



# Chroniques Camusiennes

## Publication de la Société des Études Camusiennes

N° 33 – Avril 2021

<b>V</b> ie de la Société des Études Camusiennes	p. 2
<b>A</b> ctivités camusiennes	p. 5
<b>D</b> ocuments et analyses :	
- Interview de Hao Yang, metteur en scène du <i>Malentendu</i>	p. 6
- « "Exilés d'un même royaume", Camus / Kateb, 60 ans / 30 ans après » (table ronde du MODEL février 2020)	p. 13
- David H. Walker, « D'Albert Camus à Peter Barnes »	p. 24
<b>T</b> émoignage : Brendan Behan, « Brèves de comptoir »	p. 27
<b>P</b> arutions	p. 29
<b>F</b> ormulaire de (ré)adhésion 2021	p. 31

Chères amies, chers amis,

Cette période, aussi pénible soit-elle, aura peut-être été l'occasion d'un ralentissement heureux, d'une attention renouvelée à nos proches, à la nature, d'une présence accrue au présent. Malgré tout, il nous tarde de refaire des projets. Comme l'exprime le docteur Rieux dans *La Peste*, « l'amour demande un peu d'avenir, et il n'y avait pour nous que des instants ».

Oui, nous attendons tous que l'horizon se dégage enfin, pour vivre plus pleinement. Pour l'heure, ces *Chroniques* ouvrent nos imaginaires à cette intense circulation de la pensée camusienne, de l'Allemagne à l'Irlande, de Taïwan à l'Angleterre, sans oublier l'Algérie.

Nous vous en souhaitons bonne lecture et vous restons proches.

Anne PROUTEAU

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

ISSN 2110-1175

© *Chroniques camusiennes*, n° 33, avril 2021, reproduction possible après autorisation préalable

# Vie de la Société des Études Camusiennes

## Assemblée générale statutaire 2020 (23 janvier 2021) par visio-conférence

[ceci est un résumé du compte-rendu ; celui-ci peut être envoyé sur simple demande.]

### Bilan moral

**En 2020, dans la continuité de la vie de la Société** : sortie de *Présence d'Albert Camus* 12 ; diffusion auprès des adhérents de 3 numéros de *Chroniques camusiennes* ; présence sur Facebook et sur Twitter ; actualisation du dépliant d'adhésion. Liens avec nos partenaires privilégiés : les Trobades ; les Rencontres méditerranéennes Albert Camus.

**Nouvelles initiatives** : large campagne de rappel de cotisation, qui a donné de bons résultats. Contacts avec la Mairie du XIV<sup>e</sup> arrondissement (où la SEC est maintenant domiciliée) pour pouvoir bénéficier de salles de la Mairie ou de la Maison des Associations, et pour proposer des conférences qui pourraient également intéresser le réseau des bibliothèques de Paris.

**Mise en ligne du nouveau site** – grand motif de joie et de fierté. On notera la photo de Camus aimablement donnée par Catherine Camus ; et une photo peu connue de Camus prise lors de son passage au Danemark au moment où il se rendait à Stockholm pour le prix Nobel (photo acquise grâce à Hans Peter Lund). On notera aussi le design du site avec la couleur bleue dominante, et le logo SEC conservant sa couleur jaune – et les rubriques, en particulier la bibliographie. L'annuaire, en cours de finalisation mais déjà actif, permettra aux adhérents d'avoir la carte de ceux qui habitent leur région voire leur ville. *N'hésitez pas à nous faire parvenir vos remarques sur l'utilisation du site afin que nous améliorions ses fonctionnalités.*

**Grande activité autour du soixantième anniversaire de la mort de Camus** : interventions de la part de membres de la SEC, dans des revues ou à travers des conférences. À cause du virus, engouement pour *La Peste* (voir *Chroniques* 30). Parution à l'automne 2020 du volume annuel de la revue *L'Épistolaire*, avec un dossier « Camus épistolier », sous la direction d'Anne Prouteau et d'Agnès Spiquel. Publication début 2021 des Actes du colloque d'Arc-et-Senans, « Camus et la poésie », aux PUR, sous la direction de Danièle Leclair et Alexis Lager.

### Projets annulés mais reportés (voir ci-dessous dans les événements à venir)

Tel est le bilan de cette année où, malgré les conditions épidémiques désastreuses, la vie de la SEC a été fructueuse à travers ses publications, ses réalisations dont le nouveau site qui manifeste le désir d'un rayonnement auprès du plus grand nombre, une volonté de transmission et d'échanges avec nos adhérents et avec tous les amateurs de l'œuvre de Camus.

Quelques perspectives : déployer l'organisation d'événements grand public à Paris et en région ; accroître notre visibilité à travers le nouveau site ; être davantage attentif aux finances, maîtriser les coûts de la revue et rechercher de nouveaux apports financiers du fait de la baisse de la subvention du CNL (1154 € pour *Présence* 12).

### Bilan financier

Fonds propres disponibles fin 2020 : 9.351,35 €. L'état des finances reste sain pour aborder cette année 2021. Nous ne sommes pas dépendants des subventions pour assurer la pérennité de *Présence* dans les prochaines années, mais nous devons être vigilants aux coûts de la revue par rapport à la baisse de la subvention CNL et aux subventions déjà accordées pour des manifestations à venir (1.600 €) et non encore provisionnées dans les comptes.

**Rapport moral et rapport financier : Votés à l'unanimité**

## Les événements prévus en 2020 reportés en 2021

- Les Échanges Jacqueline Lévi-Valensi : pour le 29 mai 2021, Zakia prépare avec Hervé Sanson une séance qui pourrait se tenir soit dans une salle du XIV<sup>e</sup>, soit au Café Coppée, soit en distanciel.
- Le colloque « Le théâtre d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre » (organisé par Vincenzo Mazza) se tiendra les 3 et 4 novembre 2021 au Collège d'Espagne (Cité Universitaire) et le 5 novembre à la BnF (site Richelieu). 17 intervenants ont confirmé.
- La Soirée Camus à Angers pour le soixantième anniversaire de la mort de Camus. Anne espère pouvoir la reprogrammer à l'automne 2021.
- La Rencontre de Dokkyo (Japon) (organisée par Philippe Vanney), « L'amour de vivre » aura lieu les 3 et 4 décembre 2021 ; on ne sait pas encore dans quelles conditions – selon l'évolution de la pandémie.

## Les projets pour 2021

**Camus au Chambon-sur-Lignon, 2-3 juillet 2021** (organisée par Anne Prouteau ; en lien avec le Lieu de Mémoire du Chambon-sur-Lignon et l'Association pour la mémoire des *enfants cachés* et des *justes* ; avec l'amical soutien de Catherine Camus et de la mairie du Chambon-sur-Lignon). La SEC apportera une contribution scientifique : sur les œuvres que Camus a écrites lors de ses différents passages au Chambon (*La Peste*), et sur ses textes relevant de la question de l'intime (Lettres, *Carnets*), la question du lieu (passage de la résistance morale à la résistance active) et le théâtre (*Le Malentendu*, *Caligula*). Parmi les intervenants sollicités, Antoine Compagnon a confirmé sa participation. Le vendredi soir, projection du film de Pierre Sauvage sur Le Chambon-sur-Lignon, « Les armes de l'esprit ». Le dimanche, visite des lieux de mémoire en compagnie d'une sociologue Nathalie Heinich, auteur de *Écrivains et penseurs autour du Chambon*.

**Autour du 70<sup>e</sup> anniversaire de *L'Homme révolté*** : à l'automne 2021, un *Chroniques* spécial sur le sujet sera centré sur la réception de cet ouvrage en Allemagne de l'Est, au Danemark, en France, en Pologne, au Japon, en URSS, etc.

Inès de Cassagne évoque un projet de rencontre (en visioconférence, si besoin) autour de *L'Homme révolté* pour le 70<sup>e</sup> anniversaire de sa sortie, le 15 septembre 2021 à Buenos Aires : comment Camus étudie l'histoire à la fois littéraire, philosophique et politique des révoltes du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle ; comment il en parle concrètement, s'intéressant plus à la *praxis* qu'à la théorie.

### Questions diverses

L'avancement du projet de publication de la revue en ligne sur une plateforme dédiée (plusieurs sont cités : Érudit, JSTOR, Cairn). Anne va étudier les différentes possibilités, pour une mise en ligne le plus vite possible.

Eugène Kouchkine signale la sortie dans la nouvelle collection *Tracts de crise* (n°33) chez Gallimard d'un texte peu connu de Camus « Exhortation aux médecins de la peste » (*OC II*, p. 282-285). Il vient d'être traduit et publié en russe et Eugène Kouchkine en a écrit la préface.

### Prochain CA : 29 mai 2021

\* \* \*

### Société latino-américaine

Les rencontres de lecture à la Médiathèque de l'Alliance française de Buenos-Aires reprennent le 19 avril : cette année, *L'Homme révolté*. Préparation de la journée du 15 septembre 2021.

#### Annuaire des adhérents :

Nous vous proposons de faire figurer sur notre site vos nom, prénom et lieu géographique (cette dernière information est très souvent demandée en vue de regroupements ciblés ou de simples contacts). Les adresses mail ne seraient données qu'à la demande et bien entendu seulement si cette dernière semble justifiée.

En cas de désaccord avec cette procédure qui devrait être mise en place très prochainement, vous pouvez contacter Rémi Larue par mail: [remi.larue@live.fr](mailto:remi.larue@live.fr)

Il est encore temps de payer votre cotisation 2021 : 30 euros (tarif inchangé).  
Vous trouverez le formulaire à la fin de ce numéro.

#### **Le numéro 12 de notre revue *Présence d'Albert Camus* est paru fin septembre ; vous l'avez reçu par voie postale.**

Si vous souhaitez d'autres exemplaires (de ce numéro ou des numéros précédents), 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<sup>ème</sup>).

Consultez régulièrement notre site : [www.etudes-camusiennes.fr](http://www.etudes-camusiennes.fr)

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

.. et maintenant, une nouvelle rubrique « Association/Lecteurs » dédiée à tous les lecteurs de Camus :

« Vous aimez Camus. Comment l'avez-vous rencontré ? En personne, peut-être, ou le plus souvent par ses livres. Au cours de vos études ou par curiosité personnelle ? Comment, au fil des années a évolué votre intérêt ?

Afin que nous nous connaissions mieux au sein de la communauté des camusiens, nous serions heureux si vous acceptiez de vous confier en toute liberté.

Envoyez-nous une page (2000 signes environ) en cliquant sur : "contactez-nous". Merci à vous.

Tous les anciens numéros de *Chroniques Camusiennes* sont à présent en ligne sur notre site dans la rubrique « LA SEC »

Vous pouvez toujours consulter la bibliographie camusienne, créée par Raymond Gay-Crosier et maintenant gérée par Jason Herbeck, de l'université de Boise (Idaho), accessible à partir de notre site où vous trouverez également la Nouvelle Bibliographie Albert Camus, rédigée par Alexis Lager et Hans Peter Lund.

## Activités camusiennes

### ➤ Un semestre de cours à l'université de Dusseldorf (avril-juillet 2021)

« Albert Camus - un philosophe malgré lui ? Sur l'histoire et la présence de sa pensée », semestre de cours en vidéo-conférence, organisé par Dennis Sölch et Oliver Victor, à l'université Heinrich Heine à Dusseldorf [nous n'indiquons ici que les titres en français] :

- 26 avril, Vincent von Wroblewsky : « Camus et Sartre - une amitié difficile »
- 3 mai, Brigitte Sändig : « L'espoir dans la "Crise de l'homme" »
- 10 mai, Heiner Wittmann : « Philosophie, littérature et art - Albert Camus et Jean-Paul Sartre »
- 17 mai, Holger Vanicek : « Le déchirement dans l'œuvre d'Albert Camus »
- 31 mai, Oliver Victor : « Entre le néoplatonisme et Nietzsche : les œuvres de jeunesse d'Albert Camus »
- 7 juin, Lou Marin : « 70 ans de *L'Homme révolté*. Controverses et défenses après la parution en 1951/52 »
- 14 juin, Svantje Guinebert : « "La poésie est révolutionnaire" - La réflexion d'Albert Camus sur la solidarité et la révolte dans l'essai philosophique et le théâtre »
- 21 juin, Christian Polke : « "Il faut imaginer Sisyphe heureux" - Sur une figure anthropologique dans l'œuvre de Camus »
- 28 juin, Hans Schelkshorn : « Une philosophie des limites - des caractéristiques de la philosophie de la vie de Camus »
- 5 juillet, Marion Winstersteiger : « Nature, histoire et la tradition de la Méditerranée. Sur la géophilosophie politique d'Albert Camus »
- 12 juillet, Anne-Kathrin Reif : « "Le monde n'offre pas des vérités, mais des possibilités d'aimer". Sur la genèse et l'importance du "stade de l'amour" projeté dans l'œuvre d'Albert Camus »

### ➤ Événements passés (dont nous n'avons pas connaissance en avril dernier)

- Le 17 février 2021, cycle « BD & société - Albert Camus » avec Anne Prouteau et Jacques Ferrandez, rencontre en ligne organisée par Sciences-Po Alumni.
- Le 22 mars 2021, diffusion sur la chaîne Culturebox de la pièce *Les Justes*, dans la mise en scène d'Abd Al Malik, enregistrée au théâtre du Châtelet fin 2019.
- Le 26 mars 2021, reprise sur LCP du documentaire de Fabrice Gardel, « Camus, l'icône de la révolte » (première diffusion le 4 janvier 2020).
- Le 31 mars 2021, « Albert Camus et ses liens avec la Grèce », par Virginie Lupo (en visioconférence), avec l'association lyonnaise Defkalyon.

### ➤ Événements reportés

- La conférence – « Albert Camus, Prix Nobel : Grâce et disgrâce » – par Anne Prouteau – Centre universitaire méditerranéen à Nice qui devait avoir lieu le 9 décembre 2020, est reportée le 8 Juin 2021 à 16h.

