



Chroniques Camusiennes

Publication de la Société des Études Camusiennes

N° 13 – Octobre 2014

V ie de la Société des Études Camusiennes	p. 2
A ctivités camusiennes	p. 4
A nalyses	
à propos de <i>L'Homme révolté</i> (par Rémi Larue)	p. 8
à propos du <i>Premier Homme</i> (par Laurence Brossier)	p. 15
sur une adaptation de <i>L'État de siège</i> au Japon (par Hiroki Toura)	p. 24
P arutions	p. 35
S ociétés amies	p. 37
F ormulaire de (ré)adhésion 2014	p. 38

Chers amis,

La vie de la Société des Études camusiennes se poursuit, active et diverse – vous le verrez.

Il n'y a plus, à l'horizon, de « grands anniversaires » (comme 2007, 2010, 2013) mais notre tâche reste immense et urgente : la voix de Camus est de celles qu'il faut faire entendre dans le monde d'aujourd'hui. Non qu'il propose des solutions ; tout a changé. Mais il nous questionne, pose des exigences qui peuvent éclairer notre réflexion et notre action, émet des doutes, des inquiétudes qui nous aident à nuancer notre propre pensée.

Il est toujours étonnant de constater combien des gens très divers se réfèrent à lui. Alors, continuons...

Je vous souhaite une bonne fin d'année 2014.

Agnès Spiquel
agnes@spiquel.net

Comité de rédaction : Marie-Thérèse Blondeau, Agnès Spiquel, Anne-Marie Tournebize
societe@etudes-camusiennes.fr
ISSN 2110-1175

© Chroniques camusiennes, n° 13, octobre 2014, reproduction possible après autorisation préalable

Vie de la Société des Études Camusiennes

➤ CA du 8 novembre 2014 (Censier)

Ordre du jour :

- adoption du compte rendu de la précédente réunion
- informations
- mise en œuvre des décisions du précédent CA
- projets et soutien de la SEC à ces projets
- dates des prochaines réunions
- questions diverses

➤ Société japonaise

Réunion le 24 mai à Tokyo. Présentation de deux livres par leurs auteurs :

- Yasuko Chijiwa, *Camus, contre le jugement de l'Histoire* (Presse Universitaire de Nagoya)
- Hiroshi Mino, *Lire Camus, sa biographie et toutes ses œuvres* (Librairie-Taishukan, Tokyo)

La prochaine réunion aura lieu le 20 décembre 2014

➤ Société latino-américaine

- Création d'un site <http://camuslatinoamerica.org/category/galeia/>
- Août-septembre, conférences d'Inès de Cassagne à l'Université San José (Costa Rica) et à l'Université de Puebla (Mexique) : présentation de son livre, *Camus en dialogue avec les chrétiens*
- Le 8 septembre, conférence d'Inès de Cassagne, « Philosophie et littérature : la proposition d'Albert Camus », à l'Université catholique de La Plata (Argentine)
- Tous les premiers mardis du mois, à la Médiathèque de l'Alliance française de Buenos Aires, lectures de textes de Camus : Le 6 mai, « Noces à Tipasa » ; le 3 juin, « Retour à Tipasa » ; le 1^{er} juillet, « L'Énigme » ; le 5 août, « Prométhée aux Enfers » ; le 7 octobre, « Le Désert ».

Ces lectures sont très appréciées, comme en témoigne le professeur Lucrecia Romera : « Les rencontres de lecture dans la médiathèque de l'Alliance Française de Buenos Aires sont une oasis de méditation, de réflexion au milieu du brouhaha de la ville et de l'agitation du monde. Les textes de Camus nous invitent à nous penser comme partie de l'univers humain. Sa philosophie, ses idées prennent une actualité extraordinaire.

Les lectures que nous avons partagées sous la direction lumineuse du professeur Inès de Cassagne (pour nous, Inès) me rappellent cette merveilleuse union des Grecs : Vertu et Beauté. La lumière des Grecs traverse toutes les œuvres de Camus abordées dans nos rencontres: *Le Premier Homme*, *L'Exil et le Royaume*, *Noces* et *L'Été*.

Pour mon cas personnel, les lectures m'ont aussi renvoyée à ma jeunesse, à l'époque où je lisais Camus parfois sans le comprendre vraiment. Ces rencontres nous aident à comprendre l'héritage d'un écrivain qui n'avait pas peur de la vérité. »

Vous trouverez des photos de ces rencontres sur le site indiqué plus haut.

Il est toujours temps de payer votre cotisation 2014 : 30 euros.

Vous trouverez le formulaire à la fin de ce numéro.

Le numéro 6 de notre revue *Présence d'Albert Camus* est paru en juin.

Parmi les multiples intérêts qu'il présente, vous y trouverez les comptes rendus d'un grand nombre d'ouvrages parus à l'occasion du centenaire d'Albert Camus.

Si vous souhaitez d'autres exemplaires, vous pouvez les commander à Anne-Marie Tournebize (29, boulevard Camélinat 92240 Malakoff) ou les trouver à la librairie Compagnie (58 rue des Écoles Paris 5^{ème})

Pour les numéros précédents, vous pouvez les commander à l'adresse de l'association (3bis, rue de la Glacière 94400 Vitry/Seine).

Consultez régulièrement notre site : www.etudes-camusiennes.fr

Vous y trouverez toutes les nouvelles à mesure de leur parution.

Activités camusiennes

➤ Sortie du n° 23 de la Série Albert Camus (direction : Philippe Vanney)

L'Algérie de Camus, Philippe Vanney éd., Série Albert Camus n° 23, La Revue des Lettres modernes, Classiques Garnier, 2014

Avant-propos, par Philippe Vanney

I. L'Algérie de Camus

1. L'Algérie : héritage patrimonial d'Albert Camus, par Zedjiga Abdelkrim.
2. Alger capitale culturelle ? par Guy Basset.
3. Rêver de Tipasa ? par André Abbou.
4. Le Clair-obscur de l'Algérie de Camus, par Chia-hua Hsu.
5. De l'Algérie de Montherlant à l'Algérie de Camus, par Agnès Spiquel.
6. La Trace du père, recherche de filiation : Albert Camus, Maïssa Bey et Hamid Grine, par Christiane Chaulet Achour.
7. L'Algérie et l'Allemagne de Camus — une opposition extrême, par Brigitte Sändig.
8. Algérie 1959. Camus gaulliste? De Gaulle camusien?, par Philippe Vanney.
9. Camus, un Français d'Algérie? le rêve de la coexistence avec les Arabes dans *Le Premier Homme*, par Yosei Matsumoto.
10. *Le Premier Homme* : quatre lectures de la rive sud, par Amina Azza Bekkat, Ismaïl Abdoun, Afifa Bererhi, Naget Khadda.
La Fin d'un monde, par Amina Azza Bekkat.
Cet étranger si proche et si lointain, par Ismaïl Abdoun.
Le Premier homme : Récit de soi ou Histoire clivée de l'Autre, par Afifa Bererhi.
Le Premier homme : le livre de la dernière chance, par Naget Khadda.
Pour conclusion, par Naget Khadda.

II. Études

1. Peut-on rire avec Albert Camus?, par Madalina Grigore-Muresan.
2. L'Homme révolté est-il antimoderne?, par Harutoshi Inada.
3. Baudelaire et Camus — penser la peine de mort, par Ève Morisi.

III. Bibliographie Thématique

Albert Camus et l'Algérie, par Marie-Thérèse Blondeau et Christiane Chaulet Achour.

Pour tout savoir sur les numéros précédents de la Série Albert Camus :

<http://www.lettresmodernesminard.org/camus-seacuterie.html>

Pour les adhérents de la SEC, une réduction est consentie. Voir bon de commande avec réduction à la fin de ce numéro

➤ Soutenances de thèses

- 1^{er} juillet, Aurélie Palud, *La Contagion des imaginaires : lectures camusiennes du récit d'épidémie contemporain*, Université Rennes II
- 3 octobre, Tomoko Ando (de la société japonaise), *La Nostalgie dans l'Œuvre d'Albert Camus*, Université Paris IV
- 5 décembre, Sophie Hébert, sur les carnets d'écrivains (Camus, Guilloux, Montherlant, Dabit), Université de Grenoble

➤ Journées de Lourmarin : « Albert Camus : Carte blanche » (10-11 octobre)

Communications :

Rémi Larue, « Entre violence et non-violence : retour sur *L'Homme révolté* d'Albert Camus »

Evelyn Mesquida, « Conscience et résistance : Camus et les républicains espagnols »

Giovanni Gaetani, « Les avocats de Camus » : faire le point sur les différentes tentatives de christianiser sa vie et sa pensée

Cécile Yapaudjian-Labat, « L'enfant, la mère et le savoir dans *Le Premier Homme* d'Albert Camus et *Le Tramway* de Claude Simon »

Samara Geske, « Albert Camus : un étranger au Brésil ? »

Alexis Lager, « *La mer au plus près* » : le poème du sujet

Alessandro Bresolin, « Camus et l'esprit coopératif »

Laurent Bove, « Le temps de l'histoire des hommes et la monstruosité chez Albert Camus »

Franck Planeille, « Albert Camus, le don à l'œuvre »

Joël Calmettes, « Camus – Sartre, une amitié déchirée », film réalisé par Joël Calmettes

➤ Quelques échos de manifestations passées

Dans le cadre des échanges Jacqueline Lévi-Valensi autour d'Albert Camus, le 17^{ème} Café-Camus s'est tenu le 17 mai 2014 à Paris au Café Procope. Françoise Kletz-Drapeau a proposé une conférence intitulée « Camus et la Némésis des Grecs : la juste mesure de la Pensée de midi », suivie d'un débat. Le public était nombreux et très intéressé.

Le prochain Café-Camus au Procope est prévu le 18 octobre 2014. Colette Guedj parlera de « Camus, un humanisme solaire »

➤ Manifestations passées (dont nous n'avons pas connaissance en mai dernier)

- du 25 avril au 7 septembre, au Palais de Tokyo (Paris), exposition de l'artiste japonais, Hiroshi Sugimoto, « Aujourd'hui, le monde est mort », nourrie de références à *L'Etranger* de Camus
- 6 mai, à Ennasr en Tunisie (à la librairie « La Passion du Libr'Ere »), lecture théâtrale des *Justes* par la troupe Cie Vives Voix
- 14 mai et 1^{er} octobre, réunion des Camusiens du Toulousain
- 20 mai, à Toulouse, dîner-débat avec Jean-Louis Saint-Ygnan sur son livre *la Vision politique de Camus*
- 31 mai, à Alger (librairie internationale Oméga), lecture de textes de Camus : « La jeunesse d'Albert Camus à travers ses œuvres »

- 19 juillet, à Orgibet (Ariège), lecture théâtralisée, « Hommage à Albert Camus, dramaturge », dans le cadre du Festival d'été des Théâtrales en Couserans
- 26 juillet, à Cajarc (Lot), table ronde « Albert Camus, un Africain entre deux rives », animée par Maëtte Chantrel, au Grin littéraire pour le festival Africajarc 2014
- 22 août, à l'Université de Lunebourg (Allemagne), conférence de Brigitte Sändig : « *L'Homme révolté* de Camus et les passions politiques actuelles »
- 15 septembre, à l'association Passerelles (Paris), conférence d'Agnès Spiquel : « Albert Camus, un artiste "embarqué" »
- 25, 26 et 27 septembre, à El Teatro de Tunis, *Caligula*, dans une mise en scène de Jean-Luc Garcia, avec des acteurs et une équipe technique tunisienne
- 26 septembre, à Péronne (Somme), spectacle de Francis Huster, à partir de son ouvrage *Un combat pour la gloire* : « Francis Huster se glisse dans la peau d'Albert Camus » (tournée en France en 2015)
- septembre : Anne Duverger a réalisé et exposé dans une galerie du Marais un bronze représentant Albert Camus. Vous pouvez le voir : <http://anneduverger.free.fr/MonUnivers/Expositions.html>
- 1^{er} octobre, réunion des Camusiens du Toulousain, au restaurant Le Bistrot de Toulouse
- 9 octobre, à l'Université populaire de Valence, conférence d'Agnès Spiquel, « Camus et Sartre : amitié, dissensions, actualité »
- 11 octobre, à La Mareschale (Aix-en-Provence), conférence par Anastasia Chopplet, « Portrait, vie et œuvre d'Albert Camus »
- 14 octobre, Paris, Comptoir des Presses d' Universités, soirée autour d' Albert Camus : rencontre autour du livre de Laurent Bove *Albert Camus, de la transfiguration*.
- 18 octobre, Institut français de Grèce, « rencontre littéraire : Albert Camus et Romain Gary » avec Franck Planeille et Denis Labouret
- Du 23 septembre au 11 octobre, Paris, Théâtre Sylvia Montfort, "Le Vide", essai de cirque, s'appuyant sur *Le Mythe de Sisyphe* de Fragan Gehlker, Alexis Auffray et Maroussia Diaz Verbèke. Repris dans le festival CIRCA d'Auch du 17 au 19 octobre et du 26 au 28 mars 2015 au Cirque Théâtre d'Elbeuf, pôle national des Arts du cirque.
- Du 15 au 26 octobre, *Caligula* sera joué, dans une nouvelle traduction italienne de la version de 1958, au Teatro della Tosse de Genes et dans une mise en scène du directeur du théâtre Emanuele Conte. Voir <http://www.teatrodellatosse.it/Home.aspx>

Manifestations à venir (voir le détail sur le site)

Date	Thème	Organisateurs/ intervenants / acteurs	Lieu
Du 30 septembre au 22 novembre	<i>La Chute</i>	Compagnie Ivan Morane	Théâtre « Les Déchargeurs » (Châtelet, Paris)
Du 27 septembre au 19 octobre	<i>Caligula</i>	Mise en scène d'Emmanuel Ray	Théâtre de Poche, Chartres-Le Coudray (Eure-et-Loir)
18 octobre	« Camus, un humanisme solaire »	Rencontres Jacqueline Lévi-Valensi	Café Procope, Paris
25 octobre	« Camus dans la cité »	Vingt-huit lectures de textes de Camus, organisées par l'association « Albert-Camus-Gesellschaft im LOGOI »	Dix lieux dans la ville d'Aachen (Allemagne)
25 octobre	« Camus et l'engagement »	Conférence d'Agnès Spiquel	Theneuille (Allier)
30 octobre	« Le présent et l'éternité à partir de <i>Noces</i> et "La Femme adultère" »	Conférence de François Sableyrolles	Restaurant Le Bistrot, Toulouse
Le 6 novembre	« Albert Camus »	Conférence de Jean Térensier	Salle Pagnol, Bandol, Var
Du 12 au 29 novembre	<i>L'énigme. Albert Camus, une passion algérienne</i>	Texte et mise en scène par Jean-Marie Papapietro	Théâtre Denise-Pelletier, Montréal
Novembre	« La langue de Camus »,	Conférence de Jean-Louis Saint-Ygnan ; association « Présence de la langue française »	Hôtel Assezat, Toulouse
18 et 19 novembre	Colloque Jacques Derrida	Communication de Barbara Zauli sur « Albert Camus et Jacques Derrida »	Université de Mostaganem, Algérie
21 novembre	« <i>Lettres à un ami allemand</i> : la méditation de Camus sur la Résistance »	Communication d'Agnès Spiquel au colloque « La seconde guerre mondiale : Résistance, Ecriture et Mémoire »	Montivilliers (Seine-Maritime)
21 novembre	<i>Caligula</i> : théâtre et chant	Cie "Unita Teatrale" et le groupe polyphonique "Tavagna" (spectacle bilingue corse/français)	Centre culturel Anima Casamuzzone Prunelli Di Fium'orbu (Corse)
13 novembre	« Camus, histoire et violence »	Conférence organisée par les Camusiens du Toulousain	Saint Gaudens

Analyses

L'Homme révolté, une mise en tension de l'individu et de l'histoire

Rémi Larue¹

Comme l'a si bien mis en évidence Paul Viallaneix dans son ouvrage sur le premier Camus, la posture du témoignage est à la fois fondamentale et permanente tout au long de l'œuvre de l'artiste. C'est donc sans surprise qu'on la retrouve à la lecture de *L'Homme révolté* à la fin de l'année 1951. L'auteur l'évoque lui-même à l'occasion d'un « Entretien sur la révolte » donné à Pierre Berger en 1952 et qui sera repris dans *Actuelles II* :

Je ne suis pas un philosophe et je n'ai jamais prétendu l'être. *L'Homme révolté* n'est pas une étude qui se voudrait exhaustive de la révolte et qu'il me faudrait donc compléter et rectifier. Je sais tout ce qui lui manque à cet égard, dans l'information et dans la réflexion. Mais j'ai voulu seulement retracer une expérience, la mienne, dont je sais aussi qu'elle est celle de beaucoup d'autres. À certains égards, ce livre est une confidence, la seule sorte de confidence, du moins, dont je sois capable, et que j'ai mis quatre ans à formuler avec les scrupules et les nuances qui s'imposaient. Je ne crois pas, en ce qui me concerne, aux livres isolés. Chez certains écrivains, il me semble que leurs œuvres forment un tout où chacune s'éclaire par les autres, et où toutes se regardent. (*OC III*, p. 402)

Cette posture donne à Camus une certaine liberté dans l'élaboration de sa pensée et permet une véritable distanciation quant à la philosophie classique, qui lui sera d'ailleurs reprochée par la suite. De là, c'est surtout un véritable fil directeur de l'œuvre de Camus qui se dessine. *L'Homme révolté* prend toute sa place au cœur du cycle de la révolte et plus largement dans l'ensemble de la production camusienne.

