; à rédiger quasi intégralement le premier récit qu'est *L'Etranger* (publié en 1942 à Paris chez Gallimard).

<sup>5</sup> Propos qu'il développe encore dans une interview donnée à *Franc-Tireur* peu après : « Je suis simplement reconnaissant au Comité Nobel d'avoir voulu distinguer un écrivain français d'Algérie. Je n'ai jamais rien écrit qui ne se rattache, de près ou de loin, à la terre où je suis né. C'est à elle, et à son malheur, que vont toutes mes pensées. », cité par Roger Quillot, in *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p.1892.

<sup>6</sup> Roland Barthes, qui avait inventé la formule d'« écriture blanche » dans *Le Degré zéro de l'écriture* en 1953, était revenu sur cette appréciation ultérieurement, par exemple dès 1954 dans un article intitulé « *L'Etranger*, roman solitaire ».

<sup>7</sup> C'est le sentiment qu'éprouve d'emblée Gabriel Audisio, pourtant lui aussi lié à l'écriture de textes un peu similaires (cf. *Jeunesse de la Méditerranée*, 1935) à la lecture de *Noces* : « On découvre une sensibilité et un esprit de méditation qui ont des accents nouveaux dans les livres nord-africains. », in « Hommage à Albert Camus », art. cit.

<sup>8</sup> L'expression particulièrement heureuse de « tentation lyrique » est de Philippe Jaccottet, dans un article genevois où il rend compte de la parution de *L'Été* en 1954.

<sup>9</sup> Ainsi de l'alternative complète dans la description de la baie d'Alger que j'avais auparavant volontairement tronquée : « « Alger (...) s'ouvre dans le ciel comme une bouche ou une blessure » (« L'été à Alger »).

<sup>10</sup> Le désert peut être pour Camus tout lieu où l'homme se retrouve face à lui-même et à la réalité de sa condition. Oran, ville minérale tournant le dos à la mer et à ses sollicitations charnelles, pauvre en « distractions » (au sens pascalien du terme) est pour Camus l'exemple même du désert. Il en va de même pour une ville comme Florence (« Le désert », in *L'Été*).

<sup>11</sup> C'est le titre donné à la cinquième et dernière partie de *L'Homme révolté*. Cette métaphore revenant dans divers textes philosophiques ou littéraires de Camus donne une figuration de la tension, difficile mais toujours recherchée, entre les positions extrêmes. Pour Camus, l'image de la pensée de midi condense à la fois une vérité empirique et des éléments de la mythologie ou de la philosophie grecques, véhiculés par exemple dans l'évocation de la déesse Némésis (qui châtiait les hommes cédant à l'*hybris*, à la démesure).

<sup>12</sup> L'ambiguïté de ce choix laisse place à toutes sortes de conjectures. Pour ma part, j'opte pour l'analyse que l'engagement insurrectionnel de l'indigène - que le récit ne présente pourtant pas comme un « rebelle », même si cette possibilité est envisagée par Daru - l'oblige à assumer la responsabilité de ses actes et à occuper la place de la victime de la répression coloniale. Il ne saurait devoir sa liberté à l'acte magnanime d'un Français. Camus avait d'ailleurs aussi envisagé une autre fin pour cette nouvelle : Daru, prévoyant la réaction du rebelle, lui donnait volontairement des informations erronées afin qu'il choisisse sans le vouloir la route de la liberté... La fin adoptée dans la version publiée donne infiniment plus de dignité au personnage arabe, au-delà du mystère qu'il conserve.

<sup>13</sup> Même si la présence des indigènes est suggérée par exemple lorsque le docteur Rieux se rend dans le « quartier nègre » (toponymie réelle) et y circule « le long des rues abruptes entre les murs ocres et violets des maisons mauresques ».

<sup>14</sup> A l'inverse, dans ses *Carnets*, il réagit au pittoresque de cette composante de la population oranaise, en notant par exemple ses impressions sur « la rue d'Austerlitz et ses juifs centenaires » (avril 1939).