### ➤ Autres manifestations (programmées)

- 14 avril 2021, visio conférence « Camus, la religion, la laïcité » par Agnès Spiquel au Cercle Condorcet de Roanne
- 17 avril 2021 à 19h, lecture en ligne par Jacques Weber du « Discours de Suède », d'Albert Camus, dans le cadre du Festival « Paroles Citoyennes »  
<https://www.parolescitoyennes.com/>

## Documents et Analyses

### Interview de Hao Yang, metteur en scène du *Malentendu*

[Avec une équipe de jeunes comédiens, Hao Yang a proposé une mise en scène très forte du *Malentendu* en mars-avril 2020 à Paris (L'Auguste Théâtre) et à Ivry/Seine (Théâtre El Duende) ; les reprises, prévues en octobre 2020 puis avril 2021 ont été reportées à l'automne 2021 en raison de la crise sanitaire. Nous vous en communiquerons les dates et les lieux].

#### Qui êtes-vous, Hao Yang ?

Je viens de Taïwan. Quand j'étais adolescent, les théâtres étaient peu nombreux en dehors de la capitale et il n'y avait pas de cours de théâtre au lycée. Comme j'habitais une grande ville de province, c'est seulement à l'université, en parallèle avec mon cursus de sciences économiques, que j'ai pu suivre des cours de théâtre – en particulier un cours d'analyse de pièces de théâtre. Vu l'influence anglo-américaine à Taïwan, c'était surtout des pièces en anglais, mais l'analyse dramaturgique m'a passionné. J'ai aussi suivi des ateliers pratiques. Un metteur en scène russo-américain, Oleg Liptsin, est venu à Taïwan animer un atelier Stanislavski ; il montait une nouvelle de Gogol, *Le Manteau* ; j'ai eu la chance d'y participer ; puis le projet a évolué (de Taïwan on est allés jusqu'à Edimbourg) ; pendant trois ans, j'ai été son assistant metteur en scène : c'était une chance. Travailler dans un milieu professionnel, participer à la fabrique du théâtre, ça m'a ouvert beaucoup d'horizons.

Après, j'ai hésité : j'avais vu à quel point c'était difficile de faire du théâtre : on doit se démultiplier pour assurer plusieurs métiers, assurer beaucoup de tâches non artistiques (gestion, administration) – en plus de réfléchir à ce qu'on veut proposer, le propos à défendre ; et aussi gérer les relations acteur – metteur en scène – concepteurs artistiques et techniques. Avec Liptsin, j'étais aussi traducteur, car il ne parlait que l'anglais et le russe ; moi, je traduais en mandarin. C'était à la fois formateur et épuisant.

Donc j'hésitais. Et, là, je suis venu en France pour la première fois en 2013-2014 – dans le cadre d'un échange avec Sciences Po Paris, donc loin du théâtre. Puis je suis retourné à Taïwan pour le service militaire ; j'ai travaillé pendant deux ans (2015-2017) au Service culturel du Bureau français de Taipei (quasiment l'ambassade de France à Taïwan) car j'avais commencé l'apprentissage du français en 2010 ; et je voulais continuer à progresser. Le français était mon outil de travail mais j'étais aussi passionné par la culture française.

Pendant mes trois ans avec Liptsin, il m'avait parlé une fois de la formation théâtrale en France, entre autres de l'ENSATT à Lyon, parce que le grand metteur en scène Anatoly Vasiliev y enseignait. J'ai regardé les différentes écoles nationales en France (je pense qu'il y en a 11 ou 12) ; grâce à Liptsin, je me suis donné comme objectif d'entrer dans une de ces écoles. Et puis, pendant mon année à Sciences Po, j'avais beaucoup aimé Paris, le paysage culturel m'avait bien plu.

Après les deux années de travail en administration culturelle au Bureau français de Taipei, je me suis dit que c'était le moment ou jamais de changer mon parcours : savoir si je pouvais – ou pas – me lancer dans le théâtre. Je suis venu en France en septembre 2017, d'abord en m'inscrivant dans un parcours universitaire : le master d'études théâtrales à Paris III. Mais je savais que ce que je voulais, c'était m'inscrire dans un programme de formation théâtrale intensive, une formation pratique. J'ai assisté à la présentation d'un travail au CNSAD (Conservatoire national supérieur d'art dramatique). Il y avait là des jeunes praticiens ; ces moments d'atelier sont très intéressants. Ils m'ont parlé d'une autre « carte blanche » au LFTP (Laboratoire de formation au théâtre physique) à

Montreuil. On était en septembre ; j'y suis allé : le travail des acteurs était très intéressant ; la formation très intense était exactement ce que je cherchais. Je me suis renseigné sur les conditions d'une audition pour intégrer cette formation ; il était trop tard : l'année était bouclée ; mais le monsieur – j'ai appris seulement plus tard que c'était le directeur de l'école, Maxime Franzetti – m'a proposé, en cas d'un désistement, une audition exceptionnelle : je suis ainsi entré *in extremis*.

Dans cette toute petite école (on était vingt-quatre, au début), la pédagogie est particulière, axée sur le jeu des acteurs : beaucoup d'heures de plateau, soit à partir de propositions ou de commandes de notre pédagogue, soit pour monter une pièce (en première année, on a monté *Richard III* de Shakespeare), soit dans des ateliers animés par des intervenants. Comme, depuis Liptsin, j'étais très inspiré par la mise en scène, ce travail avec différents metteurs en scène, avec des approches, des méthodes très différentes, m'a beaucoup appris.

À la fin des deux années d'école, on présentait *notre* carte blanche, sous la forme d'un festival « Mise en bouche » : on pouvait proposer la maquette d'une pièce (trente minutes de la pièce). J'ai donc présenté ce travail en juin 2019 ; c'était *Le Malentendu*.

### ***Le Malentendu* : pourquoi ? comment ?**

J'avais lu cette pièce pour la première fois en 2011, en anglais, sur le conseil de Liptsin ; elle m'avait beaucoup plu. Dans les deux années à Taipei, en parallèle avec mon travail au Bureau français, je l'ai traduite en mandarin, j'ai cherché des acteurs parmi mes amis, et j'ai essayé de la mettre en scène ; mais je n'y arrivais pas, sans comprendre pourquoi ; simplement je n'avais pas les épaules pour ça. J'ai oublié la pièce pendant mes deux années d'école ; mais quand est venu le moment de choisir une pièce pour faire la maquette, il a été clair pour moi que je devais trouver une pièce où j'aie vraiment un propos à défendre. Ce n'est pas *Le Malentendu* qui est venu en premier, mais cette nécessité d'un sujet, d'un propos. J'avais envie de parler de la difficulté du vivre-ensemble à notre époque – et aussi du nationalisme, du patriotisme, parce que je viens de Taïwan, et que c'est le problème de la relation entre Taïwan et la Chine. Bien sûr, je ne suis pas pour l'unification avec la Chine, et j'ai grandi dans le terrain démocratique de la lutte contre ce régime dictatorial. Mais, parmi les indépendantistes, se développe une forme de nationalisme parallèle à celui de la Chine ; la défense d'une identité taïwanaise hors de tout lien avec la Chine. Cette voie nationaliste, identitaire, pour défendre la liberté m'inquiète beaucoup : on se sert d'une même arme, qui est inacceptable, pour se tourner contre eux.

J'ai relu *Le Malentendu* dans cette perspective de la difficulté du vivre-ensemble ; et j'y ai trouvé beaucoup d'échos. Par exemple, pourquoi Jan est-il de retour ? Il cherche sa mère, une famille et une patrie ; pendant vingt ans il n'a pas donné de nouvelles et puis il est revenu, parce qu'il ne peut pas toujours rester un étranger ; il doit trouver sa définition ; ça me semble l'arrière-pensée du personnage. En plus du mythe œdipien inversé, évident pour une lecture française, il me semble qu'il y a une recherche identitaire ; et, pour moi, d'emblée, cette recherche est vaine, parce qu'il n'a pas eu d'engagement pendant vingt ans ; or je crois que, s'il y a un attachement, il faut qu'il y ait un engagement ; sinon, le mythe identitaire est très dangereux. Cette lecture-là tient aussi quand on fait l'analyse dramaturgique de la pièce : Martha et la mère ne reconnaissent pas cet homme-là. Et je me demandais pourquoi elles sont devenues ce qu'elles sont. Je pense que, après vingt années, des conditions de vie très différentes changent complètement les gens : il est presque évident qu'ils ne se reconnaissent pas. C'est très naïf de croire que, parce qu'on est père et fils, ou mère et fils, on se reconnaît forcément. La mère et Martha sont dans une pauvreté absolue alors que le fils, parti pour faire fortune, est dans le projet de leur apporter le bonheur, la fortune. C'est ça que j'ai envie de montrer dans la pièce. Une deuxième raison, c'est, rien qu'en lisant ce texte, sa passion ; ça fait bouillir le sang ; c'est tellement beau, la manière dont ça parle de l'envie de soleil, de liberté pour Martha, et, pour Maria, de l'amour ! Et c'est le défi pour le mettre en scène :

comment trouver, non pas l'unique traduction, mais une traduction théâtrale efficace, effective, de ce texte.

Pour la sortie de l'école, en juin 2019, j'ai donc choisi de monter les trente premières minutes de la pièce. J'ai présenté le travail : ça a été très bien reçu, tant par mon entourage (qui ne fait pas de théâtre) que par les professionnels, qui m'ont encouragé à continuer. Donc on a continué avec presque tous les acteurs (qui étaient tous de ma promotion), sauf l'acteur qui avait joué le fils, qui est parti poursuivre sa formation à l'Académie de l'Union à Limoges. En septembre 2019, en même temps qu'on travaillait la pièce, j'ai commencé à chercher des théâtres qui pourraient le programmer. C'était une nouvelle expérience d'être en même temps le metteur en scène et le porteur du projet (il fallait organiser les répétitions). Pour les théâtres, on a eu une date à El Duende à Ivry (qui accueille surtout les jeunes metteurs en scène, les premières créations) ; et aussi, à Paris, l'Auguste Théâtre et le théâtre Darius Milhaud (six dates dans chacun d'eux). Il faut de la patience : on apprend qu'entre la première idée d'un spectacle et sa réalisation, il peut se passer trois ans, cinq ans. On apprend plein de choses pratiques – sur le plan administratif et sur le plan financier. J'ai demandé une subvention au Centre Culturel de Taïwan à Paris et, à ma grande surprise, la directrice du Centre a pris le temps de m'écouter (premier rendez-vous en août 2019) et, en janvier 2020, une subvention – assez conséquente pour une première création – a été validée. J'ai été très étonné : je n'ai pas pris de détour, je lui ai raconté ce que je viens de vous dire (y compris mes questionnements sur le nationalisme !). Et il y a bien sûr le cœur de métier : la direction d'acteurs. *Le Malentendu* est un texte difficile, avec des scènes « impossibles », tellement elles sont bouleversantes : la mère qui apprend qu'elle a perdu son fils et qui dit à sa fille qu'elle ne l'aime pas autant que son fils, la femme qui a perdu son mari. Comment on joue ces situations-limites ? C'est un défi ; mais c'est un travail qui me passionne.

### **Comment cela s'est passé avec les acteurs ? et comment a réagi le public ?**

Ils sont tous de ma promotion à l'école. À la fin, on était 13 à former un collectif – certains plus acteurs, d'autres plus intéressés par la mise en scène. Même si dans mon projet j'étais celui qui s'intéresse le plus à la mise en scène, il m'a fallu toujours convaincre les acteurs avec qui je travaillais. En plus, au LFTP, l'acteur est formé à être actif, être créateur face au metteur en scène, à choisir une lecture de la situation et à jouer en fonction de cette lecture (entre autres pour les rapports possibles entre les différentes voix, les différents personnages).

L'acteur que nous avons dû changer, c'est celui qui jouait Jan. L'expérience était intéressante : au début j'avais une idée assez claire pour chaque personnage ; par exemple, je voulais un Jan super-touchant ; il cherche vraiment à renouer les relations. Mais dans *Le Malentendu*, on a une juxtaposition des langages : à la fois un langage très quotidien et un langage « poétique », particulier, singulier (Camus a dit à plusieurs reprises qu'il cherchait le langage de « la tragédie moderne »). Jan me semblait relever du premier. Mais, avec un nouvel acteur, c'est un travail différent ; ne serait-ce que parce que la voix n'est pas la même (plus aiguë, par exemple). Malgré tout, il y a ce travail sur la sincérité, avec beaucoup d'hésitation : on voit un personnage qui est vraiment à la recherche de renouer ses relations.

On a joué le 4 mars 2020 à l'Auguste Théâtre, et le lendemain à El Duende ; et en mars, il y a eu encore une représentation à l'Auguste Théâtre. Le public, c'était à la fois nos proches et des professionnels, et aussi le public spécifique d'un théâtre comme El Duende.

Pour les retours, je vais citer quelques phrases : « Le travail a été mené à un degré assez complet » (une cinéaste taïwanaise) ; « il y a un vrai travail de jeu d'acteurs » (un acteur français) ; on m'a aussi dit que la qualité des cinq acteurs était égale (en mars, je n'étais pas d'accord parce que l'acteur qui incarnait Jan était seulement en train de chercher comment il pouvait dépasser ses



défauts). Mais, hier, pour moi, les cinq acteurs étaient vraiment égaux ; ils sont très solides tous les cinq ; on a beaucoup travaillé là-dessus, en fait. On m'a dit aussi qu'on avait vu l'empreinte du metteur en scène Claude Régy ; j'en suis ravi et je reconnais entièrement ma dette envers lui (j'ai vu son spectacle *Rêve et folie*, et ça m'a beaucoup étonné, cette hypersensibilité qu'il cherche à évoquer chez le spectateur).