L'essai, malmené par la critique, se doit d'être défendu par son auteur. Voici l'objet de la *Défense de* « *L'Homme révolté* », texte écrit à la fin de l'année 1952 qui ne sera finalement pas publié. Camus y revient sur la source de cette confidence, un moment essentiel dans son itinéraire intellectuel, l'expérience des années 40 :

À la racine de toute œuvre se trouve le plus souvent une émotion simple et forte, mais longtemps ruminée. Pour ma part, je n'aurais pas écrit *L'Homme révolté* si, dans les années 40, je ne m'étais trouvé en face d'hommes dont je ne pouvais m'expliquer le système et dont je ne comprenais pas les actes. Pour dire les choses brièvement, je ne comprenais pas que des hommes puissent en torturer d'autres sans cesser de les regarder. Certainement, j'avais lu et entendu le récit de crimes semblables. Ils m'apparaissaient, malgré tout, comme des performances un peu exceptionnelles qui pouvaient s'expliquer par la fureur ou la démence d'une brute. Mais pendant les années 40, ces histoires, là où je vivais, étaient notre pain quotidien, et j'apprenais que le crime pouvait aussi se raisonner, faire une puissance de son système, répandre ses cohortes sur le monde, vaincre enfin, et régner. Que faire d'autre alors sinon lutter pour empêcher ce règne ? (p. 366)

Dans son combat contre le nihilisme et la violence de son époque, Camus a choisi de revenir sur une notion essentielle dont il estime que sa dénaturation à différents moments de l'histoire des idées peut être à l'origine des fléaux du XX^e siècle : la révolte. Si l'ouvrage se propose d'étudier de manière assez générale cette notion, deux questions plus particulières émergent de l'analyse camusienne. L'auteur nous parle lui-même de « deux ou trois articulations » qui méritent d'être éclaircies à l'occasion du texte de défense de l'essai évoqué précédemment.

¹ Doctorant de la mention Études politiques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Conférence donnée le 1^{er} février 2014 lors de la demi-journée d'étude de la Société des Études Camusiennes.

D'une part, on trouve évidemment la confrontation entre révolte et révolution. Camus nous les présente comme opposées mais surtout complémentaires. On sait que ce point de vue lui vaudra les plus cinglantes critiques à la publication de l'ouvrage notamment de la part des marxistes et autres compagnons de route du communisme pour qui la révolution se rapprochait d'une icône à ne surtout pas égratigner.

D'autre part, on observe une autre mise en relation de deux notions, celles d'individu et d'histoire. L'une ne devant pas prendre le dessus sur l'autre, Camus tente plutôt de les mettre en tension, méthode que l'on retrouvera à de nombreuses reprises dans son œuvre. L'homme se voit confronté à l'histoire en tant que somme des événements qui se sont produits autour de lui mais surtout comme réelle conception du temps qui permet de relier passé, présent et futur. Cette dernière question va nous intéresser ici.

De quelle manière Camus aborde-t-il l'articulation individu/histoire dans *L'Homme révolté* ? Peut-on parler d'une prise de position singulière de la part de l'artiste sur la question ?

Camus engage, dans un premier temps, un retour critique sur deux manières opposées de mettre en relation histoire et individu : d'un côté l'affirmation forcenée de l'identité humaine face à la destinée divine et morale issue de la révolte métaphysique, de l'autre l'absolutisation de l'histoire comme nouvelle divinité opérée par la révolte historique. Prenant appui sur cette critique, Camus se lance par la suite dans une recherche obstinée d'une place pour l'individu qui soit à la fois contre et dans l'histoire, une position où chacun des pôles se limiterait mutuellement.

Un retour critique indispensable sur deux articulations extrêmes de l'individu et de l'histoire : l'examen des révoltes métaphysique et historique

Les deux parties centrales de *L'Homme révolté* sont consacrées à un voyage critique au cœur des deux courants principaux de la révolte à partir du XVIII^e siècle en Occident : révolte métaphysique et révolte historique. Camus entend démontrer que chacun de ces mouvements, pour avoir succombé à la tentation de l'absolu, mène au nihilisme. Ce dernier serait alors le résultat d'une défaillance dans l'articulation des notions d'individu et d'histoire.

La primauté absolue de l'individu dans la révolte métaphysique

Les figures invoquées à ce stade sont nombreuses, de Lucrèce, du marquis de Sade à Lautréamont et Breton, en passant par les dandys, sans oublier Stirner et Nietzsche. Nous ne pouvons pas revenir en détail sur chacune d'entre elles ; il nous faut donc trouver leur dénominateur commun avant d'observer en quoi elles mènent toutes au nihilisme dans son sens premier, celui de la perte du sens de la vie.

La révolte métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création. L'esclave proteste contre la condition qui lui est faite à l'intérieur de son état ; le révolté métaphysique contre la condition qui lui est faite en tant qu'homme. L'esclave rebelle affirme qu'il y a quelque chose en lui qui n'accepte pas la manière dont son maître le traite ; le révolté métaphysique se déclare frustré par la création. Pour l'un et l'autre, il ne s'agit pas seulement d'une négation pure et simple. Dans les deux cas, en effet, nous trouvons un jugement de valeur au nom duquel le révolté refuse son approbation à la condition qui est la sienne. (p. 80)

Jusque-là, la révolte métaphysique apparaît comme assez proche de la définition de la révolte que Camus pose en préambule dans la partie « L'homme révolté » ; pourtant l'auteur nous laisse rapidement entrevoir des dérives possibles lorsqu'il évoque « l'infidélité, et la fidélité, du révolté à ses origines » (p. 82).

Si la révolte métaphysique dérive dans un premier temps, c'est qu'elle se détourne de l'affirmation d'une nature, d'une identité humaine commune au profit de la négation absolue de la puissance divine. Sade, qui ne nie pas Dieu selon Camus, le défie dans une escalade de la cruauté et de la violence. Les dandys, pour échapper à la force cruelle de Dieu, se réfugient dans un paraître, fausse identité de l'homme qui voile son nihilisme profond.

Avec Stirner et Nietzsche (celui de *La Volonté de puissance* comme le précise Camus dans une note, voir *OC III*, p.117), on franchit un nouveau cap. De la négation absolue de la divinité, on passe à l'affirmation totale de l'homme en lieu et place de Dieu. Grâce à la reprise de la relation entre maître et esclave, Camus nous démontre comment cela revient à instaurer la loi du plus fort :

On remarquera aussi bien que ce n'est pas dans le refus nietzschéen des idoles que le meurtre trouve sa justification, mais dans l'adhésion forcenée qui couronne l'œuvre de Nietzsche. Dire oui à tout suppose qu'on dise oui au meurtre. Il est d'ailleurs deux façons de consentir au meurtre. Si l'esclave dit oui à tout, il dit oui à l'existence du maître et à sa propre douleur ; Jésus enseigne la non-résistance. Si le maître dit oui à tout, il dit oui à l'esclavage et à la douleur des autres ; voici le tyran et la glorification du meurtre. « N'est-il pas risible que l'on croie à une loi sacrée, infrangible : tu ne mentiras pas, tu ne tueras pas, dans une existence dont le caractère est le mensonge perpétuel, le meurtre perpétuel ? » En effet, et la révolte métaphysique dans son premier mouvement était seulement la protestation contre le mensonge et le crime de l'existence. Le oui nietzschéen, oublieux du non originel, renie la révolte elle-même, en même temps qu'il renie la morale qui refuse le monde tel qu'il est. Nietzsche appelait de tous ses vœux un César romain avec l'âme du Christ. C'était dire oui en même temps à l'esclave et au maître, dans son esprit. Mais finalement dire oui aux deux revient à sanctifier le plus fort des deux, c'est-à-dire le maître. (p. 126)

Ici, c'est le lien qui unit tous les hommes qui est rompu dans le « Tout est permis ». En fin connaisseur de l'œuvre du philosophe allemand, Camus nuance cependant ce constat en affirmant par la suite que se limiter à cette conclusion c'est négliger la posture clinique de Nietzsche comme méthode d'analyse du nihilisme. Selon Camus, le nazisme, dans sa volonté de s'enraciner dans la philosophie allemande, a oublié cet aspect de la pensée nietzschéenne. Quant à la « Poésie révoltée » de Lautréamont puis des surréalistes, Camus lui joint le célèbre personnage de Dostoïevski, Ivan Karamazov. Ils ont en commun une oscillation entre négation et affirmation absolues qui entretient le nihilisme né dans la lutte de l'homme contre le destin qui lui a été tracé et imposé.

On voit vite se dessiner, alors, ce que Camus appelle dans sa *Défense de « L'Homme révolté »*, « l'individualisme absolu ». Avec la révolte métaphysique, l'individu se fait seul juge à la suite de la destitution de la morale divine et de ses reliquats. L'histoire, dans ce qu'elle a de réunificateur par le partage d'événements communs, est délaissée. L'affirmation d'une solitude absolue de l'homme prend à ce stade le dessus sur l'espoir d'une transformation de la condition humaine.

La conquête future de l'Empire du monde et la divinisation de l'histoire

L'individualisme absolu n'est qu'une facette de la mauvaise articulation entre individu et histoire. Elle trouve son pendant opposé dans la révolte historique. Cette dernière descend à la fois du christianisme et de la révolte métaphysique. En effet, si la révolte historique conserve l'historicité chrétienne, elle lui soustrait, à la manière de la révolte métaphysique, toute prétention transcendantale.

Camus revient longuement sur la mise en place de l'historicité par le christianisme :

Les chrétiens ont, les premiers, considéré la vie humaine, et la suite des événements, comme une histoire qui se déroule à partir d'une origine vers une fin, au cours de laquelle l'homme gagne son salut ou mérite son châtement. La philosophie de l'histoire est née d'une représentation chrétienne,

surprenante pour un esprit grec. La notion grecque du devenir n'a rien de commun avec notre idée de l'évolution historique. La différence entre les deux est celle qui sépare un cercle d'une ligne droite. Les Grecs se représentaient le monde comme cyclique. Aristote, pour donner un exemple précis, ne se croyait pas postérieur à la guerre de Troie. Le christianisme a été obligé, pour s'étendre dans le monde méditerranéen, de s'helléniser et sa doctrine s'est du même coup assouplie. Mais son originalité est d'introduire dans le monde antique deux notions jamais liées jusque-là, celles d'histoire et de châtement. Par l'idée de médiation, le christianisme est grec. Par la notion d'historicité, il est judaïque et se retrouvera dans l'idéologie allemande. (p. 222-223)

L'auteur de *L'Homme révolté* annonce déjà la filiation qui unit le christianisme et l'idéologie allemande que l'on doit considérer comme le point de départ de la révolte historique.

À côté de cela, alors qu'il aborde la philosophie hégélienne et son héritage, Camus note la volonté de cette dernière de rompre avec toute transcendance :

L'effort de Hegel, puis des hégéliens, a été au contraire de détruire de plus en plus toute transcendance et toute nostalgie de la transcendance. Bien qu'il y ait infiniment plus chez Hegel que chez les hégéliens de gauche qui, finalement, ont triomphé de lui, il fournit cependant, au niveau de la dialectique du maître et de l'esclave, la justification décisive de l'esprit de puissance au XX^e siècle. Le vainqueur a toujours raison, c'est là une des leçons que l'on peut tirer du plus grand système allemand du XIX^e siècle. (p. 177)

La combinaison de ces deux facteurs, qui n'était qu'un élément de la vaste philosophie développée par Hegel, va – avec le passage aux théories de Marx et au communisme qui en est issu (essentiellement en URSS) – devenir le noyau dur d'une philosophie de l'histoire régnant sur la pensée du début du XX^e siècle. Camus étudie précisément chacune de ces étapes, contrairement à ce qui lui a été reproché à de multiples reprises.

Dans un monde où la dialectique domine, seule l'issue de la contradiction compte. Appliquant cela sur le plan historique, la philosophie de l'histoire renvoie le bonheur à la réalisation future d'une société idéale. Si seule la fin de l'histoire compte, l'individu s'efface devant les moyens à déployer pour l'atteindre. La véritable nature humaine ne se conquiert qu'une fois la totalité acquise, l'empire du monde réalisé. L'histoire se transforme alors en « crime objectif » (p. 273) et mutile l'homme dans la perspective d'un monde meilleur à venir. Camus opère alors la distinction entre un fascisme qui exalte le bourreau par le bourreau et d'un communisme « plus dramatique » (p. 273) qui exalte le bourreau par les victimes.

Le nihilisme historique naît alors d'une fuite dans le devenir de l'homme devant sa condition. Contrairement à la révolte métaphysique, la révolte historique met en place l'absolutisation de la transformation de la condition humaine, niant au passage l'existence originelle d'une nature commune à tous les individus.

L'émergence simultanée d'une articulation propre à Camus des notions d'individu et d'histoire

Là encore il serait vain de procéder à une condamnation de l'histoire au nom de l'individu, ou de soumettre celui-ci à celle-là. J'ai suivi, une fois de plus, le tracé approximatif d'une limite où les deux s'affrontent dans leur tension la plus grande, si grande au demeurant qu'elle finira par projeter en avant à la fois l'individu et l'histoire. On ne peut me faire dire, sans falsification préalable, que tout est bien dans l'individu et mal dans l'histoire, mais seulement que l'individu, pour être, doit à la fois collaborer à l'histoire et s'y opposer. Il est bien vrai que quelque chose se construit, pour un temps au moins, à travers les vicissitudes des siècles. Mais ce quelque chose se bâtit à la fois sur nos refus et sur nos consentements raisonnés. Si nous aliénons notre force de refus, notre consentement devient déraisonnable et ne s'équilibre à rien, l'histoire devient servitude. Dès lors quelque chose se bâtit encore, mais ce n'est plus l'homme et, pour finir, tous se mettent à genoux devant le veau d'acier. Ce n'est que par le maintien incessant de notre refus, et l'affirmation des valeurs qu'il suppose, que la libération matérielle garde au contraire sa chance d'asseoir une libération réelle de l'homme. Sans cette

lutte constante, ce "courage de tous les matins" que prêchait Alain, cette vigilance double enfin, ni l'histoire ni l'homme ne sauraient avancer. (p. 373-374)

Une fois de plus, c'est la voie la moins confortable que choisit Camus pour éviter de tomber dans les nihilismes évoqués précédemment. Cette voie c'est celle de la tension entre les notions d'histoire et d'individu. Là où les révoltes occidentales à partir du XVIII^e siècle ont échoué face à la tentation de l'absolu, la révolte camusienne entend retrouver les valeurs originelles du mouvement et dépasser le nihilisme qui l'entoure.

