

La Mère et les mots

— une contribution aux études de
la genèse de *L'Envers et l'endroit*

par

Tadashi SUZUKI

Remarques préliminaires

Les chiffres mis entre parenthèses, qui suivent les guillemets, dans la plupart des cas, se réfèrent à la pagination de notre texte de *L'Envers et l'endroit*, édité en 1958 chez Gallimard.

Les mots en italique, entre guillemets, seront toujours ceux que nous soulignerons, excepté quelques cas que nous signalerons.

*

Les essais recueillis dans *L'Envers et l'endroit* dont la première édition est parue en mai 1937, « sont écrits en 1935 et 1936 » (11), selon l'auteur Camus lui-même. C'est en mai 1935 que Camus se mit à tenir ses carnets, qui s'ouvrent par cette note :

« Ce que je veux dire :

Qu'on peut avoir — sans romantisme — la nostalgie d'une pauvreté perdue. Une certaine somme d'années vécues misérablement suffisent à construire une sensibilité. Dans ce cas particulier, le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère constitue *toute sa sensibilité*¹. Les manifestations de cette sensibilité dans les domaines

les plus divers s'expliquent suffisamment par le souvenir latent, matériel de son enfance (une glu qui s'accroche à l'âme).

De là, pour qui s'en aperçoit, une reconnaissance et donc une mauvaise conscience. De là encore et par comparaison, si l'on a changé de milieu, le sentiment des richesses perdues. A des gens riches le ciel, donné par surcroît, paraît un don naturel. Pour les gens pauvres, son caractère de grâce infinie lui est restitué.

A mauvaise conscience, aveu nécessaire. L'œuvre est un aveu, il me faut témoigner. Je n'ai qu'une chose à dire, à bien voir. C'est dans cette vie de pauvreté, parmi ces gens humbles ou vaniteux, que j'ai le plus sûrement touché ce qui me paraît le sens vrai de la vie. [...]

[...]

Il faudrait que tout cela s'exprime par le truchement de la mère et du fils.

Ceci dans le général.

A préciser, tout se complique :

- 1) Un décor. Le quartier et ses habitants.
- 2) La mère et ses actes.
- 3) Le rapport du fils à la mère.

Quelle solution. La mère ? Dernier chapitre : la valeur symbolique réalisée par nostalgie du fils ??? » (C'est l'éditeur qui souligne.)¹

Roger Quillot signale dans la note 1 reprise ci-dessus : « Le texte, où paraît le thème de la mère (*L'Étranger, Le Malentendu, La Peste*) est sans doute la première formation de l'essai intitulé *Entre oui et non*, dans *L'Envers et l'endroit*. »²

L'édition définitive de *L'Envers et l'endroit* se compose d'une préface ainsi que de cinq essais : « L'Ironie », « Entre oui et non », « La Mort dans l'âme », « Amour de vivre » et « L'Envers et l'endroit ». A part « La Mort dans l'âme » et « Amour de vivre », tous deux en forme de journal de voyage, on pourrait considérer les trois autres essais comme des incarnations du plan d'une « œuvre » exposé dans le passage des Carnets cité plus haut, ce qui nous permettrait

de dire qu'au moment où Camus nota celui-ci dans ses *Carnets*, la première pierre avait déjà été posée d'une œuvre à venir : *L'Envers et l'endroit*.

La note en question des *Carnets*, portant la date de mai 1935 nous rappelle ce que Camus dit de sa rencontre avec *La Douleur* d'André de Richaud, qui précède la note de quatre ans : « [le] livre [= *La Douleur*] qui fut le premier à me parler de ce que je connaissais : une mère, la pauvreté, de beaux soirs dans le ciel. Il dénouait au fond de moi un nœud de liens obscurs, me délivrait d'entraves dont je sentais la gêne sans pouvoir les nommer. [...] Mes silences têtus, ces souffrances vagues et souveraines, le monde singulier qui m'entourait, la noblesse des miens, leurs misères, mes secrets enfin, tout cela pouvait donc se dire ! »³

La Douleur apprit à Camus ce qu'est la fonction de l'expression littéraire et lui fit apercevoir ce qui demandait à s'exprimer en lui. Et au bout de quatre ans de tâtonnements, lui vint, au plus tard en mai 1935, une conception nette de son « œuvre » : il faudrait que celle-ci soit « un aveu » et qu'elle « témoign[e] », ses éléments de plus devraient converger vers le thème principal de « la mère » ainsi que du « rapport du fils à la mère ».