Beaucoup de gens m'ont dit aussi que la partition pour l'actrice qui jouait la mère était très convaincante. C'est une chose dont je suis fier, pas parce que c'est moi, mais parce que c'est elle : au début du projet, ce n'est pas à elle que j'avais d'abord pensé parce qu'elle jouait toujours des rôles d'adolescente, de jeune fille très dynamique. Elle est très jeune (21 ans) mais elle est très puissante ; elle n'est pas du tout rationnelle mais elle est très dynamique, elle a une énergie très forte : on ne pense pas du tout qu'elle puisse jouer un rôle de vieille femme. Mais celle à qui j'avais pensé est partie et j'ai dû changer ma distribution, un peu à la dernière minute. Je suis fier ; ça a été un plaisir pour moi de pouvoir me servir de ses qualités cachées. Mais elle a une voix très grave ; on a travaillé l'intonation et surtout les quelques moments où elle part en aigu ; on a étiré : tout ça marche très bien avec le côté monstrueux du personnage. Le deuxième point, ce sont ses mains : aux ateliers à l'école, où on travaillait beaucoup notre corps, elle n'était pas très habile ; mais cette singularité est devenue une qualité pour le personnage (par exemple, tous les tremblements qu'elle fait, c'était naturel ; quand on lui demande un geste lent, elle tremble ; c'est formidable, c'est de l'or). Avec son visage, ses yeux, elle a un côté touchant, un peu perdu ; c'est elle. C'est quelque chose qui est proche d'elle mais qui n'était pas connu. C'est ça dont je suis fier : trouver quelque chose qu'elle n'a pas l'habitude de jouer, qu'on ne voit pas d'elle. Ce à quoi je prends plaisir en tant que metteur en scène, c'est accompagner les acteurs où ils peuvent aller ; regarder, observer, proposer. Elle, elle est très fière, très étonnée aussi (ses proches lui ont tous dit que c'était très crédible, elle en tant que vieille). Pour le public, c'est ce qui est le plus construit. On m'a beaucoup questionné sur elle : comment j'en suis venu à construire ce rôle-là.

Je reviens sur le deuxième acteur qui joue Jan. C'était un peu la faiblesse parce que, dans ma direction d'acteurs, la mère et la fille ont toutes les deux une ligne très claire, une partition très technique : la mère, la façon dont elle parle ; Martha, un débit de mitrailleuse, un corps très tenu. Au contraire, Jan, Maria, je les travaille dans le sens de retrouver une « quotidienneté », en tous cas, quelque chose qui n'est pas aussi technique, aussi codifié. Ce qui était difficile pour l'acteur qui jouait Jan, c'était de retrouver cet instant présent, cette capacité d'improviser mais tout en restant ce monsieur un peu touchant. Je pense que hier (et les deux dernières semaines où on a repris le travail), il a vraiment pris le cap, vraiment avancé ; je le vois vraiment libre, « sur le moment », comme je le veux.

Le public a aussi apprécié la lumière ; on l'a beaucoup travaillée. C'est moi-même qui l'ai faite, comme tout ce qui n'est pas sur scène (mais, pour le son, j'ai travaillé avec un artiste, un concepteur de sons ; je lui ai proposé des idées de musiques, de sons, et il a composé à partir de ça. Sinon, les costumes, je les ai choisis un à un. La scénographie, même s'il y en a peu, c'est moi aussi.

On m'a dit beaucoup de choses gentilles ... Mais, derrière des phrases comme « c'est un spectacle de belle facture », « ça se voit que vous avez travaillé très dur », j'entends que le spectacle n'est pas assez bouleversant. On a vu le travail ; ça dit qu'on en est à une étape où ce travail ne se fait pas encore oublier, où on ne touche pas encore à l'humain. J'aurais aimé faire un spectacle qui bouleverse les gens : c'est une des fonctions du théâtre. Il faut que je continue à travailler.

J'ai eu aussi des remarques sur la musique : j'ai mis *Imagine* de John Lennon, à un moment où, par ailleurs, on a beaucoup apprécié le jeu de Martha ; mais, pour certains, ce morceau faisait trop sortir du spectacle. En fait, les deux morceaux de musique (John Lennon et un aria de *Didon et Enée* de Purcell, chanté par Emmanuelle Haïm) ont été choisis au tout début - en lien avec le propos

que je veux défendre sur le mythe identitaire. Mais, *Imagine*, je voulais le prendre ironiquement : ce texte qui parle de paix, d'amour, est mis à un moment où Martha a commis un crime ; en tuant quelqu'un, elle retrouve une liberté ; c'est atroce mais en même temps, ce qu'elle dit, c'est son aspiration à la liberté, à un endroit où il n'y a plus cette limite de patrie ou de pays. La juxtaposition entre les deux, c'est ça qui m'intéresse ; mais ce n'est pas ce que les gens ont entendu, parce que cette chanson est trop marquée ; les gens l'ont trouvée étrange.

### **Comment allez-vous travailler pour que le public soit davantage bouleversé ?**

À ce moment précis, je ne sais pas. Mais l'expérience d'hier m'a confirmé une piste de travail où je dois m'engager. Hier, ça s'est très bien passé ; les cinq acteurs étaient à un niveau égal ; ils avaient une énergie folle ; la salle était pleine (une cinquantaine de personnes malgré les restrictions Covid). Il y avait beaucoup d'amis qui font du théâtre ; ils m'ont fait beaucoup de retours – parfois contradictoires. Certains critiquent le jeu d'acteurs : ils ne remettent pas en question le travail mais dialoguent sur le plan artistique, en particulier pour les scènes « impossibles ». Je découvre une nouvelle partie du travail de metteur en scène : comment je fais avec les retours ?

Alors comment construire un spectacle bouleversant ? Pour ces scènes, où ce sont des émotions tellement grandes, tellement rares, jusqu'ici j'ai beaucoup travaillé sur la technique (c'est aussi un héritage de l'école : on ne nous y parle pas d'émotions parce que c'est quelque chose qu'on ne peut pas contrôler). La mère et Martha ont une partition très technique, souvent très physique. Pour moi, si on repose sur la technique, on a quelque chose de très solide ; et, quand les acteurs vont être chargés d'émotion, la chose va être sublimée. Je pense donc qu'une piste, c'est de remettre en question pas tout (parce que, hier, les acteurs ont fait ce que j'ai vu de plus sublime), mais une partie : si les techniques ne conviennent pas encore, c'est qu'il faut trouver d'autres outils, d'autres façons de travailler pour que les acteurs aient d'autres nourritures pour se nourrir sur le plateau.

Par ailleurs, les amis n'ont pas vu ma problématique de départ (dont je leur avais parlé). Du coup, je dois réfléchir encore pour faire évoluer le spectacle. Bien sûr, il y a un côté décevant : on a fait ce qu'on a prévu – et en discutant avec le public, on voit qu'il faut continuer à travailler sur les choix. C'est très passionnant. Ce matin, j'ai envoyé un sms aux acteurs pour les féliciter de leur travail (ils ont souffert avec moi parce que je suis très exigeant ; mais j'espère ne pas être tyrannique) ; je leur ai dit aussi qu'il y avait quelques faiblesses et que, donc, il y aurait un nouveau travail. Les acteurs connaissent parfaitement leurs règles de jeu, où ils peuvent aller ou non sur le plan dramaturgique ; mais, à l'intérieur de ça, ils sont libres. Il faut que je décale à certains moments, que je propose autre chose pour que ça bouleverse (la responsabilité est dramaturgique : qu'est-ce que je leur fais faire ? et qu'est-ce que ça raconte pour le public ?

### **Vous pensez déjà à d'autres pièces ?**

Oui : puisqu'il faut trois ans, cinq ans, il faut que je m'y prenne tôt ! Plusieurs choses – au double niveau des pièces et du travail.

Le travail avec Camus, c'est une approche « traditionnelle » : il y a un texte ; on le respecte et on monte sur scène. C'était déjà un défi pour moi, il y a un an ou deux de savoir comment je pourrais faire entendre le texte. C'est déjà un premier travail ; je pense que je l'ai fait : on a entendu les mots de Camus, on est au service de ce texte-là. Maintenant, en tant que metteur en scène, comment je pourrais me renouveler sur un plan dramaturgique : pas seulement prendre un texte mais travailler sur une thématique et chercher des matières. Je vais peut-être travailler sur une pièce d'Ibsen ; le point de départ, ce serait la thématique de l'amour, mais pas sous l'angle répandu de l'amour impossible (par exemple *Phèdre* de Racine), des situations extrêmes de l'amour. J'aimerais

parler d'un aspect moins/pas assez/presque pas du tout abordé au théâtre : l'amour, comment ça évolue, au quotidien, quand la passion s'efface ? comment ça se transforme, la vie de couple ; est-ce encore de l'amour ? C'est moins dramatique que les situations impossibles ; mais comment peut-on en parler au théâtre sans que ce soit ennuyeux ? J'ai trouvé une pièce d'Ibsen qui ne parle pas directement de ça, mais qui soulève beaucoup de réflexions très profondes sur la tension entre liberté et amour. C'est *La Dame de la mer*, moins connue (mais j'aime bien ça). Je ne vais pas monter la pièce en tant que telle ; je vais m'essayer à un travail d'adaptation, à partir de cette pièce. C'est un processus de travail différent parce qu'on ne s'appuie plus sur le texte pour la direction d'acteurs ; mais on cherche comment improviser à partir du texte pour faire avancer théâtralement le propos.

Peut-être aussi le projet d'un « seul en scène » ; j'ai envie de jouer (ça fait un an que je n'ai pas joué). On m'a parlé d'un auteur hongrois, qui est le scénariste des films de Béla Tarr ; ce n'est pas un dramaturge mais il a des nouvelles ou des romans sous forme de discours ; c'est une forme de parole qui pourrait convenir au théâtre. Ce n'est pas du tout par rapport à l'amour mais c'est quelque chose qui me parle beaucoup. Ses textes rejoignent un film qui est sorti en 2019, *An elephant sitting still*, d'un cinéaste chinois, Hu Bo, qui s'est suicidé juste après, très jeune (il avait 29 ans) ; c'est un film magnifique, qui dure quatre heures, et qui m'a beaucoup inspiré pour *Le Malentendu* parce qu'il parle justement de cet univers sans espoir (dans lequel vivent aussi Martha et la mère) ; ce n'est pas que de la mélancolie ; c'est quelque chose qui est très lourd. Ce film témoigne de la manière dont, en Chine, avec l'industrialisation, la concurrence, la dureté de la vie, les gens sont devenus presque monstrueux. Les quatre personnages principaux qui se croisent, subissent ce milieu tellement inhumain, injuste – qui est très noir, certes, mais qui a aussi un côté absurde ; et comment continuer dans un monde privé de sens ? Il y a d'ailleurs une correspondance très intéressante avec *Le Malentendu* : Martha veut quitter cette auberge parce que « sa demeure n'est pas ici » ; et la mère dit : « il n'y a pas de demeure où le repos soit possible ». Et, dans le film de Hu Bo, il y avait presque le même échange entre le jeune qui est le personnage principal et ses amis : ils veulent aller dans un endroit où il y a un éléphant qui ne bouge absolument pas ; ils veulent quitter l'endroit où ils sont et un vieillard lui dit : il faut que tu comprennes qu'il n'y a pas un ailleurs où tu seras mieux qu'ici ; si tu ne travailles pas pour résoudre le problème, où que tu ailles, tu vas retrouver le problème. Le film se termine : ils sont en chemin vers cet endroit-là. Ce monde privé de sens, cette thématique, rejoint ma propre vision du monde.

J'avais déjà programmé deux autres projets. Étant en même temps metteur en scène et porteur de projet, il faut que je réfléchisse aux moyens requis par tel ou tel projet (acteurs, décors, etc.). Il faut aussi que je réfléchisse au genre : *Le Malentendu*, c'est une tragédie ; or j'ai lu récemment *Les Troyennes* de Sénèque et j'y ai vu des scènes incroyables, très belles ; mais je ne suis pas sûr de ne vouloir monter que de la tragédie. Je vais m'essayer à autre chose, de plus quotidien ; et j'aimerais un jour monter une comédie – pour m'entraîner dans différents registres.

### **Après ces années passées avec Camus, qu'avez-vous envie de dire sur lui à nos lecteurs ?**

Je suis inscrit à Paris III et je rédige un mémoire sur *Le Malentendu* ; mais je n'ai pas encore assez avancé dans cette recherche universitaire pour avoir un regard critique sur Camus. Je peux dire ce que je pense du *Malentendu* : ce qui est sûr, c'est le langage, le texte qui est très beau ; il y a une beauté, une recherche de la beauté, tant au niveau langagier qu'au niveau des moments d'intimité ou d'amour.

Camus a le projet d'une tragédie moderne. À la fin du *Mythe de Sisyphe*, il dit que l'homme a décidé de prendre en main sa responsabilité ; c'est son interprétation de Sisyphe, qui recommence sans cesse. Pour lui, c'est la clé de la tragédie moderne : l'homme prend la responsabilité de son destin, à la différence de la tragédie antique où il subit son destin, en aveugle. Pour Camus,

l'homme reconnaît que son destin est fabriqué par lui-même ; c'est la base de sa conception de la tragédie moderne. Libérés d'une ère où nous étions les sujets des dieux, nous sommes responsables de ce que nous faisons. C'est toute sa réflexion sur la deuxième guerre mondiale, sur le nazisme. Ce discours appelle la mesure ; l'homme prend conscience de la mesure des gens. Mais alors où est la démesure ? La place de la folie ? N'est-ce pas un peu rationaliste ? Je ne sais pas.