La Grèce antique comme source du point de vue singulier de Camus

On connaît l'importance de la pensée grecque chez Camus, du mémoire universitaire sur Plotin aux nombreuses notes et références sur la philosophie antique dans les *Carnets*, en passant par la revue *Empédocle* qu'il fonde avec René Char en 1949. Avec *L'Homme révolté*, cette importance est réaffirmée, notamment en ce qui concerne le rapport de l'homme à l'histoire ainsi qu'à la nature.

D'emblée, Camus présente certains mythes de l'Antiquité grecque. On y observe déjà une véritable attraction pour la notion d'équilibre que l'on peut en retirer :

C'est que les Anciens, s'ils croyaient au destin, croyaient d'abord à la nature, à laquelle ils participaient. Se révolter contre la nature revient à se révolter contre soi-même. C'est la tête contre les murs. La seule révolte cohérente est alors le suicide. Le destin grec lui-même est une puissance aveugle qui se subit comme on subit les forces naturelles. Le sommet de la démesure pour un Grec est de faire battre de verges la mer, folie de barbare. Le Grec peint sans doute la démesure, puisqu'elle existe, mais il lui donne sa place, et par là une limite. Le défi d'Achille après la mort de Patrocle, les imprécations des héros tragiques maudissant leur destin n'entraînent pas la condamnation totale. Œdipe sait qu'il n'est pas innocent. Il est coupable malgré lui, il fait aussi partie du destin. Il se plaint, mais ne prononce pas les paroles irréparables. Antigone elle-même, si elle se révolte, c'est au nom de la tradition, pour que ses frères trouvent le repos dans la tombe, et que les rites soient observés. En un certain sens, il s'agit avec elle d'une révolte réactionnaire. La réflexion grecque, cette pensée aux deux visages, laisse presque toujours courir en contre-chant, derrière ses mélodies les plus désespérées, la parole éternelle d'Œdipe qui, aveugle et misérable, reconnaîtra que tout est bien. Le oui s'équilibre au non. (p. 83-84)

Nous avons déjà fait référence précédemment à la confrontation que nous expose l'artiste entre la conception cyclique du temps chez les Grecs et l'historicité ou conception linéaire du temps initiée par le christianisme mais surtout reprise et divinisée par la philosophie de l'histoire.

Si cette confrontation ne nous permet pas de dire que Camus adhère à une conception cyclique du temps, elle participe toutefois à la critique de l'historicité qu'elle soit chrétienne dans un premier temps ou hégélienne ensuite.

Dans son analyse de la pensée nietzschéenne, Camus semble même critiquer cette notion d'« Éternel retour » que l'on peut rapprocher d'une vision cyclique du temps. La répétition absolue à l'origine de l'*Amor fati* mène au « Tout est permis » dans son affirmation radicale des revendications de l'esclave comme du maître. Ce que l'artiste met en valeur dans l'esprit grec, au-delà de leur conception du temps, c'est l'osmose qui s'opère entre l'homme et la nature. La nature serait en quelque sorte l'histoire dépouillée des concepts de « faute » et de « châtement » :

On aperçoit mieux cette coupure en soulignant l'hostilité des pensées historiques à l'égard de la nature, considérée par elles comme un objet, non de contemplation, mais de transformation. Pour les chrétiens comme pour les marxistes, il faut maîtriser la nature. Les Grecs sont d'avis qu'il vaut mieux lui obéir. L'amour antique du cosmos est ignoré des premiers chrétiens qui, du reste, attendaient avec impatience une fin du monde imminente. L'hellénisme, associé au christianisme, donnera ensuite l'admirable floraison albigeoise d'une part, saint François de l'autre. Mais avec l'Inquisition et la

destruction de l'hérésie cathare, l'Église se sépare à nouveau du monde et de la beauté, et redonne à l'histoire sa primauté sur la nature. Jaspers a encore raison de dire : « C'est l'attitude chrétienne qui peu à peu vide le monde de sa substance... puisque la substance reposait sur un ensemble de symboles. » Ces symboles sont ceux du drame divin qui se déroule à travers les temps. La nature n'est plus que le décor de ce drame. Le bel équilibre de l'humain et de la nature, le consentement de l'homme au monde, qui soulève et fait resplendir toute la pensée antique, a été brisé, au profit de l'histoire, par le christianisme d'abord. L'entrée, dans cette histoire, des peuples nordiques qui n'ont pas une tradition d'amitié avec le monde, a précipité ce mouvement. (p. 223)

Ce passage prend tout son sens lorsqu'on le relie à une citation précédemment évoquée où Camus rappelait que le christianisme avait introduit dans le monde antique les notions de « jugement » et de « châtement ».

L'élaboration singulière d'une articulation entre individu et histoire

L'auteur de *L'Homme révolté* commence par rappeler l'existence d'une nature humaine fondée sur une valeur particulière, celle de solidarité. Cette dernière est à comprendre, selon la définition de Camus, comme l'expression pratique et essentielle de l'amour et de l'amitié. Il entend par là s'opposer d'un côté à la philosophie de l'histoire qui prône la plasticité totale de l'identité humaine, mais aussi au déséquilibre entre paraître et faire issu des révoltes métaphysiques.

Dans le sillage de la pensée grecque, Camus soutient l'idée qu'il existe une nature humaine particulière, sorte de part irréfragable de l'homme. Elle constitue chez lui le garde-fou de la révolte :

On voit que l'affirmation impliquée dans tout acte de révolte s'étend à quelque chose qui déborde l'individu dans la mesure où elle le tire de sa solitude supposée et le fournit d'une raison d'agir. Mais il importe de remarquer déjà que cette valeur qui préexiste à toute action contredit les philosophies purement historiques, dans lesquelles la valeur est conquise (si elle se conquiert) au bout de l'action. L'analyse de la révolte conduit au moins au soupçon qu'il y a une nature humaine, comme le pensaient les Grecs, et contrairement aux postulats de la pensée contemporaine. Pourquoi se révolter s'il n'y a, en soi, rien de permanent à préserver ? C'est pour toutes les existences en même temps que l'esclave se dresse, lorsqu'il juge que, par tel ordre, quelque chose en lui est nié qui ne lui appartient pas seulement, mais qui est un lieu commun où tous les hommes, même celui qui l'insulte et l'opprime, ont une communauté prête. (p. 73-74)

Camus revient longuement par la suite sur la valeur de solidarité qu'il place au cœur de sa vision de la nature humaine. Cette notion prend un sens tout particulier notamment à travers la fameuse formule qui revient comme un leitmotiv tout au long du livre, « Je me révolte donc nous sommes » :

La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité. Nous serons donc en droit de dire que toute révolte qui s'autorise à nier ou à détruire cette solidarité perd du même coup le nom de révolte et coïncide en réalité avec un consentement meurtrier. De même cette solidarité, hors du sacré, ne prend vie qu'au niveau de la révolte. Le vrai drame de la pensée révoltée est alors annoncé. Pour être, l'homme doit se révolter, mais sa révolte doit respecter la limite qu'elle découvre en elle-même et où les hommes, en se rejoignant, commencent d'être. La pensée révoltée ne peut donc se passer de mémoire : elle est une tension perpétuelle. (p. 79)

Pour illustrer cette valeur de solidarité, Camus évoque l'exemple de la fraternité qu'il a décelée dans le mouvement de ceux qu'il appelle les « Meurtriers délicats », ces révolutionnaires russes de 1905 qui avaient choisi la voie du terrorisme en même temps que celle du sacrifice. Si Camus ne justifie pas leurs crimes (bien qu'il y ait sur ce point quelques ambiguïtés de sa part), il met en valeur ce lien indestructible qui les unit jusque dans la mort

et le souvenir.

Au-delà de l'affirmation d'une nature humaine singulière pour son époque, Camus refuse l'absolutisation, quelle que soit la notion à laquelle elle s'applique. C'est là tout l'objet de sa pensée de la limite. Une fois de plus, on retrouve l'influence grecque à travers la figure de la déesse Némésis. L'auteur recherche donc l'équilibre entre l'affirmation de l'individu dans sa nature et la reconnaissance de l'histoire en tant qu'espoir d'amélioration de la condition humaine.

Coincé entre conception linéaire et conception cyclique du temps, Camus pose la nécessité pour l'homme de se tenir à la fois dans et contre l'histoire. C'est cette position que l'artiste, tel que Camus se le représente, est censé illustrer :

Le révolté, loin de faire un absolu de l'histoire, la récuse et la met en contestation, au nom d'une idée qu'il a de sa propre nature. Il refuse sa condition et sa condition, en grande partie, est historique. L'injustice, la fugacité, la mort se manifestent dans l'histoire. En les repoussant, on repousse l'histoire elle-même. Certes, le révolté ne nie pas l'histoire qui l'entoure, c'est en elle qu'il essaie de s'affirmer. Mais il se trouve devant elle comme l'artiste devant le réel, il la repousse sans s'y dérober. Pas une seconde, il n'en fait un absolu. S'il peut participer, par la force des choses, au crime de l'histoire, il ne peut donc le légitimer. (p. 309)

L'art se propose alors d'entrer dans le réel pour lui donner le style qui lui manque. C'est là tout l'objet du roman selon Camus. L'artiste ne refuse pas l'histoire, il s'y débat et tente de la corriger sans pour autant oublier qui il est. Entre réalisme et utopie, Camus nous parle d'une « utopie relative » à sans arrêt renouveler sous la plume du romancier.

En conclusion, si Camus emploie la critique, c'est pour mieux construire par la suite sa propre articulation des notions d'individu et d'histoire. C'est une véritable conception singulière du temps qu'il bâtit dans la tension entre la vision cyclique des Grecs et la conception linéaire du christianisme et du communisme contemporain.

Tout l'enjeu de cette réflexion repose sur l'explication du nihilisme contemporain mais surtout sur la lutte contre la justification de la violence dont elle est issue. Cette perspective, j'entends la développer plus longuement à l'occasion de ma thèse de doctorat qui porte directement sur la jonction chez Camus des concepts d'histoire et de violence.

Trouver sa place : une relation nécessaire à l'espace

(étude du *Premier Homme* d'Albert Camus)

Laurence BROSSIER

En 1953, Albert Camus commence la rédaction d'un roman qui doit être le premier d'un nouveau cycle, celui de l'amour. Lorsqu'il meurt dans un accident de voiture le 4 janvier 1960, le manuscrit comprend 144 pages et de très nombreuses notes ainsi qu'un titre : *Le Premier Homme*. Il sera finalement publié par sa fille Catherine en 1994 malgré son caractère inachevé, tant dans le développement que sur le plan de l'écriture. Il raconte l'histoire d'un personnage, Jacques Cormery, qui mène une quête impérieuse, celle d'un père, mais plus fondamentalement, à partir de cet homme qui lui reste inconnu, celle de lui-même. Cette quête s'exprime à travers l'évocation de deux espaces géographiques présentés comme antithétiques – l'Algérie, française à l'époque, et la France métropolitaine – décrits par le biais de lieux précis. Mais elle est aussi abordée, de façon plus complexe, par l'intermédiaire du personnage lui-même qui est porteur de deux espaces intérieurs contradictoires : l'un est acceptation du dénuement, conscience que même si « la misère est une forteresse sans pont-levis » (OC IV, p. 830) elle est inséparable des joies les plus simples et les plus fortes ; l'autre est exaltation de la volonté et du courage, recherche de reconnaissance, sentiment de trahison, territoire âprement conquis. Or, c'est en explorant cette double relation à l'espace, extérieur ou intime, comme pour remonter jusqu'aux origines, que Jacques Cormery tente de trouver sa place dans ce monde : trouver sa place pour avoir « des raisons de vieillir et de mourir sans révolte » (p. 915).

I – Deux espaces géographiques

Même si l'espace algérien occupe la majeure partie de ce roman inachevé, l'espace français y est bien présent comme le lieu où réside désormais Jacques Cormery, ce qui est rapidement évoqué, et surtout comme le lieu où se trouve enterré le père qu'il n'a pas connu. Mais peu importe finalement le nombre de pages accordé à l'un ou à l'autre car, à la fin de la première partie intitulée « Recherche du père », alors qu'un avion ramène Jacques Cormery adulte de Mondovi à Alger, le narrateur, qui laisse d'ailleurs échapper un emploi de la première personne du singulier, écrit : « La Méditerranée séparait en moi deux univers, l'un où dans des espaces mesurés les souvenirs et les noms étaient conservés, l'autre où le vent de sable effaçait les traces des hommes sur de grands espaces » (p. 861). Ce qui laisse à penser que l'important est de caractériser ces deux espaces géographiques familiers du personnage, séparés par la Méditerranée, cette « Mer au milieu des terres » selon l'étymologie latine.

La France métropolitaine : les espaces clos des souvenirs

Pour le jeune Jacques Cormery, la France est un espace clos sur lui-même qui s'oppose à l'Algérie, espace présenté comme ouvert ainsi que nous le verrons par la suite. Vue de l'extérieur, elle est cette « nation imprécise où la neige couvrait les toits » (p. 867). Elle est cette terre évoquée lors de la rencontre avec le lycéen Georges Didier, terre que l'on nomme « patrie », mot derrière lequel se cachent le sens du devoir et la fidélité à la terre natale marquée par la capacité à accumuler les souvenirs et à évoquer la mémoire des ancêtres. Ce qui frappe Jacques, en effet, c'est l'importance que son ami donne au grenier de sa maison,

lieu lui-même clos, où s'entassaient les marques d'une histoire familiale, « un grenier plein de vieilles malles, où l'on conservait les lettres de la famille, des souvenirs, des photos » (p. 866). Autant d'éléments qui, à côté d'une tradition orale, sont des témoignages qui permettent de constituer un enracinement : ainsi Georges Didier garde-t-il de ses ancêtres la mémoire vivante, une mémoire enrichie par une imagination qui alimente sans cesse un passé toujours en relation avec le présent. Autant d'éléments à l'origine de traditions familiales qui donnent du sens aux générations en orientant leur vie, éléments auxquels s'ajoutent des événements d'une histoire collective, comme ceux liés à Jeanne d'Arc, et qui inscrivent ce jeune métropolitain dans une lignée. Ainsi la France apparaît-elle comme un monde clos dans lequel les traces du passé sont jalousement conservées.

Mais la France, c'est surtout le lieu d'où le père de Jacques Cormery, parti pour la guerre, n'est jamais revenu, privant de façon irréversible une famille d'un être cher en gardant celui qui est mort loin de ses proches, le rendant à tout jamais étranger aux siens. La France, c'est ce lieu clos qu'il appelle « le carré des morts de la guerre de 1914 » et qui se nomme très précisément « le carré du Souvenir français » (p. 753) qu'il va découvrir lorsqu'il part, presque malgré lui, à la recherche du père.