<sup>15</sup> Il est donc suggéré que c'est le reportage journalistique qui doit prendre en charge le compte rendu du réel de la situation coloniale, et même la dénonciation de ses iniquités car l'état sanitaire de ces populations musulmanes obligerait, selon l'expression du roman lui-même à porter une « condamnation totale ». Dans cette mission renvoyée au hors-champ du roman, on peut voir une sorte de mise en abyme de la distinction que Camus applique lui-même dans ses propres engagements entre ceux qui relèvent du journalisme et ceux qui président à l'art.

<sup>16</sup> Il se montrera encourageant envers Mouloud Feraoun et fraternel envers Mohammed Dib par exemple. Il préfacera en 1953 *La Statue de sel*, première œuvre du juif tunisien Albert Memmi (qui par la suite théoriserait la question du rapport colonisateur/colonisé) ; nouera des relations confiantes avec l'écrivain marocain Driss Chraïbi, etc.

<sup>17</sup> *Le Premier Homme*, Gallimard, NRF, *Cahiers Albert Camus* n° 7, 1994, p.298. Notre pagination se référera toujours à cette édition princeps.

<sup>18</sup> Ce projet avait été celui d'un des chefs de file de l'École coloniale, Robert Randau qui, entre autres œuvres de propagande, publia en 1907 une manière d'épopée coloniale intitulée *Les Colons*.

<sup>19</sup> Pour ce qui est des sources possibles de ce personnage, on peut signaler que, parmi les nombreuses interventions que Camus fera dans les années 1957-1959 auprès du président de la République et auprès du président du tribunal de la cour d'assises pour demander de suspendre les exécutions de militants du FLN condamnés, en figure une qui concerne Ben Saddok, accusé du meurtre d'Ali Chekkal. Mais il est plus probable que dans le personnage de Saddok Camus ait condensé plusieurs modèles. Sur le plan de l'écriture, le plus intéressant est de remarquer que lorsque l'Arabe représenté correspond de près à ceux qui ont pu être fréquentés par Camus dans le cadre d'amitiés, d'actions ou de discussions, il ne lui est pas difficile de les faire parler et de pénétrer dans les affres de leur personnalité divisée entre une culture occidentale acquise et une culture traditionnelle qui fonde aussi leur être : on peut se reporter ainsi à la conversation entre Jacques et Saddok autour du mariage et du rituel de la défloration de la jeune épouse, p.312-313, par exemple.

<sup>20</sup> Cette figuration poétique d'une terre sur laquelle rien n'a été transmis, où l'homme ne trouve pas englué dans des épaisseurs culturelles qui « l'exilent » du monde, Camus la réitère d'une œuvre à l'autre. On peut se reporter par exemple à son essai intitulé « Petit guide pour des villes sans passé ».

<sup>21</sup> « Pourquoi suis-je un artiste ? C'est que je pense selon les mots et non selon les idées. », in *Carnets*, oct. 1945.

<sup>22</sup> Un petit essai paru dans *L'Été* porte aussi un titre symbolique résumant les contradictions inhérentes à la condition humaine et caractérisant, selon lui, toute création littéraire, des grandes tragédies grecques antiques à ses propres œuvres : « L'Enigme ».

<sup>23</sup> Ces articles, regroupés ensuite par Camus dans ses « Chroniques algériennes » insérées dans *Actuelles III*, ont fait l'objet d'une réédition en Algérie même, en 1995.

<sup>24</sup> Ce projet visait à accorder un accès plus facile à la citoyenneté française pour certains indigènes.

<sup>25</sup> On se rappelle la véhémence de l'interpellation que fait un jeune Algérien à Camus lors d'une rencontre avec les étudiants qui suivit de deux jours le discours de réception du Nobel à Stockholm, et la troublante réponse toute en implication personnelle que Camus lui donne : « Je crois à la justice mais je défendrai ma mère avant la justice. » En fait il fait montre d'une fidélité à lui-même en prenant le parti des siens qui sont démunis et sans défense (ce code de l'amour et de l'honneur qu'il appelle sa « castillanerie » dans la préface de 1958 qui nous sert de fil rouge), et en condamnant tout acte de terrorisme contre les civils (Cf. aussi une pièce comme *Les Justes* qui traite du même problème en dehors de tout contexte algérien).

<sup>26</sup> Leur amitié date de 1947 : le jeune Sénac (1924-1973) écrit alors une lettre au déjà célèbre Albert Camus qui l'accueillera et l'aidera comme un fils spirituel.