Il y a aussi quelque chose qui me touche beaucoup : comment il ne parle pas que de bien et de mal ; par exemple, dans *Lettres à un ami allemand*, il parle de l'homme ; il requestionne l'endroit où l'homme s'est déresponsabilisé, s'est laissé aller. On pense que c'est trop naïf, trop réducteur par rapport à ce qui se passe à l'époque ; on lui reproche de négliger complètement le système capitaliste, totalitaire. Mais j'aime cette approche humaniste, qui remet l'homme en question, qui en appelle à sa conscience, qui donne à chaque homme une possibilité de prendre conscience qu'il peut se libérer du régime totalitariste, justement. Je pense à un texte d'Angelica Liddell, dramaturge, metteuse en scène, performeuse espagnole, *Ping Pang Qiu* (2012) qui s'appuie sur la scène de Tian'anmen, le 4 juin 1989, où un homme seul a arrêté un char. Elle souligne qu'on a souvent mis l'accent sur l'homme devant le char, sans penser à l'homme à l'intérieur du char : il évite l'homme, il danse presque avec lui. Il faut qu'on questionne tout le système qui fait qu'il peut y avoir le parti communiste chinois, ou Hitler ou tous les régimes totalitaires ; mais ces deux-là sont des hommes, c'est l'homme. Est-il encore possible de trouver l'universalité de l'homme, de l'humain ? Camus parle de l'homme, pour le meilleur et pour le pire.

Interview réalisée le 8 octobre 2020 par Agnès Spiquel et Anne-Marie Tournebize

## « "Exilés d'un même royaume..." , Camus / Kateb, 60 ans / 30 ans après, la trace de deux écritures, de deux pensées, de deux vies »

[Lors du 3<sup>e</sup> Maghreb-Orient des Livres, à l'Hôtel de Ville de Paris, le 9 février 2020, a eu lieu, sous ce titre, une table qui réunissait six conférenciers ; quatre des interventions ont donné lieu à des textes, que nous publions ici – insérant un simple résumé des deux autres interventions.]

### « Deux tranchants » d'un « Verbe pourtant unique » ? (Agnès Spiquel)

Nous devons à Georges Morin de nous avoir demandé, à Christian Phéline et à moi-même, de concevoir pour ce MODEL 2020 une table ronde qui interroge, à l'occasion du double anniversaire de la disparition d'Albert Camus (janvier 1960) et de Kateb Yacine (octobre 1989), la "trace" que ces deux écrivains majeurs laissent aujourd'hui en Algérie comme en France. Qu'il soit remercié de cette initiative et de tout le soutien qu'il nous a apporté. Celui-ci et la bonne coopération entre Coup de Soleil et la Société des Études camusiennes nous ont permis de réunir ici trois personnalités algériennes, Maïssa Bey, Mohamed Kacimi et Mourad Yelles, et un universitaire français, Pierre-Louis Rey, qui ont bien voulu se joindre à nous et nous livrer leurs approches. On trouvera ci-après le texte des interventions de certains, les résumés des autres ; nous les remercions tous d'avoir permis ce beau moment d'échange du 9 février 2020, que le public – très nombreux dans l'auditorium – a bien apprécié.

Camus et Kateb étaient en contact depuis 1948. Cette année-là, Camus, écrivain et journaliste reconnu, lecteur chez Gallimard, avait reçu les premiers textes du tout jeune poète et militant nationaliste Kateb Yacine. Camus lui écrivit une lettre qui se terminait ainsi : « Vous et moi sommes nés sur la même terre. Par-dessus toutes les querelles du moment, cela fait une ressemblance<sup>1</sup>. »

Quelques années plus tard, Kateb est en exil à Paris. La guerre d'Algérie a éclaté. Kateb soutient la cause de l'indépendance ; Camus soutient l'idée d'une négociation pour sortir de la guerre et inventer une Algérie plurielle.

En 1956, *Nedjma*, publié au Seuil, est salué comme un très grand roman. En 1957, Camus publie le recueil de nouvelles, *L'Exil et le Royaume*.

En octobre 1957, Kateb envoie à Camus une lettre devenue célèbre<sup>2</sup> :

Mon cher compatriote,

Exilés du même royaume nous voici comme deux frères ennemis, drapés dans l'orgueil de la possession renonçante, ayant superbement rejeté l'héritage pour n'avoir pas à le partager. Mais voici que ce bel héritage devient le lieu hanté où sont assassinées jusqu'aux ombres de la Famille ou de la Tribu, selon les deux tranchants de notre Verbe pourtant unique. On crie dans les ruines de Tipasa et du Nadhor. Irons-nous apaiser le spectre de la discorde, ou bien est-il trop tard ? Verrons-nous à Tipasa et au Nadhor les fossoyeurs de l'ONU déguisés en Juges, puis en Commissaires priseurs ? Je n'attends pas de réponse précise et ne désire surtout pas que la publicité fasse de notre hypothétique co-existence des échos attendus dans les quotidiens. S'il devait un jour se réunir un Conseil de Famille, ce serait certainement sans nous. Mais il est (peut-être) urgent de remettre en mouvement les ondes de la Communication, avec l'air de ne pas y toucher qui caractérise les orphelins devant la mère jamais tout à fait morte.

Fraternellement

Kateb Y

C'est à partir de cette lettre que nous avons conçu cette table ronde.

<sup>1</sup> Lettre de Camus à Kateb Yacine, le 24 octobre 1948, citée par Olivier Todd, p. 519.

<sup>2</sup> Kateb Yacine, *Éclats de mémoire*, IMEC, Paris, 1994, p. 33. La lettre est également publiée dans *Le Monde* du 10 juin 1995. Un fac-similé de la lettre manuscrite est donné dans Catherine Brun et Olivier Penot-Lacassagne, *Engagements et déchirements. Les intellectuels et la guerre d'Algérie*, éditions Gallimard/IMEC, 2012, p. 100.

Entre l'adresse initiale (« Mon cher compatriote ») et l'adverbe final (« Fraternellement »), Kateb dessine une relation où les compatriotes peuvent se penser comme frères.

Par ses premiers mots (« Exilés du même royaume »), Kateb se situe dans l'univers camusien : c'est à partir de là qu'il situe leur royaume et leur exil communs.

De la « terre » commune (dont parlait Camus dans sa lettre de 1948) à la patrie commune, puis au royaume, on change de registre dans la désignation du rapport à l'Algérie. L'apparition, aussitôt après, du mythe des « frères ennemis<sup>3</sup> » prépare l'image finale de la mère.

Kateb, cependant, loin de prôner leur lutte, souligne deux analogies entre eux. D'une part, ils sont « drapés dans l'orgueil de la possession renonçante » : l'oxymore a de quoi surprendre. À quoi ont-ils renoncé ? à vivre en Algérie ? ou à leur rêve de l'Algérie future, rêve déjà devenu impossible ? (la phrase est mystérieuse). D'autre part, ils partagent la même langue, « les deux tranchants d'un Verbe unique » (où l'on sent bien toute la fierté de Kateb, conscient d'avoir inventé dans *Nedjma* une langue aussi puissante que celle de Camus).

Dans cette analogie (exil et silence), la guerre vient les sommer : l'Algérie est désormais habitée par la mort, menacée en ses fondements (« la Famille ou la Tribu ») jusque dans les lieux de vérité que sont Tipasa pour Camus et le Nadhor pour Kateb<sup>4</sup> : ces lieux sont désormais habités par l'horreur.

Kateb quitte ensuite, brièvement, le registre mythique pour écarter toute réponse politique ou médiatique : les grandes puissances vont, dans les faits, arbitrer le conflit algérien en récupérant des bénéfices au passage ; toute intervention directe de Camus ou de lui-même est désormais inutile et ferait seulement le bonheur de la presse.

Il retrouve pour terminer le registre mythique qui va lui permettre de poser l'Algérie comme mère – et donc lui et Camus comme frères. Il le fait d'abord sur le mode sarcastique : toute négociation politique serait désormais de l'ordre du « Conseil de Famille » qui se réunit après la mort des parents ; les deux frères ennemis n'y participeront pas. Futurs orphelins potentiels l'un et l'autre, ils peuvent/doivent « remettre en mouvement les ondes de la Communication » car la mère n'est « jamais tout à fait morte ». L'Algérie vivra.

Cette lettre est donc une main que Kateb tend à Camus – sans nier leur opposition politique, simplement pour établir entre eux, deux grands écrivains, la communication. En faisant appel à l'image de la mère, il touche à un point crucial de sa propre sensibilité et, il le sait, de celle de Camus : l'un et l'autre, ils ont vu leur mère écrasée par la violence, infiniment fragile ; et cette image habite leur écriture.

Nous allons leur rendre hommage en cherchant la trace de leur écriture, de leur pensée, de leur vie. Mourad Yelles et Pierre-Louis Rey interrogeront les traces respectives de *Nedjma* et de *L'Étranger*. Puis Maïssa Bey montrera, par quelques exemples, comment on lit Camus dans l'Algérie actuelle. Mohamed Kacimi se demandera comment écrire pour le théâtre après Camus et Kateb ; avant que Christian Phéline ne s'interroge sur la résonance inattendue entre les deux hommes aux alentours de ce point tournant que représente l'année 1960.

\* \* \*

## Les enfants de *Nedjma* : Kateb aujourd'hui (Mourad Yelles)

*Aux amis se joignaient parfois les disciples : Jonas maintenant faisait école.  
Albert Camus, L'Exil et le royaume*

En 1957, Camus, qui vient de se voir décerner le Prix Nobel, reçoit une lettre de Kateb Yacine. Le jeune poète et auteur de *Nedjma* est alors à Paris où, tout comme son aîné, il vit de manière très violente et douloureuse la grande tourmente de la guerre d'Algérie. Cette courte lettre est nettement

<sup>3</sup> Le thème sera central dans *Le Premier Homme*.

<sup>4</sup> Kateb est de la lignée (berbère) des Keblout, dont le lieu ancestral est au Nadhor, devenu lieu mythique dans *Nedjma*. Tipasa est le lieu d'élection de Camus (« Noces à Tipasa » dans *Noces* et « Retour à Tipasa » dans *L'Été*).

structurée en deux paragraphes. Si le second peut s'interpréter comme une proposition de dialogue (« *remettre en mouvement les ondes de la communication* »), le premier vise d'abord à dresser une sorte d'« état des lieux » relativement à leur commune situation. Celle qui les place de fait dans un rapport spéculaire - en « *frères ennemis* » - mais face à une même urgence, à la fois personnelle et intellectuelle, voire artistique.

Le constat qu'établit Kateb s'articule autour de trois paradigmes qui, dans son esprit, fondent, en quelque sorte, la condition de l'écrivain algérien pris dans les déterminations tragiques de l'histoire coloniale. Ces paradigmes se résument en trois notions littéralement brassées - en même temps que tissées - dans deux amples périodes d'une fulgurante poésie :

*Exilés du même royaume, nous voici comme deux frères ennemis, drapés dans l'orgueil de la possession renonçante, ayant superbement rejeté l'héritage pour n'avoir pas à le partager. Mais voici que ce bel héritage devient le lieu hanté où sont assassinés jusqu'aux ombres de la Famille ou de la Tribu, selon les deux tranchants de notre Verbe pourtant unique.*

Ainsi, pour Kateb, l'« *exil* », l'« *héritage* » et le « *Verbe* » s'organisent en une véritable « constellation poético-existentielle » sous le signe duquel l'écrivain algérien - quelle que soit son origine - doit désormais assumer un bien étrange destin. Par-delà les références plus ou moins directes ou voilées au contexte politique de l'époque, je souhaiterais *transposer* les métaphores katébiennes - en dialogue avec le « référent » camusien -, pour tenter d'en dégager les résonances profondes, y compris et surtout pour ce qui *nous* concerne aujourd'hui. Il s'agirait alors de déterminer dans quelle mesure, fondamentalement confronté aux enjeux du « *Verbe* » (au sens d'invention d'une *poétique*), et donc aux épreuves de l'« *héritage* » (au sens de *filiation culturelle*), tout processus de création littéraire *authentique* n'implique pas, d'une manière ou d'une autre, une forme d'« *exil* » (*existential, intellectuel*). Cette grille de lecture permettrait peut-être de répondre à l'interrogation qui ressurgit de loin en loin, à diverses occasions (rencontres académiques, célébrations ou hommages, etc.) au sujet de la réception de l'œuvre katébienne dans son pays, à sa postérité dans la période post-indépendance. Interrogation que l'on pourrait résumer en une phrase : où sont aujourd'hui les héritiers de Kateb ?<sup>5</sup>

## - L'exil

Pour commencer, de quel « *exil* » est-il question dans le premier paragraphe de la lettre ? À l'évidence, il s'agit d'abord de l'exil physique. Celui que vivent Camus et Kateb, éloignés de leur Algérie natale. Cependant, s'ils partagent une même expérience, les deux écrivains sont-ils pour autant deux « *exilés du même royaume* », comme l'affirme d'emblée Kateb ? De fait, une lecture attentive de la formule katébienne ne peut manquer de révéler une troublante ambiguïté. En premier lieu, à la différence de Camus, l'« *exil* » de l'auteur de *Nedjma* est double : en France (*sur le territoire* de la puissance coloniale) mais aussi *dans sa patrie* (en tant qu'« *indigène* » colonisé). Cela étant, si la formule katébienne n'a apparemment aucun lien avec la quête existentielle, ontologique qui constitue la matière thématique du recueil auquel elle fait référence<sup>6</sup>, les choses ne sont peut-être pas si simples. De fait, la nature des contradictions que connaissent les personnages camusiens pourrait nous éclairer sur une autre dimension du « *royaume* » perdu des « *frères ennemis* ». En effet, dans la galerie des personnages du recueil, une figure se détache de manière emblématique. Celle de Jonas, « *l'artiste au travail* »<sup>7</sup>, aux prises avec les dures lois de la création, cédant peu à peu à des sollicitations "mondaines" (au sens large du terme) qui finissent par compromettre son projet esthétique. Par le truchement du narrateur de la nouvelle, Jonas nous décrit

<sup>5</sup> Pour paraphraser une formule de Kateb dans le titre de sa préface au roman de Yamina Mechakra, *La Grotte éclatée* (Alger, 1979) : *Les enfants de la Kahina*.