Les deuxième et troisième chapitres de la première partie évoquent, en effet, ce lieu où le personnage se rend pour la première fois pour honorer une promesse faite de longue date à sa mère : « aller voir la tombe de son père qu'elle-même n'avait jamais vue » (p. 753). Autant dire qu'il n'attend rien de cette visite. C'est pourquoi lui fait suite une autre visite qui, à elle seule, pourrait justifier le déplacement : celle qu'il va rendre à « son vieux maître » (ibid.). Pendant le voyage en train de Paris à Saint-Brieuc, le cimetière et la ville elle-même sont annoncés par des éléments à connotation négative comme pour préparer des retrouvailles, jugées impossibles, avec le père. La très faible luminosité dans une saison qui, pourtant, représente l'éveil de la vie est comme un signe avant-coureur de l'entrée dans ce monde des morts. Le paysage qui défile est décrit comme « étroit et plat » avec des maisons « laides », « une petite gare minable » (p. 751). Lexique péjoratif aussi pour la gare de Saint-Brieuc dont la salle d'attente a des « murs nus et sales décorés seulement de vieilles affiches où la côte d'Azur elle-même avait pris des tons de suie », pour la ville aux « rues étroites et tristes, bordées de maisons banales aux vilaines tuiles rouges » (p. 752). Les êtres humains sont en parfaite osmose avec ces paysages : les voyageurs, à l'exception d'une jeune femme lumineuse, sont comme les prisonniers d'une vie sans attrait à l'image de cet « enfant roux au visage éteint et fade » (p. 751) ; il en va de même du groupe « aux vêtements sombres et au teint brouillé » qui descend en même temps que le personnage à Saint-Brieuc et des passants « rares » et indifférents aux devantures des magasins. Le cimetière n'échappe pas à ce vocabulaire dépréciatif : il est « ceinturé de hauts murs rébarbatifs », « au voisinage de la porte, des étalages de fleurs pauvres » (p. 752) et le gardien lui-même est un homme « qui sentait la transpiration sous sa grosse veste montante ».

Mais même si le personnage soutient qu'« il ne pouvait pas s'inventer une piété qu'il n'avait pas » (p. 753), dans l'intimité de ce lieu clos se déroule une rencontre tout à fait inattendue, fragile et fugace. La clé de ces retrouvailles se trouve peut-être, d'ailleurs, dans le dernier chapitre de cette première partie avec la mention des « flancs de la montagne de Delphes » (p. 859). Ne peut-on, en effet, établir un lien entre la démarche d'Œdipe venu à Delphes pour savoir qui sont ses parents et celle de Jacques Cormery qui, inconsciemment sans doute, veut savoir, lui aussi, qui est son père ? La rencontre commence au moment même où Jacques Cormery demande à voir la tombe de son père. Après avoir décliné l'identité de celui-ci – « Cormery Henri » –, il perd le statut de « voyageur » et acquiert enfin un nom « Jacques Cormery » (p. 753) ou simplement « Cormery » quelques lignes plus loin. Se trouve restaurée, le temps de cette visite au cimetière, la filiation indispensable évoquée dans le chapitre qui ouvre le roman, chapitre de sa naissance où le père est omniprésent. Face à

cette tombe où le temps s'est arrêté, Jacques Cormery a la conviction que « son père était de nouveau vivant, d'une étrange vie taciturne », vie qui pourrait s'apparenter à celle du monde des morts dans le chant XI de *l'Odyssée* d'Homère. C'est pourquoi, là où il est, ce père, qui n'en est pas vraiment un puisqu'il est plus jeune que son fils, ne peut lui être d'aucun secours. Cormery continue son voyage en laissant son père « poursuivre cette nuit encore l'interminable solitude où on l'avait jeté puis abandonné ». C'est pourquoi la seule issue possible de cette rencontre est un nouvel abandon : « Tournant le dos à la tombe, Jacques Cormery abandonna son père » (p. 756).

La parenthèse de la rencontre est donc vite refermée. Les endroits clos de la France métropolitaine ne dévoilent pas leur secret à celui qui n'est pas né sur son sol. Jacques Cormery reste cet « homme monstrueux » livré à lui-même qui s'était « édifié » « seul » (p. 862). Il ne lui reste plus qu'à réintégrer l'espace ouvert de la vie et le temps linéaire qui va de la naissance à la mort. Alors que dans le cimetière « la suite du temps lui-même se fracassait » (p. 754) en mettant face à face des fils plus vieux que leurs pères, au dehors se joue le drame de cette course contre le temps qui lui est si familier. D'ailleurs, le chapitre 3 où il rencontre son vieil ami est, à lui seul, une glorification de la vie à travers les regrets de Victor Malan pour qui « à soixante-cinq ans, chaque année est un sursis » et à travers la réaffirmation de son attachement à ce qui est son bien le plus précieux. Il confie : « Moi, je l'ai aimée, je l'aime, avec avidité. Et en même temps elle me paraît affreuse, inaccessible aussi » (p. 760). Héros de l'Absurde, Jacques Cormery dit « oui » à la vie même s'il sait qu'il doit mourir. C'est d'ailleurs l'aveu de cette affirmation inconditionnelle qui court aussi à travers les épisodes consacrés à l'Algérie où s'entrelacent le récit de l'enfance et la recherche du père.

L'espace algérien : une terre ouverte sans passé

L'Algérie est présentée dès le premier chapitre du livre comme un espace ouvert qui a une réalité mal définie en tant que territoire : les nuages qui circulent librement dans le ciel se déplacent de l'Atlantique jusqu'à la mer Tyrrhénienne à la faveur du vent d'ouest en survolant des territoires aux délimitations incertaines. C'est aussi une Algérie qui n'a pas d'identité propre parce que des peuples différents se sont succédé sur son sol tellement rapidement qu'ils n'y ont pas laissé de traces. Qualifiée de « pays sans nom » (p. 860), elle est largement décrite comme le lieu anonyme d'une histoire qui s'est déroulée dans l'oubli des hommes donc qui est sans réelle consistance et sans témoins. Le récit de la colonisation n'est d'ailleurs pas celui d'une conquête mais l'histoire tragique d'une migration vers un « pays immense et hostile » (p. 854). Il s'agit, en effet, de colons qui, apparaissant plutôt comme des exilés et des victimes épuisés par la misère, croient à une nouvelle Terre promise : Parisiens « ouvriers de 48 entassés dans une frégate à roues » (p. 855) qui, fuyant le chômage, sont candidats à l'exil et partent avec femmes et enfants jusqu'à Bône puis se dirigent à travers un paysage désertique et hostile ; « Espagnols de Mahon » et « Alsaciens qui en 71 avaient refusé la domination allemande et opté pour la France » (p. 858) d'où descendent les parents de Jacques Cormery. Mais l'espace dans lequel ils s'installent n'est pas une terre d'accueil. Il est ouvert à tous vents et constamment menacé d'où la présence des soldats en armes. Les colons y rencontrent le choléra, les moustiques, la menace d'autres colonies françaises et l'hostilité des Arabes qui rendent leur existence précaire.

De plus, leur présence pendant plusieurs générations sur la terre algérienne qui en a fait une sorte de race bâtarde, des « Mahonnais du Sahel » ou des « Alsaciens des Hauts Plateaux » (p. 860), semble avoir été comme annihilée par le décor naturel qui s'emploie à recouvrir toute trace que l'homme pourrait laisser : les « dalles usées et verdies des petits cimetières de colonisation » (p. 859) qui s'opposent à celles de Saint-Brieuc, les terres cultivées sur lesquelles la végétation sauvage a très vite repris ses droits témoignent de cette

impossibilité qu'ont les pauvres à rentrer dans l'histoire. Jusqu'aux temples qui sont détruits, les laissant face à l'indifférence de la nature et à l'angoisse du temps. Nés dans l'anonymat et le dénuement le plus total, ils y retournent au moment de leur mort sans que rien ne leur ait appartenu, pas même leur propre vie : « une vie qui s'était construite autour de lui, malgré lui », « une vie tout entière involontaire », lit-on à propos d'Henri Cormery (p. 859). Car l'histoire se déroule sur deux plans : celui de la foule des hommes qui grandissent et disparaissent dans « l'anonymat, au niveau du sang, du courage, du travail, de l'instinct à la fois cruel et compatissant » et dont chaque homme est « le Premier Homme », celui des événements qui fait abstraction des hommes et qui est « réduit[e] à des crises de violence et de meurtre, des flambées de haine, des torrents de sang vite gonflés, vite asséchés comme les oueds du pays » (p. 860). Ce second plan est évoqué aussi dans le récit, notamment parce que Jacques Cormery revient en Algérie en pleine guerre d'indépendance, et il souligne le risque, pour les colons, d'« un anonymat définitif et la perte des seules traces sacrées de leur passage sur cette terre », les réintégrant auprès des conquérants passés dans une « fraternité de race et de destin » (p. 861).

Mais ce qui est mis en exergue, c'est cette absence d'ancrage individuel dans un pays où le soleil réussit à tout effacer et le vent à tout balayer, où le soir enveloppe tout de façon indistincte : « La nuit maintenant montait du sol elle-même et commençait de tout noyer, morts et vivants, sous le merveilleux ciel toujours présent » (p. 860). C'est pourquoi, malgré la reconstruction de l'histoire de la famille, la recherche du père est vaine, même sur cette terre où il a vécu quelques années auprès de sa femme et de ses enfants, où il a travaillé durement : il ne reste de lui qu'un fantôme qui se fond dans le paysage et disparaît, qui apparaît au milieu de la foule sur le quai de Bône lors des rêveries de Jacques.

Trouver sa place en s'inscrivant dans la lignée familiale donnerait d'emblée un sens à une vie dont la direction a été indiquée par les ancêtres. Mais que ce soit à Saint-Brieuc ou à Solferino, il ne reste rien qui puisse inscrire le fils dans une longue tradition afin de lui donner la chance d'aborder avec confiance « le monde des hommes, son temps et son affreuse et exaltante histoire » (p. 861). Ce n'est pas pour autant qu'il s'agit d'un être sans racines. Lui-même se présente dans le dernier chapitre comme un homme aux « racines obscures et emmêlées qui le rattachaient à cette terre splendide et effrayante » (p. 912). Or, ces racines qui ont grandi en lui ont été fortifiées par lui-même et constituent ce qu'il est devenu à quarante ans : un homme dont l'histoire est faite d'« une suite de désirs obscurs et de sensations puissantes et indescriptibles » (p. 913).

II – Deux espaces intérieurs

Jacques Cormery a grandi sans père et, bien qu'il se lance à sa poursuite pour esquisser son portrait afin de ne pas être « le Premier Homme », il n'arrive pas à donner à cet être suffisamment de densité pour retracer l'histoire concrète de sa famille. Ce qu'il peut retracer, en revanche, c'est une histoire individuelle, celle d'un homme libre qui, depuis l'enfance, est allé chercher ses propres ressources en lui-même, au contact des camarades de son âge et des livres, pour devenir un homme qui a un passé propre et une mémoire qui n'appartient qu'à lui. S'étant construit tout seul ou presque, Jacques Cormery a développé en lui une volonté de vivre intensément qui ne peut toutefois pas arrêter ce temps qui passe et combler ce « sentiment soudain terrible que le temps et la jeunesse s'enfuyaient » (p. 914). Au fond de lui demeurent, toutefois, le monde clos de l'enfance et l'espace ouvert du savoir dans lequel son instituteur occupe une place centrale.

Le monde clos de l'enfance

Le monde de l'enfance, c'est d'abord l'univers familial de Jacques Cormery car « un enfant n'est rien par lui-même, ce sont ses parents qui le représentent. C'est par eux qu'il se définit, qu'il est défini aux yeux du monde » (p. 864). Dans cet univers, dominent deux figures féminines : celle de la grand-mère autoritaire et celle, trop effacée, de la mère à laquelle Jacques voue une infinie tendresse. La grand-mère est, en effet, celle sur laquelle repose toute l'organisation de la structure familiale et à laquelle chacun doit obéir. Alors que la mère lui est entièrement soumise, Ernest, son fils, et Jacques, son petit-fils, revendiquent, en fait, le droit à un mode de vie autre. Face à Ernest et ses colères, cette femme qui a toujours exigé des siens de se plier aux duretés imposées par une vie placée sous le signe de la pauvreté, du labeur et de l'acceptation, se montre désarmée, comme incapable de véritablement réagir. Et Jacques trouve la source de ce désarroi qui humanise la grand-mère, la dote d'une sensibilité, d'un cœur, la réintégrant, de façon fugace peut-être, dans la communauté des êtres susceptibles d'éprouver des émotions: « Et il comprit alors que la grand-mère aimait physiquement son fils, était amoureuse, comme tout le monde, de la grâce et de la force d'Ernest, et que sa faiblesse exceptionnelle devant lui était après tout fort commune, qu'elle nous amollit tous plus ou moins, et délicieusement d'ailleurs, et qu'elle contribue à rendre le monde supportable, c'est la faiblesse devant la beauté » (p. 811). Comment ne pas penser à la phrase de Dostoïevski dans *L'Idiot* : « La beauté sauvera le monde » ? Mais le comportement de la grand-mère est tout autre devant Jacques : c'est encore un enfant et elle voudrait le dompter. Pour ce faire, elle utilise fréquemment son nerf de bœuf, pensant que les châtiments corporels font rentrer les enfants dans le rang. Jacques résiste : c'est un enfant prêt à goûter à tout ce que la vie promet et il a décidé, inconsciemment au début du moins, que rien ne le ferait renoncer à tout ce qui lui est offert. Un jour, d'ailleurs, devenu adolescent, il prendra le nerf de bœuf des mains de sa grand-mère qui vivra douloureusement cette capitulation inévitable (p. 909). Mais il est un moment où elle a un geste d'affection, c'est lorsqu'elle comprend, suite à la visite de l'instituteur, que Jacques est un enfant qui a des dispositions pour les études : « [...] et la grand-mère prenait Jacques par la main pour remonter à l'appartement, et pour la première fois elle lui serrait la main, très fort, avec une sorte de tendresse désespérée. "Mon petit, disait-elle, mon petit." » (p. 841).

L'autre figure féminine est celle de la mère. Elle est l'objet d'une véritable adoration de la part de Jacques, sentiment qui ne le quittera jamais, de sorte qu'il est bien difficile d'écrire sur elle quelques mots sans trahir la qualité de la relation filiale. Cette mère qui ne sait ni lire ni écrire, qui est incapable de communiquer et se retranche dans son mutisme, appartient au domaine de l'indicible. Jacques enfant ne cesse de guetter chez elle le geste ou la parole qui lui feraient comprendre qu'il a tout son amour. Cependant, ce geste reste si discret, cette parole si pauvre qu'ils ne suffisent pas à rassurer un cœur d'enfant mais en même temps ils le comblent de façon tellement étrange qu'ils sont un trop plein d'amour angoissant parce qu'ils sont rarement accompagnés de signes concrets : « [...] et les rares fois où elle le prenait sur ses genoux et où il faisait semblant de s'endormir, le nez dans ce petit creux qui avait pour lui l'odeur, trop rare dans sa vie d'enfant, de la tendresse. » (p. 773). C'est par son silence, sa totale impuissance, son incapacité à arracher un petit morceau de bonheur pour elle-même et plus encore pour son fils, à protéger cet enfant qu'elle aime plus que tout au monde qu'elle s'impose comme une présence absente : dans cet univers clos, où l'enfance n'a pas le droit à l'insouciance, elle est le symbole même du refuge sans jamais pouvoir l'incarner : « [...] et sa mère telle qu'elle était demeurait ce qu'il aimait le plus au monde, même s'il l'aimait désespérément » (p. 864).