<sup>6</sup> *L'Exil et le Royaume* paraît précisément en 1957. La paraphrase katébienne du titre du recueil de nouvelles de Camus tient sans doute de l'hommage, mais d'un hommage que l'on pourrait qualifier tout de même de "distancé" ...

<sup>7</sup> Dans la nouvelle « *Jonas ou l'artiste au travail* ».

le cruel dilemme auquel il se trouve confronté : « (...) *la vie est brève, le temps rapide, et sa propre énergie avait des limites. Il était difficile de peindre le monde et les hommes et, en même temps, de vivre avec eux* ». Compte tenu du contexte politique, on peut alors penser que ce type de contradictions n'est pas si éloigné de celles que vit Kateb jusque dans son exil parisien. Dans ces conditions, serait-il incongru d'avancer que l'« exil » de Jonas peut faire ainsi écho à celui qu'évoque précisément Kateb dans sa lettre ? Ne pourrait-on pas retrouver, par là même, une manière de connivence implicite entre deux créateurs confrontés à des épreuves artistiques et à des défis idéologiques de nature fondamentalement similaire ?

## - Le Verbe

Toujours dans ce premier paragraphe, une autre formule intrigue le lecteur attentif. En effet, comment interpréter ces « *deux tranchants de notre Verbe pourtant unique* » auxquels se réfère Kateb ? Et en quoi cette métaphore violente doit-elle s'appliquer « *aux ombres de la Famille ou de la Tribu* » ? Ces questions ont été relativement peu relayées par la critique, semble-t-il. En tout état de cause, un consensus s'est établi qui considère le « Verbe » katébien comme une référence à la langue française<sup>8</sup>. Il est vrai que l'on a très souvent évoqué la relation complexe, pour ne pas dire contradictoire, qu'a pu entretenir Kateb, sa vie durant, avec la langue « étrangère ». Le fait est qu'au fil du temps, l'engagement de l'écrivain militant a, en quelque sorte, exacerbé la tension créatrice magnifiquement assumée par le poète dans son rapport au « *butin de guerre* ». Entre l'affirmation maintes fois réitérée d'une algérianité ombrageuse et les exigences de sa création, Kateb a, peut-être, malgré lui - en particulier à travers ses prises de positions publiques -, contribué à "brouiller les pistes". Jusqu'à finir par donner des arguments à ceux, parmi ses nombreux commentateurs (critiques, universitaires, voire hommes politiques) qui ont sombré dans la caricature d'une interprétation essentiellement idéologique de son œuvre. Alors même que, comme pour Camus, « *pour Kateb, aucune urgence historique ne justifie une écriture qui se condamne à la pauvreté pour satisfaire aux exigences pédagogiques d'une idéologie préexistante. Seule la poésie est créatrice du sens* »<sup>9</sup>.

## - L'héritage

Dernière formule pour le moins étonnante. Cette fois, dans le second paragraphe, à la toute fin de la lettre. Comment interpréter l'évocation de ces « *orphelins devant la mère jamais tout à fait morte* » ? Pourquoi les deux écrivains sont-ils donc des « *orphelins* » ? Surtout comment le fils des Aurès et l'enfant de Belcourt peuvent-ils partager une même tragique condition ? La question qui se pose ici a clairement à voir avec la mémoire de la « *Famille ou de la Tribu* » (pour reprendre la formule du premier paragraphe) et dans cette histoire d'« *héritage* » - qui plus est, « *superbement rejeté pour n'avoir pas à le partager* » !-, c'est d'abord de la patrie algérienne qu'il s'agit. Mais d'une manière très particulière où l'on retrouve toute la complexité de l'univers de l'auteur de *Les Ancêtres redoublent de férocité* (1959). Et plus spécialement son rapport critique à la "fable nationale". Celle élaborée par les Etats et les pouvoirs post-coloniaux pour affirmer leur légitimité<sup>10</sup>. Mais plus

---

<sup>8</sup> À titre d'exemple, pour Nathalie Galesne, « *ce "verbe unique", c'est bien la langue française à laquelle fait allusion Kateb Yacine* » (« *Kateb Yacine, l'écriture et la déchirure* », Site Babelmed - 17 mars 2005 - <https://www.babelmed.net/article/2440-kateb-yacine-lecriture-et-la-dechirure/>). La même affirmation est reprise, quelques années plus tard, par Kahina Aïssaoui dans *La Dépêche de Kabylie* (« *Un homme, une œuvre universelle* », 31 octobre 2009)

<sup>9</sup> Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982. Et Charles Bonn de rappeler : « *Dans cette période historique de l'Algérie, l'action révolutionnaire naissante appelle pour certains sa glorification épique : n'est-ce pas ce que faisaient à l'époque même où Kateb écrivait Nedjma et Le Cadavre encerclé des historiens comme Mohammed Cherif Sahli dans Le Message de Yougourtha, publié pour la première fois en 1947* » (*ibid.*).

<sup>10</sup> À titre d'exemple, en pleine guerre d'Algérie, alors qu'il compose son chef d'œuvre, Kateb ose placer dans la bouche de son héros, Si Mokhtar, une sentence particulièrement iconoclaste : « *nous ne sommes pas une nation, pas encore,*



largement, ne pourrait-on pas étendre la réflexion critique sur la thématique de la *filiation* et de *l'héritage* chez Kateb - et aussi chez Camus -, à la question de leur postérité ? Sur ce point, force est de reconnaître que la réception de leurs œuvres demeure singulièrement problématique. Certes, *Noces*, *Le Mythe de Sisyphe* ou *L'Homme révolté*, jouissent toujours d'une immense renommée à l'échelle internationale. Pour autant, est-ce que l'auteur de *L'Étranger* a véritablement *fait école* ? On serait sans doute bien en peine de citer quelques noms d'écrivains contemporains qui se réclament encore de la fameuse « *écriture blanche* » telle que la définissait Roland Barthes dans les années 1950<sup>11</sup>. Quant à Kateb, sa position est sans doute encore plus paradoxale. Bien sûr, il demeure une référence incontournable dans le paysage littéraire et culturel algérien (et même maghrébin) - météore flamboyante dans le ciel d'une certaine Algérie, elle-même « en flammes »<sup>12</sup> ... Le souvenir de ses combats politiques et l'image de l'écrivain engagé ont incontestablement laissé une trace durable dans la mémoire de son peuple. Mais qui lit vraiment Kateb Yacine en Algérie ? Et peut-on dire qu'il a aujourd'hui des « héritiers » en situation de s'inscrire dans sa démarche artistique et de poursuivre son œuvre ? On peut en douter et s'interroger sur les raisons d'une telle situation. Peut-être est-ce précisément cette vigilante ardeur poétique dont a toujours fait preuve l'auteur du *Cadavre encerclé* - y compris dans des contextes historiques particulièrement difficiles - qui a contribué, en définitive, à faire des putatifs "enfants de *Nedjma*" les « *orphelins* » d'une œuvre indépassable ?

En guise de conclusion à cette modeste contribution, je ne peux résister à la tentation de citer un passage de l'article de la journaliste et écrivaine algérienne, Nassira Belloula, à l'occasion de l'hommage à Kateb Yacine lors de la manifestation culturelle *Djazair 2003 (Année de l'Algérie en France)* :

Pour rappel, *Nedjma* était un long poème qui s'est transformé en roman, puis en pièce de théâtre. Mais, l'écrivain consacré à Paris a du mal à se faire accepter par les siens. Les critiques de l'époque ne furent pas tendres et certains avaient même titré leur article "Faut-il brûler Kateb Yacine ?" De nos jours, Kateb Yacine n'a toujours pas la place qu'il revendiquait déjà de son vivant dans le champ littéraire algérien ; très peu connaissent ses œuvres. Il aurait donc fallu une *Année de l'Algérie en France* pour que soit rendue à Kateb Yacine son illustre voix et pour que son nom brille à nouveau comme sa *Nedjma* dans un ciel propice à sa célébration<sup>13</sup>.

\* \* \*

### « *C'était à Mégara...* » (Pierre-Louis Rey)

« C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar » (*Salammbô*). « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (*À la recherche du temps perdu*). « Ça a débuté comme ça » (*Voyage au bout de la nuit*). « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas » (*L'Étranger*). Il est difficile de démêler si les débuts de romans (les *incipit*, pour faire chic) contribuent à leur célébrité, ou si c'est leur célébrité qui a rendu leur ouverture légendaire aux yeux de la postérité. Il semble en tout cas que, loin de *Salammbô* et de la tradition du roman historique, et surtout depuis Proust, on ne puisse aujourd'hui commencer un roman autrement que d'une manière triviale. Sous un dehors anodin, Proust donne au début de la *Recherche* une information capitale : il mettra beaucoup de temps (trois mille pages) à se coucher tard, c'est-à-dire à composer son grand

---

*sache-le* : nous ne sommes que des tribus décimées » (*Nedjma*). Sur le même registre de la filiation, comment ne pas songer ici à la position de l'autre « orphelin », Camus, dans sa relation pour le moins complexe au peuple « Pied noir » ? On pense en particulier à la peinture des milieux populaires « européens » d'Alger dans *L'Étranger* ou dans le « Petit guide pour les villes sans passé » (in *L'Été*, 1954).

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). En Algérie, l'œuvre et la trajectoire personnelle de Camus continuent d'alimenter de fréquentes (et souvent houleuses) polémiques. On peut en avoir une illustration à travers la réception du roman de Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête* (2013).

<sup>12</sup> Pour reprendre le titre d'un célèbre documentaire de René Vautier (*Algérie en flammes*, 1958).

<sup>13</sup> Nassira Belloula, « *Kateb Yacine. La mémoire de l'oubli* » ; *Liberté*, (<https://www.liberte-algerie.com/culture/la-memoire-de-loubli-27633/print/1>)

Œuvre. Les premières lignes de *L'Étranger* offrent un grand écart comparable entre la gravité de l'événement (la mort de la mère) et la banalité de son expression. Le classicisme, c'est « dire le moins », lit-on dans les *Carnets* de Camus. La mort de la mère en style télégraphique : jamais Camus n'a été aussi classique qu'au début de *L'Étranger*. Cette annonce va pourtant, sans qu'il en ait conscience, désorienter Meursault et décider de son existence. De même Caligula qui, privé au lever du rideau de celle qui lui tenait lieu de maîtresse, de sœur et de mère, fera désormais n'importe quoi. Au demeurant, le début du roman suffirait presque à caractériser Meursault, qui paiera de sa vie son souci quasi maniaque de l'expression exacte. « Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier ». Si le jury avait eu, au procès, connaissance de sa réaction, il aurait trouvé une raison supplémentaire de le condamner pour son insensibilité : un télégramme lui apprend la mort de la mère, que fait-il ? une explication de texte. « Cela ne veut rien dire », comme si l'essentiel était qu'elle fût morte le jour même ou la veille.

Cette écriture, « écriture blanche » (Roland Barthes), qui tient les émotions à distance et domine dans l'ensemble du roman, est devenue la marque de fabrique de Camus, au même titre que la longueur des phrases censée résumer le style de Proust. On a fini, ce qui est plus grave, par en faire un trait de sa personne. Ceux d'entre vous qui ont vu le récent film de Georges-Marc Benamou sur la vie de Camus ont dû découvrir, comme moi, l'interview de Francis Jeanson justifiant la sévérité du compte rendu qu'il avait consacré à *L'Homme révolté* dans *Les Temps modernes*. Il avait été irrité, dit-il, par l'incompétence philosophique de Camus et par une sorte d'« indifférence méditerranéenne ». Camus indifférent ? On pourrait lui reprocher, au contraire, d'avoir parfois montré trop de passion, et c'est plutôt lui qui devait juger les intellectuels de Saint-Germain-des-Prés coupables de se comporter comme des monstres froids. À l'évidence, Jeanson a, comme tant d'autres, identifié Camus à son personnage.

Le style, c'est l'homme, disait Buffon. Encore faut-il admettre qu'un écrivain a le droit d'épouser, au long de sa carrière et jusqu'au sein d'un même ouvrage, plusieurs styles différents. La leçon donnée par Camus dans *L'Étranger* serait celle d'une « écriture blanche ». Tout n'est pas blanc, pourtant, dans le roman. Les pages qui précèdent le meurtre sont gorgées d'images et vibrantes de poésie. Sartre, dans sa fameuse « Explication de *L'Étranger* », note que dans de « rares moments », « l'auteur, infidèle à son principe, fait de la poésie ». De quel droit décrète-t-il que le principe de Camus était *de ne pas faire* de la poésie ? On songe ici à l'irritation de Jonas, le personnage du peintre dans *L'Exil et le Royaume*, à l'égard des critiques qui, se mêlant de décider de ses intentions, regrettent qu'il n'ait pas peint de telle ou telle façon. Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, prend ses distances avec la lecture de Sartre. S'il voit dans *L'Étranger* un ouvrage précurseur du « nouveau roman », il constate qu'il n'est pas toujours écrit « dans un langage aussi lavé que les premières pages peuvent le laisser croire », et que, au fur et à mesure qu'on avance, abondent des métaphores qui lui donnent sa signification. C'était respecter, mieux que ne l'avait fait Sartre, l'intention probable de Camus. Mais Robbe-Grillet regrette, à l'évidence, que Camus ne se soit pas tenu à cette « indifférence » initiale qui aurait, mieux encore, fait de lui un « nouveau romancier » avant la lettre.