Le monde de l'enfance, c'est aussi un univers composé des camarades du même âge qui sont de même condition. La misère y est oubliée au profit d'une liberté qui donne tout

loisir de goûter à des joies apportées par le soleil et la mer. Joies simples comme celles qu'ils éprouvent lorsque, mettant leur tête sous le robinet de la fontaine de la rue Prévost-Paradol, ils laissent l'eau descendre le long de tout leur corps avec un bien-être qui n'a pas de prix. Bonheur de la course en plein soleil, de jeux inventés comme « la canette vinga », de réunions dans les caves. Bonheur du partage de quelques bonbons ou frites. Plaisir particulier et supérieur à tous les autres que celui des bains de mer, des plongeurs qui font naître des sensations physiques pures au contact des éléments, transformant ceux qui les éprouvent en « seigneurs assurés de [...] leurs richesses irremplaçables » (p. 770). Monde tellement agréable qu'il fait oublier les contraintes de la réalité, ce que Jacques Cormery comprendra à ses dépens quand, rentré chez lui, il recevra les coups de cravache de la grand-mère, « la bouche et la gorge pleines de larmes » (p. 772). Monde dominé par une passion dont Jacques tire une grande fierté : le football. Pourtant cette passion lui est interdite à l'école puis au lycée car elle use prématurément les chaussures et, dans la famille pauvre qui est la sienne, il faut que tout ce que l'on porte puisse durer le plus longtemps possible. Jacques, qui transgresse l'interdit parce qu'une passion ne se domine pas, essaie de trouver tous les subterfuges possibles pour cacher le mauvais état de ses souliers mais la grand-mère qui a un œil averti se laisse rarement duper. Il apprend donc très tôt que le bonheur a un prix, celui de la souffrance causée par les coups de cravache qu'il va recevoir. Et, ces jours-là, il est rattrapé par le monde clos de la misère. Mais rien ne le fera renoncer à ce qu'il appelle son royaume. Le football lui procure des sensations fortes : il lui permet d'éprouver des joies physiques, d'être en accord avec ce tempérament bouillonnant qu'il sent en lui, ce sentiment d'orgueil aussi puisqu'il ajoute à des compétences intellectuelles des performances physiques, faisant ainsi l'unanimité : « C'est sur ce terrain que Jacques, qui parlait déjà d'égal à égal avec les meilleurs élèves de la classe, se faisait respecter et aimer aussi des plus mauvais, qui souvent avaient reçu du ciel, faute d'une tête solide, des jambes vigoureuses et un souffle inépuisable. » Il ressent ce qu'il éprouvait déjà lorsqu'il partait jouer avec ses camarades ou se baigner mais dans un espace de temps plus court et en un lieu plus restreint car les joies du football sont concentrées donc décuplées. Elles sont à la hauteur des attentes non exprimées mais évidentes du jeune Cormery : « il se sentait le roi de la cour et de la vie ». Il oublie, le temps d'une récréation, toutes les contraintes de la réalité, toutes les pesanteurs de la vie et c'est pourquoi quand la partie s'arrête, « il tombait réellement du ciel » (p. 877). Parmi les activités qui lui permettent un rapport immédiat avec le monde, le football est celle qui est vécue avec le plus d'intensité. La consécration aura lieu quand il deviendra « gardien de but titulaire de l'équipe du lycée » (p. 910).

Ces joies certaines et exaltantes de l'enfance appartiennent à un monde clos duquel il est presque impossible de s'extraire car c'est un « monde refermé sur lui-même comme une île dans la société » (p. 849). Y rester, c'est continuer à vivre dans une fraternité construite sur la misère qui rend les hommes étrangers à eux-mêmes. Le quitter, c'est être précipité tout seul, sans repères, dans un monde inconnu. Mais pour franchir cette frontière qui sépare ces deux mondes si différents mais qui vont tous deux servir de socle, Jacques Cormery va bénéficier d'un guide, d'un père spirituel, son instituteur monsieur Bernard. Il va lui donner accès au monde du savoir qui va l'entraîner loin de tout ce qui lui est familier.

Le monde ouvert du savoir

L'école puis le lycée que va fréquenter Jacques Cormery sont des mondes clos parce qu'ils ont leurs propres modes de fonctionnement. Pourtant, la nature même de ce qui y est dispensé en fait des mondes ouverts qui contiennent les promesses d'un ailleurs. C'est grâce au savoir, en effet, que Jacques va arriver dans ce « monde inconnu » (p. 849) où il ne savait pas comment il faudrait se conduire, situé loin de son quartier à Alger, qu'ensuite il courra le

monde et recevra un jour « l'argent sans jamais l'avoir demandé et sans jamais lui être soumis » (p. 910). Le savoir, c'est ce qui ouvre son esprit, le nourrit et lui permet de s'extirper de la misère. Mais pour l'enfant, apprendre peut être un exercice fastidieux ; c'est pourquoi la transmission joue un rôle très important. Il n'est donc pas seulement question de l'apprentissage que fait Jacques d'un certain nombre de connaissances imposées par le programme dans toutes les matières mais de celui qui donne accès à ces connaissances : Monsieur Bernard. Ce monde est ouvert parce qu'il répond à « la faim de la découverte » présente chez l'enfant mais plus exactement parce qu'il établit un lien entre celui qui dispense le savoir et ceux qui le reçoivent. Ce qui est le sens profond de la transmission. Il ne s'agit pas d'accumuler des connaissances « un peu comme on gave les oies » mais d'être reconnus comme capables de recevoir ces connaissances que l'instituteur leur transmet de manière à faire d'eux des hommes dignes de ce nom. La question est aussi celle de la reconnaissance : « pour la première fois ils sentaient qu'ils existaient et qu'ils étaient l'objet de la plus haute considération : on les jugeait dignes de découvrir le monde. » (p. 830). Cette reconnaissance engage Monsieur Bernard à ne pas s'en tenir à dispenser des connaissances théoriques mais à trouver des moyens originaux dans telle ou telle matière pour susciter l'intérêt des enfants, à donner des « points de vue » et à parler de la guerre qu'il a lui-même faite pendant quatre ans. C'est ainsi que parfois il leur lit des extraits des Croix de bois de Dorgelès. Comme pour les autres récits tirés des manuels scolaires de la métropole, Jacques note leur caractère exotique : « Pour Jacques, ces récits étaient l'exotisme même » (p. 829) et un peu plus loin « Pour Jacques ces lectures lui ouvraient encore les portes de l'exotisme, mais d'un exotisme où la peur et le malheur rôdaient » (p. 831). Or le mot « exotisme » vient du grec « exôtikos » qui signifie « extérieur, du dehors ». Toutes les lectures que Jacques peut faire ou entendre en classe sont donc autant d'ouvertures vers des mondes plus ou moins lointains. Ils sollicitent son imaginaire et lui permettent de nourrir ses rêves mais aussi ses rédactions. Ils participent à la construction de son être et le libèrent de l'emprise que « la pauvreté et l'ignorance » pourraient avoir sur lui. Grâce à ces récits, en effet, s'introduisent dans sa vie des personnages qui ont une densité parce que leur vie est faite d'événements pour lesquels il peut se passionner, des personnages dont il parle comme s'ils étaient des êtres en chair et en os mais dont, paradoxalement, il ne peut envisager qu'ils puissent mourir. C'est pourquoi, le roman de Dorgelès étant devenu réalité, Jacques vit la mort de Gilbert Demachy comme si elle était véritable : « [...] il [Monsieur Bernard] vit Jacques au premier rang qui le regardait fixement, le visage couvert de larmes, secoué de sanglots interminables, qui semblaient ne devoir jamais s'arrêter » (p. 832). Ce qui explique le geste de son maître lorsqu'il revient le voir, adulte, dans son appartement : « M. Bernard hochait sa vieille tête. "Tu as pleuré le dernier jour, tu te souviens ? Depuis ce jour ce livre t'appartient." » (p. 832). Toute la transmission d'un savoir que Jacques ne cessera d'augmenter par la suite est dans ce geste.

En donnant à l'instituteur la primauté sur l'institution, l'école, *Le Premier Homme* insiste sur le rôle joué par Monsieur Bernard qui « avait pesé de tout son poids d'homme, à un moment donné, pour modifier le destin de cet enfant dont il avait la charge, et il l'avait modifié en effet » (p. 823-24). L'enfant fait partie des meilleurs élèves mais encore faut-il quelqu'un qui intervienne pour que les aptitudes qu'il montre ne restent pas en sommeil. L'instituteur va ensuite passer le relais à des professeurs de lycée, à « des maîtres plus savants » (p. 848), ce qui précipite l'enfant dans un monde doublement inconnu : celui du lycée et celui de la ville d'Alger. Arraché à son univers familial, car il s'agit d'un véritable arrachement, il partage ses journées en deux moments inégaux et antithétiques, prêt à affirmer déjà par là un choix : « Pendant douze heures, au son du tambour, dans une société d'enfants et de maîtres, parmi les jeux et l'étude. Pendant deux ou trois heures de vie diurne dans la maison du vieux quartier, auprès de sa mère qu'il ne rejoignait vraiment que dans le sommeil des pauvres. Bien que la plus ancienne de sa vie fût en réalité ce quartier, sa vie présente et

plus encore son avenir étaient au lycée. Si bien que le quartier, d'une certaine manière, se confondait à la longue avec le soir, le sommeil et le rêve » (p. 893). Ces quelques lignes montrent, en effet, que le monde de l'enfance s'éloigne et se dissipe déjà dans une sorte de brume qui s'épaissit peu à peu pour représenter l'univers de l'ombre, cette enveloppe dans laquelle se fond la figure discrète de la mère alors que le lycée est désormais la lumière parce qu'il représente la connaissance, une lumière qui n'aveugle jamais, qui n'emprisonne pas contrairement à celle du soleil d'été. Comme pour marquer la frontière entre ces deux mondes, la bibliothèque municipale est conçue par Jacques et son ami Pierre avant tout comme un espace où ils s'imprègnent de ce que les livres secrètent pour nourrir leur imagination, faire naître des émotions. La bibliothèque n'est pas un lieu fermé mais un lieu ouvert malgré ses « murs de livres noirs » (p. 891) ; ceux qui y empruntent des livres n'échappent pas au quartier pauvre dans lequel ils vivent mais ils y reviennent avec de quoi flatter leurs sens – l'odorat car chaque collection a une odeur qui lui est propre, le toucher avec « la reliure grossière qui râpait en même temps les doigts », la vue satisfaite par « les pages pleines de petits caractères courant le long de lignes étroitement justifiées, remplies à ras bord de mots et de phrases » (p. 892) – et de quoi se rassasier provisoirement à tel point qu'au moment du repas, la nourriture « malgré son épaisseur, lui semblait moins réelle et moins solide que celle qu'il trouvait dans les livres » (p. 893). Elle a donc le pouvoir de les extraire de la vie fermée de leur quartier.

Ainsi, l'espace intérieur de Jacques s'enrichit à la fois grâce à l'enseignement solide qu'il reçoit et à l'avidité de ses lectures, sans qu'il n'en soit jamais question chez lui, excepté quand la grand-mère le questionne sur ses notes. Le savoir joue bien son rôle : il s'adresse à cette « intelligence farouche et avide » en même temps qu'il excite cet « appétit dévorant de la vie » (p. 910). Il lui permet, en dépit de la face sombre qui le caractérise aussi, de « se fabriquer quelque chose qui ressemblait à une conduite » et de « se créer sa propre tradition » (p. 911). Il le libère des contraintes du milieu dans lequel il est né pour en faire un homme qui, à quarante ans, « avait couru le monde, édifié, créé, brûlé les êtres » (p. 861) tout en étant humble aux côtés d'une mère qu'il voudrait tant êtreindre et qui ne cesse de lui échapper. Il le fait aussi sortir de cet anonymat qui semble une fatalité non seulement pour ceux de sa famille mais aussi pour ceux qui vivent sur cette terre d'Algérie.

Jacques Cormery a-t-il pu réconcilier ces deux espaces qui sont si fortement présents ? Ils sont sans doute devenus au plus profond de lui-même cette unité agitée, tourmentée, chaotique, ce « feu noir enfoui en lui comme un de ces feux de tourbe éteints à la surface mais dont la combustion reste à l'intérieur » (p. 911). Deux espaces donc qui n'en font désormais qu'un seul pour exprimer son amour et son angoisse de la vie et dresser le portrait d'un être qui n'a pu se construire dans une unité originelle, faute de racines ancestrales mais qui est prêt désormais à « aborder [...], seul, sans mémoire et sans foi, le monde des hommes, son temps, et son affreuse et exaltante histoire » (p. 861).

Cette double relation à l'espace, somme toute maîtrisée par un Jacques Cormery qui a atteint la quarantaine, est perturbée par la situation qu'il découvre en Algérie, une Algérie malade à force de porter à la fois les Arabes qui y ont toujours vécu et ceux qui, venus d'ailleurs, s'y sont installés depuis le milieu du XIX^e siècle. Car si, pour Jacques, l'Algérie a toujours été ce pays où régnait un danger permanent, ce danger était considéré comme naturel : entre « l'immense mer devant lui, et derrière lui cet espace interminable de montagnes, de plateaux et de désert qu'on appelait l'intérieur » (p. 911), il y avait une zone où planait une menace portée par « ce peuple attirant et inquiétant, proche et séparé, qu'on côtoyait au long des journées » et qui finissait toujours par se retirer dans des maisons « où l'on ne pénétrait jamais » (p. 912), les choses étaient ainsi. Le caractère inhospitalier de cette terre était, pour ainsi dire, originel et palpable à travers ses grands paysages presque déserts

comme à travers ses habitants qui semblaient insaisissables. Il y avait aussi ces bagarres qui étaient comme la concrétisation de cette menace quand elles avaient lieu entre un Français et un Arabe. Pourtant rien de tout cela n'était interprété comme le signe d'une situation conflictuelle larvée. Mais, ce qu'il découvre alors qu'il tente de trouver des renseignements sur son père et qu'il croise « des jeeps hérissées de fusils » (p. 849) est bien un espace désarticulé, un espace de violence, violence plus concrète encore quand une bombe explose non loin de l'appartement de sa mère. Or, son histoire personnelle ne lui permet sans doute pas de comprendre cette haine qui s'installe entre les deux communautés, comme le montre son intervention auprès d'un Arabe qu'il met à l'abri dans le café de son ami d'enfance, considérant tout simplement que cet homme « n'a rien fait » (p. 786).

Ainsi, ce nouvel espace algérien dessine les contours d'un être dont l'unité difficilement construite se trouve menacée, d'un être écartelé par le drame qui se joue sur sa terre natale, d'un être qui n'a pas encore trouvé sa place.

Adaptation et mise en scène de *L'État de siège* au Japon

Hiroki Toura

Chercheur et professeur de littérature française dans une université au Japon, je fréquente aussi l'école de théâtre Piccolo (Amagasaki, Japon) depuis avril 2012. Nous avons monté en deux ans quatre pièces dont la dernière est une adaptation de *L'État de siège* de Camus : la représentation a eu lieu les samedi 8 et dimanche 9 mars 2014, dans la Grande Salle du Théâtre Piccolo et j'ai joué le rôle de la Peste. À ma connaissance, c'est la première fois que *L'État de siège* était monté au Japon, ne serait-ce que sous la forme d'une adaptation. Je voudrais donc noter sous une forme de rapport comment nous l'avons adapté et monté, du point de vue d'un acteur qui a participé à la représentation.

L'État de siège de Camus

L'État de siège fut représenté pour la première fois le 27 octobre 1948, au Théâtre Marigny à Paris dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, avec une musique d'Arthur Honegger, des décors et des costumes de Balthus, et avec, comme acteurs, Barrault (Diego), Madeleine Renaud (la Secrétaire), Pierre Brasseur (Nada) et Marie Casarès (Victoria). Mais la pièce connut un sévère échec, malgré le grand prestige de l'équipe. Barrault dut renoncer à la maintenir au programme pour des raisons économiques.

L'intrigue de la pièce est très simple : l'histoire se passe à Cadix en Espagne au Moyen Âge. Un jour, une comète apparaît soudain dans le ciel. Ensuite apparaît la Peste avec sa Secrétaire. Elle prend tous les pouvoirs dans la cité et exerce une dictature bureaucratique. L'ivrogne Nada collabore volontiers avec elle de par son nihilisme. Le jeune médecin Diego lutte contre elle mais il s'enfuit, vaincu. Néanmoins, parlant avec la Secrétaire, il se rend compte qu'« il y a dans l'homme [...] une force que [la Peste et la Secrétaire] ne réduire[ont] pas, une folie claire, mêlée de peur et de courage, ignorante et victorieuse » (OC II, 347) et il reprend en main le peuple pour le mener dans son combat contre la Peste. Mise aux abois, cette dernière prend en otage sa fiancée Victoria. Acculé et obligé de choisir entre la vie de sa bien-aimée et la liberté de la ville, Diego décide de donner sa vie pour les sauver toutes les deux. La Peste quitte la ville en échange de ce sacrifice. Nada se jette dans la mer.

L'État de siège est considéré en général comme une parabole de l'Occupation et de la Résistance, la Peste étant le nazisme, Diego une figure du résistant et Nada du collabo. Camus n'admire pourtant pas Diego. Bien au contraire, Victoria l'accuse sévèrement, à la fin de la pièce, d'avoir trahi leur amour :

Diego : Je suis content, Victoria. J'ai fait ce qu'il fallait.

Victoria : Ne dis pas cela, mon amour. C'est un mot d'homme, un horrible mot d'homme. (*Elle pleure.*)
Personne n'a le droit d'être content de mourir. (363)

Puis les femmes de la cité jettent une malédiction sur lui : « Malheur sur lui ! Malheur sur tous ceux qui désertent nos corps ! » (364)

Là est une des raisons majeures pour lesquelles *L'État de siège* connut un échec auprès du public. Les spectateurs, qui se croyaient incités à trouver un héros exemplaire dans le personnage de Diego, peuvent éprouver un sentiment de stupeur devant une telle accusation et se sentir incapables de savoir à qui donner raison et quel message y lire. Et sans doute peut-on effectivement dire que les paroles de Victoria et celles du chœur des femmes de la cité risquent de compromettre la cohérence de la pièce.

Cependant on peut également dire que c'est précisément ce que Camus a voulu faire. Il n'a

pas voulu écrire une pièce moralisatrice qui conduise le spectateur à admirer un héros qui lutte contre le mal. Il écrit dans *La Peste*, roman paru en 1947, année qui précède la première représentation de *L'État de siège*, que l'important est de « faire son métier » et de « dire que deux et deux font quatre » et qu'on n'a pas besoin de héros. Ce qu'il a voulu écrire dans *L'État de siège*, c'est l'histoire d'un homme qui lutte contre le mal pour sauver le bonheur d'aimer et d'être aimé, mais qui perd son amour au cours de sa lutte, l'histoire d'un conflit, cornélien en quelque sorte, entre la justice et le bonheur. Ce thème sera repris dans *Les Justes*, en 1949.

Le choix de la pièce

C'est moi qui ai proposé *L'État de siège* pour notre représentation. Il faut dire que je l'ai fait pour des raisons d'abord purement pragmatiques, parce qu'il y a beaucoup de personnages dans cette pièce. Notre école comptait sept acteurs et dix-neuf actrices. Il fallait donc mettre vingt-six acteurs en tout sur scène, mais il était difficile de trouver une pièce où apparaissent tant de personnages. *L'État de siège*, où vingt-six acteurs ont figuré à la première représentation selon la liste des distributions (293), m'a ainsi semblé approprié.

En ce qui concerne le nombre des actrices, toujours sur la même liste, on en compte huit, soit donc la Secrétaire, Victoria, la femme du juge et les femmes de la cité. J'ai pensé alors qu'on pourrait augmenter le nombre des femmes de la cité. De plus, j'avais en tête la possibilité de faire jouer le rôle de la Peste par une actrice, en imitant la mise en scène de Vincent Siano qui m'a beaucoup impressionné ; dans sa représentation au Théâtre Rural d'Animation Culturelle, il a en effet habillé la Peste d'un costume de reine de SM, et la Secrétaire d'un uniforme de lycéenne à l'anglaise. [...]

Le titre de l'adaptation : le symbolisme du vent

Notre professeur et metteur en scène, Tatsuaki Shimamori, a respecté assez fidèlement l'intrigue de *L'État de siège* dans son adaptation. Il a voulu pourtant changer de titre ; il lui a donné le titre « Le jour où le vent a cessé » et le sous-titre « pièce inspirée par *L'État de siège* de Camus ». Il voulait mettre l'accent sur le symbolisme du vent, inspiré par la parole de la Sorcière : « Le vent ! Voici le vent ! Le fléau a horreur du vent. Tout ira mieux, vous le verrez ! » (308) ou par l'annonce de l'Alcade : « De l'avis de tous les médecins, il suffira que le vent de mer se lève pour que la peste recule. » (313). Il a donc employé à plusieurs reprises le son du vent comme bruitage, et remplacé la parole reconfortante mais vaine de la sorcière par le chœur des femmes de la cité : « Le Vent, le vent, le vent. Le fléau a horreur du vent. Où a disparu le vent ? Les gens disparaissent un à un. Encore un à un. Où a disparu le vent ? Où est le vent fort qui vient de la mer ? Un à un... Si le vent se lève, tout ira mieux. Si le vent se lève... Si le vent se lève... ».

Les personnages de l'adaptation

Dans l'adaptation de Shimamori, l'histoire se passe dans un village espagnol sans nom, situé au bord de la mer. L'époque n'est pas clairement indiquée, mais, selon Shimamori, il avait en tête les années 1950. On peut y voir l'influence des films de Victor Erice *L'Esprit de la ruche* et *Le Sud*. Ce choix peut se justifier par l'année de la première représentation de *L'État de siège* (Hitler et Mussolini avaient été vaincus, mais Franco était toujours au pouvoir), et par le fait que la Guerre Civile d'Espagne était pour Camus et sa génération le symbole de la démocratie bafouée par le totalitarisme.

Tout en respectant l'intrigue de la pièce de Camus, Shimamori a supprimé plusieurs paroles pour que la représentation fasse moins de deux heures. D'autre part il a inventé quelques

personnages : le radiesthésiste Iago, sa femme Ana et sa fille Flora, aussi bien que Berta (la mère de Diego), Angela (la sœur de Diego) et Atrophia (la partenaire de Nada).

Iago est une sorte de meneur de jeu ; peu de paroles lui sont confiées, mais il marque les points tournants de l'histoire, en disant « Le vent a cessé » au moment de l'apparition de la comète, et « Voici le vent de mer » juste avant que le peuple se lève contre la Peste. Sa fille Flora est une petite fille tout à fait innocente, mais elle semble douée de la capacité particulière de lire dans le cœur des gens. Iago avait une amante, semble-t-il, dans le nord du pays, et peut-être pour cette raison ne s'entend-il pas très bien avec sa femme Ana.

Citons le dialogue de ces trois personnages qui sont en train de faire un repas :

Flora : La comète reviendra ?

Iago : C'est un jour bizarre aujourd'hui. Ma radiesthésie ne marche pas.

Flora : Vous avez connu un événement bizarre dans le nord ?

(Iago et Ana arrêtent net de manger.)

Flora : C'est vraiment bizarre. On a rencontré le maire.

Ana : Le maire ?

Flora : Oui, mais c'est bizarre. Il a parlé d'une voix douce, mais il pensait à tout autre chose.

Iago : Flora !

Flora : Quoi ?

Iago : Il ne faut pas dire une telle chose dehors.

Flora : Je sais. De peur qu'on ne me croie bizarre, n'est-ce pas ? *(Silence)* Merci, c'était bon. Maman, puis-je aller voir le voisin Jacques ?

Iago : Jacques ?

Ana : C'est le chien de notre voisin. Il est tard. Ne reste pas trop longtemps.

Flora : Seulement quelques minutes. *(Elle sort.)*

(Iago et Ana restent silencieux.)

Iago : Bon, on a bien mangé.

(Ana commence à débarrasser la table.)

Ana : Lui as-tu parlé de ce qui s'est passé dans le nord ?

Iago : ...

Ana : La comète... c'est la même que celle que nous avons vue dans le nord. La ville a soudain changé.

Iago : *(Il se lève.)* Je me couche.

Ana : Je voulais l'oublier... Pourquoi maintenant ? J'ai peur.

Iago : Je ne veux pas en entendre parler.

Ana : Moi non plus.

Iago : Je me couche. Je suis fatigué.

Ana : Je comprends selon ton air... même si je ne veux pas comprendre.

Iago : ...

Ana : Te souviens-tu ? De cette personne ?

Iago : Qu'est-ce que tu veux faire ?

Ana : Je voudrais juste savoir... Tu regrettes, n'est-ce pas ?

Iago : Je me couche. *(Il sort.)*

(Ana semble essayer de maîtriser son sentiment. La chambre devient noire. Dehors on voit Flora qui est assise avec les genoux dans ses bras.)

Dans cette scène, est évoquée, outre la capacité particulière de Flora et l'histoire amoureuse d'Iago, l'expérience que le couple a déjà vécue en assistant dans le nord à l'apparition de la comète, c'est-à-dire à l'apparition de la Peste. Mais ces éléments ne seront jamais plus repris dans l'histoire. Il peut y avoir le pour et le contre à ce procédé. Un ami qui est venu voir notre représentation m'a dit qu'il n'avait pas très bien compris à qui réfère « cette personne » dont parle Ana et quelle place la famille Iago occupe dans l'histoire. On peut dire à la limite que des indices sont donnés mais qu'ils ne sont pas repris. Mais cette scène signifie qu'il y a une « réalité » en dehors de cette histoire ; il me semble que Shimamori a employé ce procédé pour montrer que ce qui se passe sur scène n'est pas tout mais fait partie d'une « réalité » plus grande. De plus, le fait que la Peste a déjà apparu dans le nord fait penser que la tyrannie ou la dictature peuvent naître n'importe où et n'importe quand.

Vers la fin de l'adaptation les gens de la cité enlèvent leur bâillon et se lèvent contre la Peste ; ils s'embrassent dans la joie des retrouvailles. C'est surtout l'étreinte d'Iago, d'Ana et de Flora qui est mise en valeur dans cette scène. On peut penser qu'ils se sont réconciliés à travers ce malheur ou cette épreuve. Ce qui est au centre de l'histoire, c'est bien sûr la lutte de Diego contre la Peste, mais la famille Iago constitue à elle seule une histoire de famille indépendante.

La mère et la sœur de Diego, Berta et Angela, semblent donner une épaisseur humaine à Diego, qui est considéré la plupart du temps comme l'homme juste ou le héros de la résistance. Le mari de Berta, c'est-à-dire le père de Diego, était chercheur et voyageait dans toute l'Espagne. Il était à Barcelone, quand il a disparu. On peut supposer alors qu'il s'est fait tuer ou arrêter par les franquistes pendant la Guerre Civile d'Espagne.

Nada est un nihiliste sans âge dans le texte de Camus. Shimamori a fait de lui un ami d'enfance de Diego et lui a donné comme partenaire une jeune fille, ivrogne et qui dérange elle aussi, nommée Atrophia. Personnellement il m'est difficile de concevoir un Nada si jeune, mais il se peut que Shimamori ait voulu décrire l'horreur de la guerre civile qui entraîne des amis d'enfance à lutter l'un contre l'autre.

Nada est un traître qui collabore volontiers avec la Peste. Shimamori dit que, s'il a créé le personnage d'Atrophia, c'est qu'il voulait mettre en scène deux personnages qui contrastent tout en vivant dans un même milieu, l'un qui collabore et l'autre qui ne collabore pas. Atrophia, qui faisait scandale dans la ville avec son partenaire, est abandonnée par Nada qui court rejoindre la Peste. Elle devient la proie des habitants de la ville qui exercent sur elle leurs représailles. Shimamori a mis l'accent sur sa solitude. Dans la dernière scène, le corps de Diego est emporté à l'église, située au fond de la scène, par deux hommes et Victoria, Berta et Angela suivent le cortège, tandis qu'Atrophia marche vers l'avant de la scène ; la lumière s'éteint et l'histoire se termine, juste au moment où elle se tourne vers l'église.

De plus, Shimamori a fait des hommes et des femmes de la cité, des marchands et des clients du marché : les sœurs poissonnières Gala et Eva, les marchands de légumes Elva (mère) et Rosa (fille), la fripière Paula, la serveuse de la taverne Nuela, les clientes Marta et Irène, le garde du marché Seté, le pêcheur Gorka et sa femme Inés. Il a supprimé par contre l'alcade et réuni le juge et le gouverneur en un seul personnage qui est le maire ; il a nommé ce dernier García, sa femme Zaida et sa fille (la sœur de Victoria) Anita.

La composition de l'adaptation

Pour éclaircir les différences entre le texte original et l'adaptation, notons sommairement la composition de cette dernière, en indiquant par (*) les scènes que Shimamori a écrites.

Prologue 1 : Danse (*).

Prologue 2 : Dialogue entre Iago et sa fille Flora (*).

Au marché. Dans le vacarme du marché entrent en scène Nada et sa partenaire Atrophia puis Diego et le pêcheur (*). Apparition de la comète. Discours de Nada. Entre en scène le maire García (*). Dialogue entre Diego et Victoria.

Chez Diego. Dialogue entre sa mère Berta et sa sœur Angela (*).

Chez Iago. Dialogue entre Iago, sa fille Flora et sa femme Ana (*).

Au marché. Mort d'un mendiant. Confusion de la foule. Chœur.

Chez le maire García. Dialogue entre García, sa fille Anita et sa femme Zaida.

Au marché. Dialogue entre Diego et Victoria.

Au marché. Confusion de la foule. Chant (*). Entrent en scène la Peste et sa Secrétaire. Dialogue entre la Peste et le maire. Chœur. Les gens se mettent un bâillon. Discours de la Peste. Discours de Nada. Dialogue entre Nada et la Secrétaire. Dialogue entre Nada et des

femmes de la cité.

Chez le maire García. Diego s'enfuit chez le maire et prend sa fille Anita en otage.

Au marché. Dialogue entre Diego et Victoria. Entre en scène la Secrétaire.

Chez le maire García. Dialogue entre Nada, García et Anita (*).

Au marché. Dialogue entre Diego et la Secrétaire. Diego exhorte le peuple à s'insurger contre la Peste. Entrent en scène la Peste et la Secrétaire. Les gens arrachent le carnet des mains de la Secrétaire. Anita tue son père avec le carnet. Diego déchire le carnet. Confrontation de Diego et de la Peste. Discours de la Peste qui quitte la ville. Mort de Diego. Discours de Nada qui se jette dans la mer. Cortège funèbre de Diego.

Comme on peut le voir, les scènes ajoutées se trouvent pour la plupart au début du texte ; c'est parce que Shimamori a voulu décrire ce qu'était la ville avant l'arrivée de la Peste. Le texte original de Camus commence par l'apparition de la comète, et on voit tôt le premier mort de la peste. Shimamori voulait faire remarquer les différences entre la ville avant la peste et après l'apparition de la comète.

Insérer une danse tout au début de la représentation est une tradition de l'école de théâtre Piccolo. Elle s'accorde bien avec l'idée de Camus qui voulait, dit-il dans son « Avertissement » pour *L'État de siège*, « mêler toutes les formes d'expression dramatique depuis le monologue lyrique jusqu'au théâtre collectif, en passant par le jeu muet, le simple dialogue, la farce et le chœur » (291).

La scène qui suit la danse, le dialogue entre Iago et Flora, est jouée sur le passage qui traverse la salle parallèlement à la scène. Puis vient la scène du marché qui décrit la vie quotidienne de la ville. Vers la fin de cette scène apparaît la comète ; les gens sont pris de panique, puis redeviennent calmes et paisibles, comme si rien ne s'était passé. Après la scène dans la maison d'Iago, puis celle dans la maison de Diego, on revient au marché. Depuis la scène de la mort du premier pestiféré jusqu'à la fin, on suit l'intrigue du texte original, y compris la scène où Diego, vaincu par la Peste, s'enfuit chez le maire et prend Anita, la sœur de Victoria, en otage. Scène aussi où le secret de la naissance de Victoria est révélé.