L'écriture de *L'Étranger* a aussi été qualifiée d'« objective ». On l'a, à ce titre, apparentée à celle des grands romanciers américains (Faulkner, Hemingway...). Camus s'est expliqué sur ce malentendu dans une interview aux *Nouvelles littéraires* (15 novembre 1945) : « La technique romanesque américaine me paraît aboutir à une impasse. Je l'ai utilisée dans *L'Étranger*, c'est vrai. Mais c'est qu'elle convenait à mon propos qui était de décrire un homme sans conscience apparente. En généralisant ce procédé, on aboutit à un univers d'automates et d'instincts. Ce serait un appauvrissement considérable ». Notez qu'il emploie le terme de « technique », qui n'engage pas ce qu'il y a de plus profond chez l'artiste. Quand il écrira *La Chute*, il concevra un héros comédien, faiseur, qui joue avec le vrai et le faux et se grise de mots au lieu de les choisir avec économie. Tout le contraire de Meursault, en somme. Il recourra alors à une « technique » opposée. J'ai le sentiment que dans *Le Premier Homme*, il ne s'en remet pas à une « technique ». Une note marginale de son roman inachevé a de quoi laisser perplexe : « La méthode, c'est la sincérité ». Si l'on se risque à mettre en avant les intentions de l'auteur, on se référera, pour *L'Étranger*, à ce qu'il confiait à

Gaëtan Picon : « Ce que je vois surtout dans mon roman, c'est la présence physique, l'expérience charnelle que les critiques n'ont pas vue : une terre, un ciel, un homme façonné par cette terre et ce ciel. Les hommes de là-bas vivent comme un héros, tout simplement » (*Le Littéraire*, 10 août 1946).

Je m'aperçois que je n'ai guère traité le sujet pour lequel j'ai été convié ici : l'influence de *L'Étranger*. Je l'ai fait exprès. À la différence de Céline, qu'on confond à bon droit avec Bardamu, Camus n'est pas Meursault (songez, par exemple, que le mot « amour » n'a aucune réalité pour Meursault, et comparez avec Camus). Mais l'exercice auquel se livre le romancier pour épouser au plus près la mentalité d'un personnage qui, vivant en communion avec la nature, affiche son indifférence envers la société, a abouti à une écriture étrange (oui, étrange) dans son dépouillement et sa simplicité. Cette écriture n'est devenue un modèle que pour ceux qui, peuplant leurs œuvres d'« automates », ont abouti à un « appauvrissement considérable ». Je donne probablement l'impression de viser ici l'école du « nouveau roman ». Ce n'est pas vrai pour Robbe-Grillet, dont les descriptions méticuleuses ont le mérite de rendre les instants d'émotion d'autant plus précieux, moins encore pour une grande créatrice comme Nathalie Sarraute, qui ne s'est guère souciée des œuvres de Camus. Je songe plutôt à quelques épigones qui ont eu l'illusion de se situer dans sa lignée parce qu'ils s'appliquaient à une écriture maigrelette.

Chateaubriand se désolait sur ses vieux jours que *René*, œuvre marquante des débuts du romantisme français, ait donné naissance à une foison de petits *René* qui réduisaient son inspiration à une somme de tics et de procédés. *L'Étranger*, comme *René*, est un météore. Dans son *Panorama de la littérature française*, Gaëtan Picon jugeait comparable le rayonnement des deux ouvrages. À propos de *L'Étranger*, il écrit, d'une formule qu'on jugera peut-être excessive : « S'il ne restait comme témoignage de l'homme actuel, dans quelques siècles, que ce court récit, on en prendrait une idée suffisante ». Il parle du rayonnement de *René* et de *L'Étranger*, non de leur influence, qui se laisse difficilement mesurer. Proust (j'en reviens à lui) estimait que les grands écrivains doivent être seulement pour nous des « initiateurs » ; leur rôle se borne à nous « inciter » à écrire (Préface à *Sésame et les lys*). *L'Étranger* est un exemple ; on ne saurait le prendre pour un modèle.

\* \* \*

### **L'Algérie actuelle à la lecture de Camus (Maïssa Bey)**

Maïssa Bey réfléchit sur le fait que, depuis le début du *hirak* elle voit apparaître très souvent sur les réseaux sociaux et sur les pancartes dans les manifestations, des références à Camus (des citations de *L'Homme révolté*, entre autres « Je me révolte donc nous sommes »), mais aussi des *Carnets*. Les manifestants actifs ont besoin de mots, en même temps que de figures tutélaires.

\* \* \*

### **Écrire pour le théâtre après Camus et Kateb (Mohamed Kacimi)**

M. Kacimi souligne que, pour les deux écrivains, le théâtre est le lieu de la plus grande liberté. Le théâtre de Camus est encore beaucoup joué. Celui de Kateb apparaît comme indéchiffrable ; « Kateb reste devant nous ; il est à venir par rapport à son théâtre. »

\* \* \*

## Camus, Kateb... au creuset d'une nation sans pareille (Christian Phéline)

*Au creuset d'une nation sans pareille...* Avec cette formule empruntée au titre d'un article de Kateb paru dans *Témoignage chrétien* en 1959<sup>14</sup>, je vous invite à revenir à ce tournant des années 1950-1960 dont six décennies nous séparent maintenant :

- deux ans plus tôt, c'était, on le sait, la publication de *Chroniques algériennes*<sup>15</sup> qui, par choix ou par force, aura été la dernière intervention publique de Camus sur la question de l'Algérie ;

- deux années plus tard - deux années que Camus, mort prématurément, n'aura pas connues...- ce sera l'été 1962, cet « été de la discorde » qui voit à la fois l'Algérie arracher son indépendance et les Algériens en être dépouillés par cet appareil militaro-politique que chacun, dans la rue, désigne aujourd'hui comme « le système ».

De la fin de cette année décisive date un entretien de Kateb, paru dans les *Lettres françaises*<sup>16</sup>, dont la si précoce et tranquille lucidité éclaire toutes ses positions ultérieures sur ce régime qu'il tourne en farce sous le nom d'une « Gandourie sans uniforme », en proie à l'hypocrisie pieuse de ceux qu'il appelle les « Frères Monuments »...

Ce sont donc ce Camus de 1958 et ce Kateb de 1962 dont je vous proposerai de réécouter le dialogue, imaginaire mais bien réel. Tant s'établissent entre leurs textes d'alors de résonances inattendues, mais aussi d'échos neufs dans la situation présente.

\*

Sur Camus, je serai bref : ses positions sont bien connues, elles ont fait l'objet de polémiques comme de défenses souvent excessives, et les faiblesses peuvent en être aujourd'hui plus sereinement appréciées.

L'écrivain a certes sous-estimé la montée du sentiment identitaire dans la masse algérienne depuis 1945, puis à l'épreuve de l'après-1954 – ou, au mieux, l'a réduite à une posture « purement passionnelle<sup>17</sup> ».

Il y avait sans nul doute peu de réalisme à l'ingénieuse formule fédérale, empruntée au juriste algérois Marc Lauriol, qu'il imaginait pour combiner une Algérie assurant l'égalité de droits à tous ses habitants et un lien maintenu avec la France<sup>18</sup>, trop tardive en 1958 pour répondre de manière convaincante à la marche dès lors engagée vers l'indépendance.

Pour autant, l'opposition au colonialisme qui fut dès le départ celle de Camus ne se réduisait en rien, comme on l'a trop souvent écrit, à une déploration compassionnelle de la misère de la grande masse des Algériens. Elle dénonce bien dès les années 1930 la domination coloniale comme système d'ensemble portant déni, et des droits des colonisés, et de leur dignité individuelle et culturelle.

Alors, qui pourrait honnêtement réfuter la description si factuelle que Camus faisait en 1956 de l'Algérie de son temps ?

Sur cette terre sont réunis un million de Français établis depuis un siècle, des millions de musulmans, Arabes et Berbères, installés depuis des siècles, plusieurs communautés religieuses, fortes et vivantes<sup>19</sup>.

Et comment pour un tenant des droits de l'Homme, des droits de *tous* les hommes, aussi convaincu qu'il soit de la nécessité de l'indépendance – comme je le fus moi-même dès ma plus jeune adolescence –, ne pas partager l'objectif que traçait alors l'écrivain :

<sup>14</sup> « Un creuset où s'élabore une nation sans pareille », numéro du 13 mars 1959.

<sup>15</sup> Citées ci-après dans l'édition « Folio ».

<sup>16</sup> « Arracher le fusil des mains du parachutiste » (1962), entretien avec Lia Lacombe, *Les Lettres françaises*, 7-13 février 1963, republié dans *Le Poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989*, textes réunis par Gilles Carpentier avec le concours de l'IMEC, Seuil, 1994, p. 51-62.

<sup>17</sup> « Algérie 1958 », *Chroniques algériennes*, notamment p. 202.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 207-212.

<sup>19</sup> « Appel pour une trêve civile en Algérie », *Chroniques algériennes*, p. 175.

Ces hommes doivent vivre ensemble, à ce carrefour de routes et de races où l'histoire les a placés. Ils le peuvent, à la seule condition de faire quelques pas les uns au-devant des autres, dans une confrontation libre. Nos différences devraient alors nous aider au lieu de nous opposer<sup>20</sup>.

Mais, chacun peut désormais le comprendre, – de même que l'instauration aujourd'hui d'un pluralisme démocratique qui a fait défaut dès l'origine – une indépendance vraiment respectueuse des droits des minorités ethniques, religieuses et culturelles ne pouvait s'instaurer qu'à la condition, réactualisée aujourd'hui avec force par les militants du *hirak*, que l'obtention de la souveraineté territoriale s'accompagne d'un *processus constituant* lui-même sincère, pluraliste et politiquement souverain.

Tel n'a pas été le cas, on le sait.

Alors écoutons cette autre défense d'une algérianité qui aurait été sans exclusive :

Il n'y a pas d'Algérie berbère, il n'y a pas d'Algérie arabe, il n'y a pas d'Algérie française : il y a *une* Algérie. Cette Algérie ne doit pas être mutilée. L'Algérie est « multinationale », elle est une nation très riche dans la mesure où elle est multinationale.

Car cette citation-là n'est pas de ce rêveur de Camus, apôtre sans disciples d'une « Algérie plurielle » : elle est de Kateb<sup>21</sup>, ce pur et dur, réfractaire à tout monopole sur l'esprit, et date de la fin 1962. Si la question des populations non musulmanes dans l'Algérie nouvelle n'est plus alors que rétrospective, elle ouvre de la façon la plus incisive à celle toujours si actuelle du pluralisme culturel et linguistique : « [...] plus il y aura de dimensions, mieux ça vaudra ! », écrit encore Kateb, « Parce que de toutes façons, nous aurons toujours des langues communes<sup>22</sup>. »

« *Des langues* ». Quelles langues ? Pour Kateb, la réponse s'impose à l'inverse du dogme « arabo-musulman » qui s'impose alors :

- Sur le *français* d'abord, avec cette formule qui, au-delà de la métaphore belliciste du « butin de guerre », devenue opaque à force d'être citée à tout-va, définit toute l'ambition pour l'avenir d'un dialogue internationaliste à parité avec l'ancien colonisateur :

Qu'y avons-nous gagné [à la colonisation] ? Des ruines, des cadavres !... Et aussi une langue, une culture. Si nous sacrifions cela, nous nous comportons vraiment comme des barbares ! Pendant ces cent trente ans, le peuple algérien a gagné, de haute lutte, cette possibilité de communiquer avec le peuple qui l'a opprimé, et finalement d'obtenir de ce peuple qu'il partage son destin [...] aussi bien, si cela devient nécessaire, pour lui rappeler son destin révolutionnaire<sup>23</sup>.

- Sur *l'arabe* et la dite « arabisation », là encore, dans une autre politique de la langue qui soit respectueuse des parlers maternels :

La langue arabe parlée, celle que le peuple algérien invente, il l'invente depuis des siècles. La langue arabe classique ? ça ne tient pas ! Cette culture a été donnée par une caste, les oulémas [...] pour une classe intellectuelle à part, une « élite ». Cet arabe-là, c'est l'apanage de quelques centaines d'individus. L'arabe, tel qu'on le parle en Algérie, n'a rien à voir avec ça<sup>24</sup> !

- Sur les langues *berbères*, enfin :

[...] nous devons commencer par le commencement – donner la possibilité au peuple tout entier de s'exprimer. Or ce peuple est, en grande majorité arabo-berbère. [...] Un Berbère, il faut lui tendre la langue arabe - après qu'il a acquis la langue française -, mais il faut aussi que son dialecte ne soit plus un dialecte ; il doit s'exprimer, sans être immédiatement taxé de régionalisme, sans être accusé d'étroitesse<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> « Arracher le fusil... », art. cité, p. 52.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 54.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 53-54.

C'est donc à rebours de toute « étroitesse » que l'écrivain sort de l'oubli le terme *Amazigh*, ce mot qui représente à la fois « le lopin de terre, le pays et l'homme libre<sup>26</sup> », et lui donne sa vocation la plus fédérative, refus, dit-il, de « ces deux ghettos », refus « du piège qui nous est tendu et qui veut qu'on soit arabo-musulman ou bien algérien de langue française<sup>27</sup>. »

Et c'est là que Kateb, ce fils d'un lettré arabophone, rejoint cette avancée majeure du Hirak qui, malgré la tentative récente de criminalisation de la référence *amazigh*, a su en faire non plus une question « régionale » - Kabyle ou aurésienne –, ni même celle du droit à un parler, mais l'antécédent fondateur - « la base de notre existence historique », dit Kateb<sup>28</sup> -, *commun* à toute une population, qu'elle ait été arabisée ou non, qu'elle soit berbérophone ou non, et, au-delà, d'une communauté pan-maghrébine à retrouver. Mieux, ajoute Kateb, « Le Maghreb lui-même est trop restrictif. C'est africain qu'il faut se dire [...] Le Maghreb arabe et tout ça, c'est des inventions de l'idéologie ; et c'est fait pour nous détourner de l'Afrique<sup>29</sup> ».