La seule exception est le dialogue entre Nada, le maire, et sa fille Anita : Nada révèle à cette dernière qu'elle est née d'une bonne avec qui son père avait des rapports sexuels, et que cette bonne s'est pendue quand Anita était encore toute petite. Cette révélation conduit Anita à quitter la maison familiale. D'autre part, Victoria est une enfant de sa mère Zaïda et d'un autre homme que son père, comme dans le texte original. Cela revient à dire que les deux sœurs sont, l'une comme l'autre, d'une naissance « irrégulière ». Situation un peu forcée à mes yeux, mais on peut penser que Shimamori a voulu insérer, tout comme dans le cas de la famille Iago, une histoire de famille – histoire de la ruine d'une famille en l'occurrence. Cette scène permet aussi d'expliquer la nécessité psychologique qui poussera Anita à tuer son propre père avec le carnet magique de la Secrétaire.

Quant à la fin, le texte original se termine sur la parole du pêcheur qui a vu le suicide de Nada, et comme nous l'avons dit, Shimamori y a ajouté le cortège funèbre de Diego et le chant du peuple.

Les décors

Shinji Itasaka et Mai Watanabe ont créé des décors magnifiques pour notre représentation. À l'arrière-plan le spectateur découvre l'église des deux côtés de laquelle s'étend la ville. À droite il y a l'escalier qui descend vers la place où se trouve le marché. Au premier plan on voit, de droite à gauche, la baraque de la fripière, la taverne, la baraque des marchandes de légumes et la poissonnerie. La baraque de la fripière et la poissonnerie sont des panneaux réversibles ; retournés, ils deviennent la maison d'Iago et celle de Diego. La taverne est un

panneau à deux volets ; quand on ouvre les volets, elle devient la maison du maire.

La façade de l'église est cachée par ce panneau et seule sa flèche est visible. À la fin on déplace le panneau et montre la façade de l'église. Nada entre dans l'église par la grande porte et se jette du haut de l'escabeau placé en arrière à gauche pour se suicider. Ensuite Seté et Gorka emportent le corps de Diego dans l'église.

La Peste fait son discours en haut de l'escalier de droite. Pendant ce discours, on déplace la baraque de la fripière et la poissonnerie selon une ellipse, et les gens fuient entre elles dans tous les sens pour exprimer la confusion générale de la ville.

Les accessoires

Nous avons employé plusieurs accessoires : marchandises du marché (poissons, fruits, légumes et de vieilles hardes), masque que prend Diego pour soigner les malades, pendentif qu'Iago emploie dans sa pratique de la radiesthésie... Il convient de noter en particulier les deux symptômes de la peste : tache noire au bras et tumeur au cou. Pour le premier, nous avons mis au bras un collant de femme avec des motifs noirs. Pour le second, nous avons enroulé une étoffe rouge tout en longueur autour du cou. La Peste a une étoffe semblable dans sa poche de devant et, vers la fin de la pièce, elle la noue autour du cou de Diego, en disant : « Voici une tumeur qui apparaît. » L'idée de l'emploi d'une étoffe rouge m'a paru d'autant plus frappante que je ne pouvais pas imaginer comment montrer la tumeur. Poursuivre la vraisemblance n'est pas forcément convenable en pareil cas ; bien au contraire, cela risque de faire *cheap*. Il me semble que Shimamori a créé paradoxalement une sorte de beauté du style, profitant des contraintes matérielles.

L'étoffe rouge sert aussi de bâillon aux gens du marché. Dans le texte original de Camus, les gens de la cité mettent un mouchoir dans leur bouche après l'annonce : « Afin d'éviter toute contagion par la communication de l'air, les paroles mêmes pouvant être le véhicule de l'infection, il est ordonné à chacun des habitants de garder constamment dans la bouche un tampon imbibé de vinaigre qui les préservera du mal en même temps qu'il les entraînera à la discrétion et au silence. » (321). Dans notre adaptation, par contre, les gens du marché se mettent un bâillon et en même temps disent en chœur : « Ici commence le rite du massacre. Le vent a cessé. Le ciel a changé de couleur. Le bâillon de la peur ferme complètement notre bouche. »

Un autre accessoire qu'il faut noter est le gant de cuir noir de la Peste. Quand elle revendique sa suprématie devant le maire, elle met un gant noir à sa main droite ; elle choisit une femme parmi les gens qui l'entourent de loin et la tue, en la contaminant, pour faire parade de sa puissance. Ce gant est le symbole de sa force ; elle lève sa main droite gantée quand elle suspend la marche du peuple. Elle n'enlève son gant que quand Nada amène Victoria, pestiférée et devenue otage. Celle-ci est son dernier atout, et son travail est consommé avec cette contamination.

Cette mise en scène risque de brouiller le problème de savoir qui donne la mort. Normalement il faut que ce soit la Secrétaire qui entraîne les gens à la mort avec son carnet. Dans d'autres scènes, en effet, elle fait mourir des gens en raturant leurs noms dans son carnet. Il faut reconnaître cependant l'effet visuel du gant noir de la Peste. Il me semble que Shimamori a essayé de profiter au maximum de l'avantage du gant et de celui du carnet, en les employant l'un et l'autre selon les cas.

Les scènes de masse

Les plus grandes scènes de notre adaptation sont les scènes du marché que nous jouons à deux reprises ; ce sont aussi les scènes auxquelles nous avons consacré le plus de temps et qui

nous ont donné le plus de peine. Shimamori a demandé aux acteurs qui apparaissent dans ces scènes : 1) de dire leurs paroles de façon désinvolte, en faisant de petits travaux, 2) de faire en sorte que leur voix résonne dans toute la salle, 3) de ne pas mettre de pause entre deux paroles et de parler sur un bon rythme. Ce n'est pas facile de faire entendre ses paroles au bon moment dans le vacarme du marché en vendant ou en achetant des marchandises. Si on s'occupe trop de l'achat et de la vente, on risque de prendre du retard dans l'échange de paroles. De plus les bruits du marché étouffent la voix des acteurs, à moins qu'on fasse résonner avec force sa voix dans la salle. Je peux affirmer que les acteurs ont fait tous leurs efforts et ont réussi ce travail difficile.

Dans d'autres scènes, les gens du marché restent les uns à droite et les autres à gauche sur les plateaux – dans la scène de la maison d'Iago ou celle de la maison du maire par exemple. C'est d'une part pour faciliter les changements de décors, et d'autre part pour rendre les spectateurs conscients de leur présence. Dans la scène où Diego s'affronte à la Peste, ils s'arrêtent net, et restent immobiles quand Nada amène Victoria évanouie ; ils changent d'allure quand elle reprend momentanément connaissance, mais ils s'arrêtent et restent de nouveau immobiles jusqu'à ce que la Peste sorte de la scène. Cela demande une grande force musculaire aux acteurs, mais c'est nécessaire pour que les spectateurs concentrent leur attention sur la confrontation entre Diego et la Peste, tout en restant bien conscients de la présence du peuple.

D'ailleurs le protagoniste de cette pièce n'est ni Diego ni la Peste ; c'est le peuple, les femmes en particulier, y compris Ana et Flora, Berta et Angela, ou encore Zaïda et Anita. Le peuple n'est certes pas innocent ; ils arrachent le carnet des mains de la Secrétaire et se le disputent bêtement en allant jusqu'à s'entretuer. Après la mort de Diego, ils reviennent à leur travail comme si de rien n'était, sans aucun signe de reconnaissance pour lui. La Peste quitte la ville, mais le peuple n'est pas vainqueur ; tout revient au point de départ : les anciens maîtres reviendront, comme le dit la Peste, et le sacrifice de Diego n'est qu'une mort vaine, comme le dit Nada. Toujours est-il que le seul espoir de cette pièce est le peuple. De là dépend aussi, peut-on dire, le succès ou l'échec de la représentation.

Le personnage de la Peste

Dans le texte de Camus, la Peste est vêtue d'un uniforme d'officier. Plusieurs chercheurs critiquent cette mise en scène : on peut accepter le procédé qui consiste à symboliser le nazisme par le personnage de la Peste, mais on boude devant le symbolisme trop facile du dictateur en uniforme d'officier. Dans notre adaptation, la Peste porte un costume noir, une cravate dorée et une chemise verte avec une étoffe rouge dans la poche de devant ; il a les cheveux plaqués en arrière, porte des lunettes noires et son teint est rendu encore plus blanc par le rouge accentué de ses lèvres... En un mot, apparence dissonante de toutes parts. Et introuvable dans la vie ordinaire. La Secrétaire a le teint blanchi, elle aussi, avec un maquillage fort voyant et elle porte un costume de deuil et des bas noirs avec des mailles.

La Peste entre pour la première fois, en ouvrant la porte derrière la salle, avant que le chant des femmes de la ville n'ait fini, et en disant avec un haut-parleur : « Silence, mesdames ! ». Il traverse la salle en continuant de parler et monte sur la scène pour s'adresser au maire. Il faut noter que l'idée d'employer un haut-parleur est bien sûr de Shimamori. Personnellement je la trouve très intéressante. La Peste est censé avoir une liaison amoureuse avec la Secrétaire ; il la prend par la taille devant le maire et le public et elle rajuste sa cravate pour laisser entendre la nature de leur relation.

Quant au caractère de la Peste, j'avais en tête l'image d'un intellectuel bavard, fort cynique et qui manie l'humour noir – un personnage qui ressemble à Jean-Baptiste Clamence, à Caligula ou à Skouratov, le directeur du département de police des *Justes*. Je cherchais donc à

faire coexister le grave et le désinvolte, l'intellectuel et le violent. Mais Shimamori m'a demandé de donner l'image d'un boss de mafia, souriant et dangereux, qui manie selon les cas la carotte ou le bâton, salamalecs ou menaces. Dans la scène de la confrontation entre Diego et la Peste, je croyais que la Peste esquivait les paroles de Diego avec mépris et ironie. Mais Shimamori, lui, voulait que, étonné par la réaction inattendue de l'autre, la Peste s'échauffe. Ces décalages m'ont embarrassé au début, mais, au fur et à mesure de nos discussions et de nos répétitions, il me semble que nous sommes arrivés à une conclusion qui nous convenait.

Deux points essentiels de la mise en scène

Comme il s'agit de l'adaptation de la pièce de Camus, certains de mes amis ont cru que j'avais participé à la rédaction du texte et à la mise en scène. Mais c'est Shimamori qui s'en est occupé entièrement. Fasciné par sa mise en scène, la plupart du temps je me suis abstenu d'intervenir.

Je lui ai dit seulement que c'est parce que la Secrétaire est la mort personnifiée que la Peste dit d'elle de façon suggestive : « Ah ! J'oubliais de vous présenter ma secrétaire. Vous la connaissez déjà du reste. » (315) et qu'elle dit de façon mystérieuse : « J'étais libre avant vous [la Peste] et associée avec le hasard. Personne ne me détestait alors. J'étais celle qui termine tout, qui fixe les amours, qui donne leur forme à tous les destins. J'étais la stable. Mais vous m'avez mise au service de la logique et du règlement. Je me suis gâté la main que j'avais quelquefois secourable. » (361).

J'ai pourtant proposé deux rectifications à Shimamori. L'une concerne la scène où la Secrétaire prend Nada dans son équipe : Shimamori voulait qu'elle le manipule à sa guise avec un gant blanc magique. L'autre concerne celle où la Secrétaire intervient entre Diego et Victoria : Shimamori voulait qu'elle les empêche de s'embrasser, toujours avec son gant blanc. Dans l'une comme dans l'autre scène, il voulait que la Secrétaire exerce une force surnaturelle sur d'autres personnages.

Cette mise en scène – celle du gant blanc en l'occurrence – aura un grand effet visuel et fera un beau contraste avec celle du gant noir de la Peste. Cependant, si l'on considère le sens de la pièce, il faut que Nada choisisse, de sa propre initiative, de collaborer avec la Peste. Criminel de propos délibéré, il croit avoir raison jusqu'à la fin. Ce n'est pas un homme foncièrement mauvais ; cette pièce décrit, non pas une lutte du bien et du mal, mais une lutte entre deux idéologies. Nada doit avoir sa conviction et être sans alibi ; il ne faut pas qu'il soit manœuvré par la Secrétaire malgré lui.

Il en va de même de Diego et de Victoria. S'ils ne peuvent pas s'embrasser, c'est parce qu'un abîme s'est creusé entre eux à leur insu. Victoria dit à Diego qui porte la marque du symptôme de la peste au cou : « Reviens ! Je ne demande rien d'autre que de me consumer de la même fièvre, de souffrir de la même plaie dans un cri ! ». Diego répond : « Non ! Désormais, je suis avec ceux qui sont marqués ! [...] je suis dans le même malheur, ils ont besoin de moi. Tu es de l'autre côté, avec ceux qui vivent ! »

Il n'est pas question d'avoir un abcès ou non ou d'être pestiféré ou non. Les deux amoureux représentent autant de façons de vivre : Diego veut servir la justice au prix de sa vie, et Victoria veut rester fidèle à son amour, quoi qu'il arrive. Leurs chemins se séparent donc définitivement sans jamais plus se croiser. C'est pourquoi les femmes de la ville jettent la malédiction sur Diego : « Malheur sur lui ! » La scène où ils ne peuvent pas s'embrasser est l'augure et l'indice de cette fin tragique. Il n'y a donc pas de place pour la Secrétaire et son intervention magique.

Je ne voulais pas être effronté, mais j'ai osé proposer à Shimamori de rectifier ces deux scènes. Il a accepté mes propositions de bon cœur. Sa grande générosité m'a ému et je tiens ici à exprimer ma sincère reconnaissance envers lui.

En guise de conclusion

J'ai écrit dans un article sur une pièce que j'ai rédigée pour une autre représentation de l'école Piccolo : « La plupart du temps, les spécialistes en littérature lisent une pièce comme une œuvre achevée. Mais le texte d'une pièce n'est qu'un des matériaux dans une représentation réelle ; il se peut que la mise en scène y ajoute des éléments qu'on ne peut pas imaginer par la seule lecture du texte. Il arrive même que la pièce soit radicalement modifiée. » Cette idée se voit réaffirmée par cette expérience. Je l'ai sentie d'autant plus fort qu'il s'agissait d'une adaptation.

L'État de siège décrit, certes, une lutte entre le libéralisme représenté par Diego et le totalitarisme représenté par la Peste. Mais on peut trouver au fond de cette pièce l'opposition qui sépare les deux sexes – opposition des hommes qui meurent pour la justice et des femmes qui vivent pour l'amour. Il n'est pas facile de dire qui des deux a raison, ou plutôt, sans doute faut-il dire que les deux façons de vivre sont nécessaires. Il me semble tout de même que la pièce rend hommage à la force de vie des femmes, qui sont davantage « enracinées » dans la terre et qui vivent davantage dans leur corps, comme on peut le voir dans la phrase que Diego prononce lors de son agonie et qui a été malheureusement supprimée dans notre adaptation : « [Ce monde] a besoin de nos femmes pour apprendre à vivre. » (363-364).

Une ancienne élève de l'école de Piccolo, qui est venue voir notre représentation, a écrit dans son twitter : « Ce qui est vraiment important, c'est, au fond, de vivre et de passer la vie à la génération suivante, et c'est une tâche dont les femmes sont chargées. Seules les femmes ont la force de vivre et de faire vivre leur amour, même si survient un tyran ou un fléau. Telle est l'histoire que nous avons vue. »

On ne saurait mieux dire le sens de *L'État de siège* et de notre adaptation. Si nous avons pu transmettre ce message aux spectateurs, on peut dire que notre représentation a pleinement réussi.