\*

Revenons à Camus, dont l'on sait qu'il s'est refusé au soutien inconditionnel au FLN que s'imposa alors une grande part de l'intelligentsia française « progressiste ». Il resta de ce fait bien seul alors pour dire la crainte tragique que la surenchère de terrorismes urbains creusant jusqu'à l'irréversible la fracture entre les communautés, des exigences monopolistes de parti unique, une algérianité qui se réduirait à un exclusivisme pan-arabe, ne finissent par livrer l'Algérie « à la discrétion de [ses] chefs militaires<sup>30</sup> ». Outre le refus qui en découlerait de tout pluralisme, tant ethnique que religieux et politique, sa crainte, à la veille de sa mort prématurée, était même que, dès lors, l'Algérie puisse « devenir pour longtemps la terre du malheur et de la haine<sup>31</sup> ».

Indépendantiste de la première heure, Kateb pour sa part en aura d'emblée débusqué la rapide concrétisation, tant culturelle que politique, de ces périls. La vigueur de quelques brèves citations suffit à en témoigner :

- Sur le parti unique :

[...] le FLN a été trahi, ce n'est plus qu'un parti unique. [...] Bien sûr, les mandarins du parti unique refusent le changement. Ils s'y opposent de toutes leurs forces, comme on vient de le voir. [...] Il s'agit d'édifier une Algérie indépendante, pour laquelle sont tombés les meilleurs de nous-mêmes. Et qu'est-ce que l'indépendance, sinon la liberté<sup>32</sup> ?

Ou encore, dans un mode plus drôle :

Le parti ? Quel parti ?  
Le parti du loup et de l'agneau,  
Du chou et de la chèvre,  
Du prolétaire et du mufti !  
Le parti, le parti,  
Il y a longtemps qu'il est parti<sup>33</sup>.

- À propos de l'emprise de la religion sur l'État et la société :

---

<sup>26</sup> « De "si jolis moutons" dans la gueule du loup », propos recueillis par Nadia Tazi, *L'Autre Journal*, n° 7, juillet-août 1985, repris dans *Le Poète comme un boxeur, op. cit.*, p. 109.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> « C'est Africain qu'il faut se dire », entretien avec Tassadit Yacine, *Awal. Cahier d'études berbères*, n° 9, 1992, repris dans *Le Poète comme un boxeur, op. cit.*, p. 109.

<sup>30</sup> « Algérie 1958 », *Chroniques algériennes*, p. 205.

<sup>31</sup> « Appel pour une trêve civile en Algérie », *Chroniques algériennes*, p. 182.

<sup>32</sup> Lettre au *Monde*, 18 octobre 1988, *Minuit passé de douze heures. Écrits journalistiques 1947-1989*, textes réunis par Amazigh Kateb, Seuil, 1999, p. 352.

<sup>33</sup> *La Gandourie sans uniforme*, 1976, *L'œuvre en fragments*, inédits réunis par Jacqueline Arnaud, Sindbad, « La Bibliothèque arabe », 1986, p. 416.

La religion me terrorise dès lors qu'elle s'érige en religion d'État, s'assimile au pouvoir d'État et abandonne son territoire propre pour envahir l'école, le cinéma, la littérature. [...] Sous prétexte de combattre les fanatiques, on rivalise avec eux de démagogie religieuse et on les laisse s'introduire dans les domaines où ils n'ont que faire. Voilà exactement ce que je récus<sup>34</sup>.

- Sur le rôle des femmes :

Il faut bien comprendre que le peuple algérien marche aujourd'hui avec un poignard dans le dos, qu'il a été trahi par ses dirigeants. [...] Les vrais martyrs ne sont peut-être pas les morts, mais certains survivants. Je pense aux femmes dont le rôle pendant la révolution a été considérable et qui, aujourd'hui, souffrent de discrimination, demandent leur place.

[...]

Et dans la lutte contre le fanatisme, la démagogie religieuse, ce sont les femmes qui se montrent les plus courageuses<sup>35</sup>.

- Sur la révolte des jeunes :

[...] C'est lamentable à vingt ans, de se sentir trahi ou de trop, de ne pas trouver sa place<sup>36</sup>.

Tout devient douteux. On est alors mûr pour le désespoir, l'autodestruction et le nihilisme. Voilà pourquoi notre jeunesse explose périodiquement. Le peuple supporte tout, mais ne peut supporter de vivre dans le mensonge. Les Algériens sont humiliés d'apprendre quotidiennement ce qui se passe chez eux par une radio ou une télévision étrangère.

[...] Le seul moyen d'y remédier, c'est d'assurer la liberté d'expression, en instaurant enfin une véritable liberté d'expression<sup>37</sup>.

J'arrête là, car il faudrait citer tous ses derniers écrits et tout son théâtre d'après 1962 - et mesurer de quel silence officiel il fut bientôt entouré jusqu'à l'étouffement.

Car Kateb, et Camus auquel il l'écrivait par avance, furent bien ces « exilés d'un même royaume », ces exilés d'une Algérie que, chacun à sa manière, aurait voulu riche de toutes ses « dimensions », comme le dit Kateb, de toutes ses « différences », comme l'écrivait Camus.

« Exilés » de ce royaume, ils le furent ainsi que l'est encore tout un peuple dans son propre pays, un peuple qui ne demande aujourd'hui qu'à enfin exercer la plénitude de sa souveraineté.

Dans son appel pacifique et unitaire à un État de droit ouvert à la libre diversité des opinions, des croyances et des parlers, le *hirak* ne fait-il pas sien, tous âges et composantes réunies, cet acte de foi du Camus en 1956 : « Je ne crois qu'aux différences, non à l'uniformité. Et d'abord parce que les premières sont les racines sans lesquelles l'arbre de liberté, la sève de la création et de la civilisation se dessèchent<sup>38</sup> » ?

---

<sup>34</sup> Entretien avec Hamid Barrada, *Jeune Afrique Magazine*, 1987, repris dans *Le Poète comme un boxeur*, op. cit., p.166-167.

<sup>35</sup> « De "si jolis moutons"... », art. cité, p. 35 et 34.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>37</sup> Lettre au *Monde*, 18 octobre 1988, art. cité, p. 350.

<sup>38</sup> « Appel pour une trêve civile... », *Chroniques algériennes*, p. 176.

## D'Albert Camus à Peter Barnes

David H. WALKER

Peter Barnes (1931-2004) fut un temps l'un des plus grands dramaturges du théâtre anglais. Son premier succès, *The Ruling Class* (1968), satire amère de l'aristocratie anglaise, fut tout de suite adapté au cinéma par l'auteur lui-même : et Peter O'Toole, dans le rôle principal, fut nommé pour un Oscar. Traduite en français dès 1972 par Claude Roy sous le titre *Honni soit qui mal y pense*, la pièce fut créée au Théâtre de Paris<sup>39</sup>. Barnes écrivit ensuite près d'une vingtaine de pièces toutes très ambitieuses tant par leur refus des règles du théâtre traditionnel que par l'envergure des sujets choisis, qu'il s'agisse de l'Italie de la Renaissance et la mort de Léonard de Vinci ou de la cour de Carlos II d'Espagne peuplée d'une quarantaine de Cardinaux et d'aristocrates. Par ailleurs la comédie grinçante *Rire !* met en scène à la fois la Cour d'Ivan le Terrible et le camp d'Auschwitz. Barnes est connu en France pour l'humour noir de sa pièce *Nez rouges, peste noire*, clownerie épique qui se déroule en France au XIV<sup>e</sup> siècle. À Auxerre, un prêtre cherche à adoucir les peines de ses ouailles en ces temps de peste et croyant avoir reçu pour mission du Très-Haut de les reconforter par des rires, crée une confrérie de la joie, « les Clowns du Christ<sup>40</sup> ». Ici comme ailleurs l'auteur mélange la farce, la tragédie et les grandes questions philosophiques avec une énergie et une théâtralité hors pair.

Barnes fut également scénariste, auteur de nombreux films, de téléfilms et de feuilletons qui l'ont rendu très célèbre aux États-Unis. On lui doit de nombreuses adaptations d'auteurs étrangers et classiques : Wedekind, Lope de Vega, Ben Jonson, Otway, Massinger, Middleton. Il a notamment présenté au public anglais des pièces françaises : *On purge bébé* de Feydeau en 1976 et *La Parisienne* de Henry Becque en 1987, entre autres.

Or, à un certain moment, cet auteur prolifique a délaissé quelque peu les grandes fresques et s'est tourné vers des formes plus intimes : des pièces à deux ou trois voix et surtout des monologues, où il met l'accent sur la personnalité des individus. Il donne à ces textes un titre générique : *Barnes' People*<sup>41</sup>. Beaucoup d'entre eux ont été conçus pour la radio, mais dernièrement, Covid oblige, on a pu en reprendre certains en streaming, avec une mise en scène visuelle. C'est en se penchant sur ces textes courts (en général le spectacle dure environ 20 ou 30 minutes), que l'on remarque une dette envers Albert Camus. Un premier exemple sert à illustrer une parenté entre les deux auteurs : dans un "duologue" intitulé *Il fait froid, vagabond, il fait froid*<sup>42</sup> Barnes dépeint la rencontre entre Ivan Kaliaïev et la Grande-Duchesse Élisabeth Fedorovna qui rend visite au terroriste en prison après l'assassinat de son mari le Grand-Duc Serge Alexandrovitch Romanov. C'est la troisième scène du quatrième acte des *Justes*. On remarque pourtant des différences considérables entre les deux façons de reconstituer cet incident historique qui, comme on sait, a eu lieu sans témoins. Dans le dialogue imaginé par Barnes la duchesse a perdu sa foi religieuse après l'horreur du deuil qui vient de la frapper ; pour se venger, elle cherche à détruire la foi révolutionnaire de Kaliaïev en lui faisant voir les catastrophes qu'entraînera la révolution au nom de laquelle il a agi. Par contre, chez Camus la duchesse éplorée essaie de convaincre Kaliayev de la « rejoindre en Dieu » (*OC III*, 42). (Notons que les deux enfants que Kaliayev a tenu à épargner, si importants dans la pièce de Camus, n'ont pas la même résonance chez Barnes.)

<sup>39</sup> *Honni soit qui mal y pense*. Comédie Baroque. Traduction de *The Ruling Class* par Claude Roy, 1972, Gallimard. « Création en France au Théâtre de Paris, le 26 octobre, 1972 ».

<sup>40</sup> *Nez rouges, peste noire*. Domens 2010. Traduit de l'anglais par Gisèle Joly.

<sup>41</sup> *Barnes' People : Seven Monologues*, 1981 ; *Barnes' People II : Seven Duologues*, 1984 ; *Barnes People III : Eight Trialogues*, 1986 ; *More Barnes' People*, 1990.

<sup>42</sup> *It's Cold, Wanderer, It's Cold* dans *Barnes' People II* (Londres Heinemann, 1984). Radiodiffusé pour la première fois à la BBC Radio 3, 1984, repris BBC Radio 4 Extra, 9-10 avril 2017. Le titre reprend les paroles d'une chanson folklorique russe.



Mais ceci n'est qu'un rapprochement entre deux façons différentes de traiter le même épisode historique qui a interpellé les deux auteurs. On trouve un exemple plus probant dans le monologue intitulé *Je me perds (Losing myself)*<sup>43</sup> radiodiffusé d'abord en 1990. Dans la mise en scène diffusée en streaming on voit, assis sur le banc d'un cimetière désaffecté, un clochard qui parle tout seul. En fait il s'adresse à un interlocuteur muet, un mort dont l'inscription sur sa pierre tombale annonce qu'il est « mort seul », la solitude constituant donc un lien entre les deux. Le protagoniste rumine sur la nouvelle que les morts vont être expulsés du cimetière au profit des promoteurs immobiliers, pour qui ce terrain est une occasion à ne pas manquer. Petit à petit il en vient à parler de sa propre vie, à commencer par le moment où il a perdu la foi et a renoncé à sa première ambition de se faire prêtre. La lecture de ce qui suit éveille chez les camusiens avertis une impression très nette de déjà vu. Pour mémoire, je traduis ici certains extraits :

*[...] Au lieu d'entrer dans L'Église j'ai fait des études de médecine. J'étais jeune, j'avais le cœur sur la main*<sup>44</sup>. *Je croyais que je devais me mettre au service de l'humanité. Les veuves et les orphelins, les malades, les pauvres et les opprimés étaient mes patients, d'emblée j'étais du bon côté*<sup>45</sup>. *Pourtant les veuves sont parfois cruelles et les orphelins méchants*<sup>46</sup>, *c'est entendu. [...] Ils étaient toujours reconnaissants. « Merci docteur d'avoir sauvé mon garçon, mon épouse, moi-même. » Je suis sûr que vous aussi vous seriez reconnaissant [...] si vous croyiez que j'avais su vous sauver, n'est-ce pas. J'ai connu le succès.*

*[...] J'ai profité de mon influence pour faire construire des hôpitaux et des garderies là où on en avait besoin. Je n'ai pas agi pour l'argent et la reconnaissance. En fait j'ai refusé toutes les récompenses lorsqu'on me les proposait. Les gens savaient que l'on admirait en moi un être humain authentiquement attentionné et je suis devenu une figure légendaire en quelque sorte.*

*[...] Mais un soir je traversais un pont en rentrant chez moi*<sup>47</sup> *quand j'entendis des pas derrière moi. Il y eut une faible toux et un plouf encore plus faible. Icare était tombé du ciel très, très loin au fond du tableau – mais fut-ce bien lui – ou elle, ou même eux ? Quand je me retournai le pont était désert. Je regardai en bas par-dessus le parapet : y avait-il quelqu'un là-bas dans l'eau ? Je ne sais pas, il faisait si noir. De toute façon je n'essayai pas de me renseigner. – Je ne voulais pas me mouiller et je n'ai même pas signalé l'incident.*

*En réalité j'ai tout oublié. J'oublie facilement les choses. Je ne pense pas que quelqu'un ait sauté : il devait s'agir simplement d'une illusion nocturne. Mais même si en effet un incident s'était produit, qu'est-ce que cela me faisait ? La vérité c'est que malgré toutes mes bonnes œuvres je n'ai jamais cru qu'il y eût au monde quoi que ce fût de suffisamment sérieux pour que je m'en soucie. Comment pouvait-on se mettre martel en tête pour une question d'argent, de célébrité, d'idéaux, d'amour, ou de mort ? Qu'y avait-il là de si important ?*

*Le seul plaisir que j'aie eu dans la vie ce fut de penser à ma propre valeur. Malheureusement, à la suite de cet incident, vrai ou imaginaire, je perdis la capacité de me faire des illusions [...] Toute la sollicitude dont je faisais preuve envers autrui n'était que condescendance pure. Nous avons tous besoin de trouver plus insignifiant que nous-mêmes mais il n'y a pas plus facile à prendre de haut que les pauvres, les malades, les mourants. Eux, c'étaient les plus petits et moi j'étais le plus grand. En tant que médecin dévoué à ma profession j'avais toujours le dernier mot et c'est là l'essentiel.*

*[...] J'ai souvent pensé à l'homme ou la femme qui s'est noyé, si effectivement quelqu'un s'est noyé je veux dire – je suis sûr que non. Mais à supposer que ce fût le cas, ç'aurait été bien si il ou elle avait essayé à nouveau de se noyer. Comme ça j'aurais eu une deuxième chance de les sauver. J'ai traversé ce pont des dizaines de fois par la suite mais plus personne ne sautait. C'est peut-être pour*

<sup>43</sup> *Losing Myself. More Barnes' people.* No. 4 de 5 monologues. BBC Radio 3, 4 janvier 1990, 9 août 1990, avec Jeremy Irons dans le rôle principal. Repris en streaming en 2021 par Original Theatre Company, avec Matthew Kelly : <https://originaltheatreonline.com/productions/14/barnes-people-complete-series>

<sup>44</sup> Cf. OC III, 704, « J'avais le cœur sur les manches. » En anglais, en effet, on dit « heart on my sleeve ».

<sup>45</sup> Cf. OC III, 704, « la satisfaction de me trouver du bon côté de la barre [...] J'étais du bon côté ».

<sup>46</sup> Cf. OC III, 703, « La veuve et l'orphelin, comme on dit, je ne sais pourquoi, car enfin il y a des veuves abusives et des orphelins féroces ».

<sup>47</sup> Cf. OC III, 728, « je regagnais la rive gauche, et mon domicile, par le pont Royal [...] ». Et la suite, bien sûr.

le mieux. À la réflexion c'est une chance pour moi d'avoir évité une deuxième chance. Comme tout le monde j'aurais fait la même chose encore une fois. Rien. Je n'aurais rien changé et la culpabilité aurait été double.

[...] Est-ce que vous entendez parfois des pas derrière vous ? Non, bien sûr. Comment le pourriez-vous ? Je les entends la nuit lorsque j'essaie de dormir, des pas qui s'éloignent de moi, plutôt que de s'approcher ; très faibles. Certains entendent des voix, des rires dans la nuit<sup>48</sup> – moi j'entends un bruit de pas.

J'avais l'argent, la puissance, un cercle très large d'amis, une santé de fer et je dormais bien – et rarement seul. Et je me suis éloigné de tout cela comme le faisaient ces pas. J'ai perdu courage – de toutes les pertes, celle-là est la pire.

[...] Mes amis ne comprenaient pas pourquoi je me jugeais et me trouvais si coupable<sup>49</sup>. Ils faisaient comme moi et eux ne se sentaient pas coupables. On aurait dit qu'ils avaient deviné que ma compassion vis-à-vis des pauvres n'était qu'un masque : ils l'applaudissaient, jugeait l'astuce très habile – après tout la bonté authentique sert rarement à rendre charmant celui qui en fait preuve – mais je ne pouvais pas m'empêcher de me juger. Il n'y avait point de bonnes intentions, de circonstances atténuantes<sup>50</sup>. Je ne pouvais pas vivre avec ma conscience ni supporter que les autres sachent qu'ils me ressemblaient.

[...] J'ai arrêté d'exercer le métier de médecin et j'ai échoué ici où je m'occupe des morts au lieu des vivants. Je me suis perdu, c'est la dernière perte avant la perte ultime. [...]

Les similitudes se passent de commentaire. On voit que le monologue dramatique de Peter Barnes n'est rien moins qu'un hommage à l'auteur de *La Chute*.

---

<sup>48</sup> Cf. OC III, 714, « un rire éclata derrière moi [...] » ; 728, « je crus entendre rire dans mon dos ».

<sup>49</sup> Cf. OC III, 731 et passim.

<sup>50</sup> Cf. OC III, 747, « pas de circonstances atténuantes, même la bonne intention est imputée à crime ».

# Témoignage

## Brèves de comptoir

*Brendan Behan a-t-il vraiment rencontré Albert Camus ? Eh bien, c'est ce que prétend ce membre de l'IRA dans ses Confessions d'un rebelle irlandais. Réédité par les éditions L'échappée dans la collection « Lampe-tempête », son autobiographie truculente zigzague entre les innombrables pubs parsemant la verte Érin – et Paris ! - et raconte, avec toute la saveur d'une bonne pinte de bière, ses faits d'armes. Conteur hors pair et collectionneur de chansons populaires, il raconte s'être lié d'amitié avec l'auteur de La Peste, mais les événements qui suivent ont-ils réellement eu lieu ? Quoi qu'il en soit, la véracité des faits n'enlève aucunement la saveur de cet extrait !*

Jacques BEAUJARD, libraire-éditeur

Une fois, à l'Hôtel Louisien, il était avec moi et Albert Camus quand une bagarre éclata, qui eut pour résultat que Desmond se retrouva avec un œil au beurre noir. Et, c'était bien sa chance, il fallait qu'il aille ce jour-là à une réception diplomatique, car comme correspondant à Paris de *L'Irish Times*, il était invité à toutes sortes de réceptions. Desmond me demanda si je pensais qu'il ne pourrait jamais y aller avec cette tête-là, et pour l'amour de Dieu, est-ce que je pouvais courir chez le pharmacien afin de trouver quelque chose pour y remédier.

Moi-même et le bonhomme de la pharmacie nous eûmes une conversation qui se déroula d'une manière très civile, où il me disait qu'il tenait les sangsues en haute estime, quoique, à les voir toutes entassées dans le bocal, je n'en fusse pas fou.

Je m'installai près de Desmond pour lui poser les sangsues, l'une après l'autre, afin qu'elles aspirent le sang qui s'était accumulé sous son œil, mais chaque sangsue, dès qu'elle se mettait au travail, tombait par terre morte, ou tout comme.

Dans un accès de colère véhémement, le pharmacien me déclara que c'étaient des sangsues précieuses et il jeta un regard affectueux vers le comptoir où il les avait soignées avec amour il n'y avait pas si longtemps. Il inclina la tête, et tout ce que je pus voir, c'était le reste de son corps qui tremblait dans une sorte d'emportement mystique.

« Comment croyez-vous qu'elles sont mortes ? souffla-t-il, et puis, avec méchanceté : Êtes-vous alcoolique ? » et moi de reconnaître que je l'étais.

« Sacré nom de Dieu ! dit-il. Pourquoi ne me l'avez-vous pas dit ? J'ai des sangsues alcooliques ! »

Albert Camus était un grand écrivain. En Angleterre, en Irlande, et en Amérique un grand nombre de gens prononcent le « s » de son nom, mais il se trouve que je sais qu'il ne le faisait pas, pour la simple et suffisante raison qu'il me l'a dit.

Comme moi-même, c'était un fanatique du ballon, et il était d'accord avec moi pour dire que les meilleurs matchs, c'était en Angleterre, patrie du football, qu'on pouvait le voir. Il me proposa de l'accompagner en Angleterre avec le propriétaire de l'Hôtel Louisien, car Arsenal et les Hotspurs de Tottenham disputaient un match ce samedi-là. Mis à part une fidélité peut-être mal comprise à la couronne britannique, je ne voulus pas mentionner le fait que j'aurais été ravi d'y aller, mais que j'étais l'objet d'un ordre d'expulsion.

Comme jeune vaurien, j'avais été assister à bien des matchs passionnants en Irlande et je me souviens du match retour de Dublin contre Galway, qui se déroula sous une averse aussi épaisse que les bottes que nous portions à cette époque. J'étais assis à côté d'un prêtre sur les gradins latéraux et au moment où les gens s'en allaient, il me donna distraitemment une cigarette Afton en faisant observer qu'il y avait des gens qui étaient des mauviettes. Je pensai que je devais avoir une sorte de dispense pour les rhumes, et je restai là sous les trombes d'eau jusqu'à la fin.

Je revins à la maison sous cette pluie torrentielle. J'aurais pu aller me changer et me mettre au lit, seulement il semblait que la moitié de l'Irlande s'était rassemblée dans notre rue, à la recherche d'un abri, et s'ils n'avaient pas craint de les cacher contre les Black and Tans, le Dimanche Sanglant, quatorze ans auparavant, à deux mois près, les habitants de Russell Street n'allaient pas non plus rejeter la foule au milieu des éléments en ce jour de déluge. On organisa une ribote dans notre maison, et notre logement n'était pas si spacieux qu'on pût y faire une ribote et en même temps se mettre au lit. Mon père joua sur son violon, comme toujours aimable, n'importe quoi, depuis *Le Merle* jusqu'à *La Dame en rouge*, et nous dansâmes et chantâmes jusqu'au matin, jusqu'à ce qu'en très peu de temps j'attrape une pneumonie et me retrouve à l'Hôpital des enfants de Temple Street.

Camus fut plus tard tué dans un accident d'auto avec un membre de la famille de notre éditeur français commun, Gallimard, ce qui démontre, peut-être, qu'il n'est pas prudent de voyager avec des éditeurs. C'est une race d'hommes particulière, et tout ce que je puis leur recommander, c'est qu'ils gagnent un peu d'argent pour nous tous.

Brendan BEHAN

## Parutions

[La revue de la Société des Études Camusiennes, *Présence d'Albert Camus*, publie tous les ans une Bibliographie et les comptes rendus des principaux ouvrages consacrés à Camus.]

### ➤ De Camus

#### ➤ Livres :

- *La Peste*, dans une nouvelle traduction de notre ami Hiroshi Mino, vice-président de la Société des Etudes camusiennes, fondateur de la Société japonaise - édition avec notes, notice, repères chronologiques, plan d'Oran (Iwanami-shoten, Tokyo, 2021).

### ➤ Sur Camus

#### ➤ Livres :

- Valérie Mirarchi, *Albert Camus, de Belcourt au Nobel*, Éditions Universitaires de Dijon, 2020.

- **Chapitre d'ouvrage : le chapitre sur Camus dans *Le Courage de la nuance de Jean Birnbaum* (Seuil, 2021)**

[autres chapitres : Raymond Aron, Germaine Tillion, Georges Bernanos]

#### ➤ Revues :

- **« Camus, écrivain politique », *Cités*, n° 85, 2021/1, Presses Universitaires de France :**

Yves Charles Zarka, « Camus ou le malheur de l'homme contemporain »

Serge Audier, « Le socialisme libertaire de Camus face aux défis de la modernité »

Avishag Zafrani, « Le nihilisme ou l'intelligence malheureuse dans l'œuvre d'Albert Camus »

François Bordes, « Vertiges de l'antitotalitarisme. Camus, Orwell, Chiaromonte »

Philippe Pelletier, « Camus : science, écologie et anarchie »

Denis Salas, « Lire aujourd'hui *L'État de siège* »

Ramin Jahanbegloo, « Camus et la critique de la violence »

Vincent Duclert, « "Faire son métier d'homme". L'engagement d'Albert Camus »

- *Le Point. Références*, « Hors Série : Les esprits libres – Les grands textes » mars-avril 2021. « Diogène, Spinoza, Voltaire, Camus... » En couverture, Camus...

- Bernard Spee, « Camus à l'épreuve de *La Peste* ou La transcendance de l'appel » (deuxième partie), *La Revue Générale* n° 1, 2021/1 p. 163-173.

- Silja Lanås Cavada, « Pandemian tarina », *Suomen Luvalehti*, 26 mars 2021, p. 44-47 [analyse finlandaise du coronavirus à partir de *La Peste*].

## ➤ Autour de Camus

- Une mise au point de Jean-Louis Bénisti sur le devenir du Centre culturel de Chlef [ex-Orléansville] initialement baptisé « Albert Camus »

<https://www.aurelia-myrrho.com/2021/04/le-centre-culturel-albert-camus-d-orleansville-aujourd-hui-chlef-60-ans-deja-nouvelle-edition.html>

- [en italien], Telmo Pievani, *Finitude*. Un roman philosophique entre fragilité et liberté. Comment trouver un sens à l'existence si tout a une fin ? se demandent Camus et Monod, dans une convergence irrésistible entre réalité et fiction mise en scène par Telmo Pievani. L'écrivain Albert Camus n'est pas mort dans l'accident du 4 janvier 1960. Un grand ami à lui, le généticien Jacques Monod, lui rend visite à l'hôpital. Ils écrivent un livre ensemble. Ils lisent les brouillons, se souviennent des aventures de la Résistance à Paris. Sous le signe du désenchantement, une vision du monde prend forme. La science a révélé la finitude de toutes choses : de l'univers, de la Terre, des espèces, de chacun de nous. Comment trouver un sens à l'existence en acceptant notre finitude ? Camus et Monod examinent les possibilités séculaires de contester la mort. L'enquête devient un thriller philosophique. Peut-être la finitude n'implique pas le nihilisme, mais au contraire la solidarité, la révolte, une vie pleine. Dans un jeu raffiné de faits et de fiction, *Finitude* est l'histoire de la véritable amitié entre deux lauréats du prix Nobel, un dialogue captivant, un livre dans un livre. Après le succès d'*Imperfection*, Telmo Pievani est de retour avec un texte surprenant qui aborde un thème philosophique et scientifique avec une poésie qui nous touche tous.

[traduction par Giovanni Gaetani de la présentation de l'éditeur]