Je tiens à remercier, en cette occasion, l'école Piccolo, Monsieur Onishi et Madame Kokaji du secrétariat, les deux assistantes Madame Chiaki Kashimura et Madame Yuka Juta, mes camarades de l'école et Monsieur Tatsuaki Shimamori qui m'a autorisé à citer son nom dans cet article, sans oublier les spectateurs qui sont venus voir notre représentation.

Un exemple des échanges d'informations entre camusiens (juillet-septembre 2014)

À propos de la participation de Camus, en 1952, à un film sur la Cité radieuse de Le Corbusier.

Tout part d'une phrase de Jean-Pierre Bénisti dans son article « Camus et les architectes d'Alger », dans *Présence d'Albert Camus* (n° 6, 2014) : « En 1952 [...] Jean Sacha réalise un film sur la Cité radieuse dont Camus, à demande de Le Corbusier, écrit le commentaire. » (p. 87)

Notre ami canadien, Philippe Beauchemin, trouve le lien avec un texte qui donne des précisions sur le projet de film de Le Corbusier en 1952. Il s'agit d'un article de Véronique Boone (spécialiste des rapports de Le Corbusier avec le cinéma), « La médiatisation cinématographique de l'unité d'habitation de Marseille : de la promotion à la fiction » (*Massilia*, Annuaire d'études corbuséennes, Fondation Le Corbusier, 2004). L'article, fondé sur le dépouillement de la correspondance de Le Corbusier, raconte comment, en 1952, celui-ci veut montrer au public la genèse de « l'unité d'habitation de Marseille », plus connue sous le nom de « Cité radieuse », qu'il vient d'achever. Il envisage d'abord un documentaire puis une fiction – pour laquelle il demande la collaboration de Camus. Dans une lettre du 18 août 1952, il lui propose de faire avec lui un « drame sensationnel », « un tonnerre de Dieu comme armature totale ». Mais les choses ne se passent pas ainsi : on revient à un documentaire qui est réalisé par Jean Sacha, sur les indications de Le Corbusier (sans doute à la suite de dialogues avec Camus) mais sans travail commun de Sacha et de Camus ; celui-ci écrit les textes à partir du film déjà réalisé [fiche technique : *La Cité Radieuse*, Jean Sacha [réal], 1953, Films Marceau, couleurs, 11min.]. Le film suscite l'enthousiasme des professionnels à qui il est montré en février 1953 (comme en témoigne une lettre de Le Corbusier à Camus, le 20 février) mais rencontre de grosses difficultés dans sa distribution. <https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2822/1/2004.42.pdf>

Notre ami anglais, Neil Foxlee, cherche ce film ; il découvre qu'il a été présenté lors d'une table ronde à la Cité de l'architecture, le 24 novembre 2010, pour le centenaire de la naissance du photographe Lucien Hervé. L'invitation se terminait ainsi : « Ce débat sera accompagné de la projection de photographies, d'une interview de Lucien Hervé (1988) et d'un film de Jean Sacha, *La Cité Radieuse* (1953), dont Lucien Hervé fut le conseiller artistique et dont Albert Camus écrivit les textes. » http://www.citechailot.fr/data/auditorium_c49f4/fiche/894/cp_lucienherve_7564e.pdf. Philippe Beauchemin confirme cette projection toute récente du film de Sacha. Mais l'un et l'autre se désolent : le film n'est disponible ni sur Internet ni à l'INA.

Je découvre qu'un livre publié en 2012 chez Thames and Hudson, *Le Corbusier and the Power of Photography*, par N. Herschdorfer et L. Umstätter, reproduit une image de la scène finale du film. Mais l'éventualité que celui-ci soit téléchargeable sur un site de streaming légal, CITWF, se révèle vaine.

Philippe Beauchemin se souvient alors d'un texte, « Les villes d'Albert Camus », publié par Marcelle Mahasela dans le *Bulletin de la Société des Études camusiennes* (n° 81, mai 2007, p. 15-28) ; elle y mentionnait (p. 21 et n. 12, p. 28) des notes de Camus sur la Cité radieuse, qu'elle avait trouvées dans le fonds Albert-Camus dont elle est responsable. Renseignements pris, ces notes sont restées inédites. S'agirait-il des brouillons des textes de Camus pour le film de Jean Sacha ?

Histoire à suivre...

Agnès SPIQUEL

Une énigme

Les maires de Ménerville

Le 13 février 1940, Camus écrit à Pascal Pia, sur un papier à en-tête de la Brasserie de la Renaissance, Maison de la Bière, 56, rue Michelet à Alger, une lettre où il lui dit notamment : « Le journal [*Le Soir Républicain*] n'est pas encore sorti, le papier étant plus difficile à trouver que les maires de Menerville ». L'édition d'Albert Camus-Pascal Pia, *Correspondance. 1939-1947* (présentée et annotée par Yves Marc Ajchenbaum, Fayard/Gallimard, 2000) offre ici une note qui indique : «Menerville est une très modeste commune de l'arrondissement de Mantes-la-Jolie mais l'allusion d'A. Camus est peu claire » (note 3, p. 14). L'erreur de l'annotateur s'explique en partie par l'omission par Camus d'un accent aigu sur le premier *e* de « Ménerville » (omission confirmée par le fac-similé de la lettre, p. 12). Camus fait en réalité allusion à un « gros bourg » situé à 54 kilomètres à l'est d'Alger, peuplé vers 1950 de 18 552 habitants et situé sur une route qui va de la plaine de la Mitidja vers les montagnes de la Kabylie (*Algérie-Tunisie*, Hachette, Les Guides bleus, 1950, p. 87). Quand l'Algérie est devenue indépendante, Ménerville a retrouvé le nom qu'elle portait avant la conquête : «Thenia».

Un ancien Ménervillois a tenté de m'aider à éclairer l'allusion de Camus. Le maire de Ménerville fut, de 1935 à septembre 1939, M. Jérôme Zévaco, pharmacien d'origine corse, président de la ligue de l'enseignement d'Alger. Il démissionna après la déclaration de la guerre, et le bourg resta alors pendant de longs mois privé de maire, jusqu'à la nomination « par délégation spéciale » du régime de Vichy, en juillet 1940, de M. de Sulauze, grand mutilé de la Première Guerre mondiale. « Aux premières élections municipales d'après-guerre en 1946 », m'écrit mon correspondant, « M. Zévaco fut reconduit triomphalement dans son fauteuil de premier magistrat jusqu'à son décès en 1957 ». La raison pour laquelle M. Zévaco donna sa démission en 1939 demeure obscure. La difficulté de lui trouver un remplaçant, peut-être liée à sa grande popularité, devait être connue en Algérie, au point d'être passée en proverbe si on en juge par l'expression de connivence employée par Camus avec son ami Pia.

Pierre-Louis Rey

Parutions

[La revue de la Société des Études Camusiennes, *Présence d'Albert Camus*, publie tous les ans une Bibliographie et les comptes rendus des ouvrages consacrés exclusivement à Camus. Sont donc indiquées ici d'autres publications, incluant Camus, ainsi que la liste des ouvrages reçus.]

➤ Sur Camus :

Livres :

- Martin Rodan, *Camus et l'Antiquité*, Peter Lang, 2014.
- Laurent Bove, *Albert Camus. De la transfiguration. Pour une expérimentation vitale de l'immanence*, Publications de la Sorbonne, coll. « La Philosophie à l'œuvre », 2014.
- Senda Souabni Jlidi, *Le « Journalisme moral » d'Albert Camus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Academia », 2014.
- Wolf Albès, « L'Hôte » : *La nouvelle d'Albert Camus et la bande dessinée de Ferrandez dans le contexte colonial*, éditions Atlantis, 2014.
- *Humanismes et religions. Albert Camus et Paul Ricœur*. Jean-Marc Aveline éd., Münster/Berlin, LIT Verlag, 2014. Avec des contributions de Francois-Xavier Amherdt, Philippe Capelle-Dumont, Marie-Jeanne Coutagne, Jean Greisch, Julia Kristeva, Xavier Manzano, Jean-Francois Mattei, Card. Gianfranco Ravasi et Édouard Robberechts.
- *Albert Camus's The Stranger, Critical Essays*, Peter Francev ed., Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Ève Morisi (dir.) *Camus et l'éthique*, livre collectif avec les contributions de Guy Basset, Marc Crépon, Colin Davis, Marie-Sophie Doudet, Roger Grenier, Françoise Kleltz-Drapeau, Alexis Lager, Samantha Novello, Franck Planeille, Hervé Sanson, David H. Walker, Classiques Garnier, 2014.

Reuves :

- Anne-Marie Ganster, « *Le Premier Homme* d'Albert Camus : l'individu de l'autofiction et de la Méditerranée », *L'individuel et le social dans les littératures francophones*, Les Cahiers du GRELCEF, n° 6, mai 2014
http://www.uwo.ca/french/grelcef/2014/cgrelcef_06_text12_ganster.pdf
- A signaler que le compte-rendu de la « Revue Albert Camus : innovation, classicisme et humanisme », Ioan Lascu, Camelia Manolescu , Valentina Rădulescu (éds), Scrisul Românesc, réalisé par Paul Viallaneix est en ligne sur notre site
<http://www.etudes-camusiennes.fr/wordpress/category/actualite/comptesrendus/>
- « Camus und die Deutschen – Die Deutschen und Camus » (Camus et les Allemands – Les Allemands et Camus) dans : *Romanische Forschungen*, vol. 126 (2014), no 3, pp. 341 – 362

Textes en ligne :

- Jean Sarocchi, *Trois essais sur Camus* (2013)
« L'Aurore », « Camus à contre-Plotin ? », « Ni absurde ni révolte ni amour »

<http://jeansarocchi.files.wordpress.com/2014/02/trois-essais-sur-camus-en-2013.pdf>

- Raphaël Micheli, « L'image de soi saisie à travers le choix des arguments et la manifestation des émotions : interactions de l'*ethos* avec le *logos* et le *pathos* dans le discours théorique d'Albert Camus », in *Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité (Fabula / Les colloques)*
<http://www.fabula.org/colloques/document2420.php>
- On nous signale la mise en ligne en 2013 de ce témoignage de Jean Brua sur l'amitié entre Camus et son père, Edmond Brua.
http://esmma.free.fr/mde4/camus_jb1.htm .

Documentaire :

- Joël Calmettes, *Camus-Sartre, une amitié déchirée*. Disponible en DVD

➤ Autour de Camus :

Revues :

- *Kalim*, Revue de l'Université Alger 2, n° 2. Au sommaire : des hommages à Frantz Fanon, à Henri Alleg, à Pierre Chaullet ; un dossier sur « L'Église pendant la Guerre de Libération » ; un article sur la révolte de Marguerite en 1901.
- *Mouloud Feraoun. Lectures postcoloniales et trans-inter-culturelles*, Boussad Berrichi dir., *Dalhousie French Studies* n° 100, Université Dalhousie en Nouvelle-Écosse (Canada), 2014.

Musique :

- Le prochain album du pianiste et chanteur américain Ben Sidran, intitulé *Blue Camus*, comprendra des chansons inspirées de *L'Étranger* d'Albert Camus, de *La Ferme des animaux* de George Orwell et de *Poète à New York*, le recueil posthume de Federico García Lorca.. <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/festival-de-jazz/201407/02/01-4780376-ben-sidran-le-jazz-comme-mode-de-vie.php>

Nouvelles diverses :

- L'ouvrage de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* (Barzach 2012, Actes Sud 2013) a obtenu le Prix François-Mauriac et le Prix littéraire des 5 continents (décerné dans le cadre de la Semaine de la Francophonie). Il est également nommé dans la sélection pour le prix Goncourt.
- Un article de Christopher Churchill (Queen's University, Kingston, Ontario), « The Unlikely Barrèsian Inheritance of Albert Camus », publié en 2012 dans la *Revue de la Société historique du Canada*, a obtenu le Prix Malcolm Bowie 2013.
- Le film *Loin des hommes*, de David Oelhoffen, inspiré de « L'Hôte » de Camus, sortira en France le 10 décembre prochain ; il semble que l'adaptation soit assez éloignée de la nouvelle.

Sociétés amies

- **L**e comité pour le centenaire d'Edmond Charlot en 2015, articulé autour de l'association « Méditerranée vivante », prévoit (sous toutes réserves encore) de nombreuses manifestations :
 - une « Rencontre Charlot », le 19 mars, à Paris avec l'association Mouloud Feraoun / Max Marchand ;
 - une série de conférences à Montpellier, en mars-avril ;
 - une exposition à Montolieu, à partir d'avril ;
 - un colloque et une exposition « Edmond Charlot » à la Maison Jules Roy à Vézelay, en mai ;
 - une exposition à Carcassonne, à partir de mai ;
 - des soirées-lectures à Pézenas en juin ;
 - l'exposition du centenaire à Pézenas, à partir de juin ;
 - le colloque du centenaire à Montpellier et à Pézenas, en septembre.
 - plusieurs publications et catalogues.

Davantage de précisions dans le prochain numéro de *Chroniques*.

- **U**n colloque international, « Emmanuel Roblès et le Théâtre. Le Théâtre d'Emmanuel Roblès », est organisé les 7 et 8 novembre 2014 à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges.

- **L'**Amitié Charles Péguy organise de nombreuses manifestations pour le centenaire de la mort du poète et à l'occasion de la sortie du volume de ses *Œuvres poétiques et dramatiques* dans la collection de la Pléiade (Claire Daudin, dir.). On peut rappeler, pour la circonstance, deux articles importants :
 - Jacques Hardré, « Charles Péguy et Albert Camus : esquisse d'un parallèle », *The French Review*, vol. 40, n° 4, février 1967, p. 471-484
 - Françoise Gerbod, « Péguy/Camus », *Camus et la politique*, Actes du colloque de Nanterre (juin 1985, Jeanyves Guérin dir.), Paris, L'Harmattan, 1986, coll. « Histoires et perspectives méditerranéennes », p. 203-213.

- **L**es Amitiés internationales André Malraux organisent un colloque international, « André Malraux et les arts extra-occidentaux », les 13 et 14 novembre 2014 à la Maison d'Amérique latine à Paris.

Bulletin d'adhésion ou de ré-adhésion pour l'année 2014 à la Société des Études Camusiennes

Je, soussigné(e) :

*Nom-Prénom

Profession :

*Adresse :

.....

Téléphone et / ou fax :

*Adresse électronique :

verse la somme de : 12 € [étudiant]
 30 € [adhérent]
 30 € [institutions]
 plus de 30 € [bienfaiteur]

Mode de règlement :

Chèque (uniquement d'une banque domiciliée en France)

n°..... de la banque :.....

à l'ordre de la Société des Études Camusiennes, que j'adresse à :

Georges Bénicourt - 6 rue de l' Arsenal - 35000 Rennes

Virement sur le compte de la SEC

CODE BANQUE	CODE GUICHET	NUMERO DE COMPTE	CLE RIB
10207	00011	20218917680	18

NOM : ASS. SOcté ETUDES CAMUSIENNES

IBAN : FR76 1020 7000 1120 2189 1768 018

SWIFT (BIC) : CCBPFRPPMTG

Carte Bancaire via Paypal sur l'intranet de la SEC

Autre (préciser) :

(* Avec votre accord, vos coordonnées (nom, prénom, adresse mail et localisation [département ou pays]) seront publiées dans l'annuaire de la SEC, consultable sur son site avec un mot de passe.

Merci de bien vouloir nous indiquer vos préférences à ce sujet.

accepte que les renseignements ci-dessus(*) figurent sur un annuaire de la SEC

oui oui, sauf : non

souhaite figurer sur une liste de nouvelles rapides diffusées par mail

oui non

Date et signature :

(à ne remplir avec vos nom et prénom que si vous souhaitez que le trésorier vous adresse un reçu)

Je, soussigné Georges Bénicourt, trésorier, certifie avoir reçu de

NOM..... Prénom.....

la somme de € pour sa cotisation 2014 à la Société des Études Camusiennes.