« L'œuvre est un aveu, il me faut témoigner. » Cela veut-il dire que *L'Envers et l'endroit* soit un écrit autobiographique ou une œuvre telle que *Les Confessions* de Rousseau ? Et supposé qu'il en soit ainsi, dans quelle mesure et dans quel sens cela l'est-il ?

« L'Ironie », le premier des essais réunis dans *L'Envers et l'endroit* se compose de trois récits. Selon un témoignage, « c'est en donnant des leçons à une toute jeune fille, qu'il [= Camus] avait connu la vieille au christ de plomb, sa [= de la fille] grand-mère »⁴, personnage du premier récit de « L'Ironie ». De l'avis général, il paraît clair que le troisième récit du même essai aussi bien que les quatre récits d'« Entre oui et non » sont issus de « drames spécifiques de sa [= de Camus] famille »⁵. Ensuite, le voyage que Camus fit avec sa première femme, Simone, en été 1935 aux Îles Baléares et celui qu'ils firent avec son ami Yves Bourgeois en Europe centrale, fournissent la matière, l'un de « L'Amour de vivre », l'autre de « La

Mort dans l'âme ». Enfin, « l'histoire de la vieille originale » contée dans « L'Envers et l'endroit », dernier essai du recueil, prend sa source, selon un témoignage, dans l'anecdote arrivée à un personnage réel que l'auteur connaissait⁶. Ainsi, on a raison, semble-t-il, de conclure que *L'Envers et l'endroit* dans son ensemble est une œuvre autobiographique, en ce sens qu'elle suit assez fidèlement les données biographiques de Camus.

Pourtant si on examine, si peu que ce soit, le fond et la forme de *L'Envers et l'endroit*, on se rend compte que le problème n'est pas si simple. Nous considérerons, d'abord quant à la forme, ensuite quant au fond, les rapports entre les faits biographiques de l'auteur et l'expression littéraire, ou pour ainsi dire, le processus de la genèse du texte de ceux-là à celle-ci dans *L'Envers et l'endroit*.

(1) *La forme narrative*

L'auteur lui-même définit *L'Envers et l'endroit* comme des « essais » (11). Il semble évident qu'il a choisi ce genre, pour sa première œuvre, à l'instar d'un livre de Jean Grenier : *Les Îles* qu'il a lu en 1933 avec une « soumission enthousiaste »⁷. Bien que le genre de ce livre ne soit pas précisé, qu'il nous soit permis de le considérer comme une sorte d'essai, puisque tous les textes qui y sont réunis sont écrits à la première personne et composés d'expériences vécues, d'anecdotes, de citations et de méditations diverses. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il soit nécessairement une œuvre autobiographique.

Selon la définition, « essai » se dit « d'un ouvrage qui a quelque rapport avec un traité mais s'en éloigne généralement par une grande liberté de composition et de style », et par extension, « d'ouvrages faits d'articles en général courts, vifs et variés, plus ou moins artificiellement réunis sous un titre général »⁸.

S'il en est ainsi, l'essai n'excluerait pas toujours la fiction et on pourrait également le définir comme une forme littéraire très flexible réunissant plusieurs petits ouvrages qui n'évitent pas l'élément fictif

ou imaginaire. Cela nous permettra de classer *Les Îles* dans le genre essai.

« Les Îles Kerguelen », dont la première version parut en mai 1931, un des essais recueillis dans *Les Îles*, commence par la phrase : « Je me résigne à dire « je », ne croyant d'ailleurs pas plus à la sincérité du « je » qu'au détachement du « il » des romanciers. »⁹ De même, dans un autre essai du même livre, « L'Inde imaginaire » dont la première version parut entre juillet et septembre 1930, en parlant du narrateur « Je » et de « Mon ami Cornélius », l'auteur ajoute qu'ils sont « des personnages imaginaires »¹⁰.

Camus, qui dévora ce livre en 1933, aurait dû faire attention à ce « je » ambigu et se maintenant dans un équilibre très délicat. L'essai n'est pas une forme littéraire très simple, n'est pas bonne à prendre pour un débutant qui « voulais[t] écrire »¹¹, bien que Camus dit : « à vingt-deux ans, sauf génie, on sait à peine écrire. » (12)

Du reste « Le courage »¹², fragment écrit en 1933, et « Les voix du quartier pauvre »¹³, étude datée de 1934, sont écrits tous deux à la troisième personne, alors qu'on les considère comme des versions antérieurs, l'un, du troisième récit de « L'Ironie », l'autre, du premier et du second de « L'Ironie » ainsi que d'une partie d'« Entre oui et non ». On devrait en conclure que l'auteur de *L'Envers et l'endroit* choisit le « je » après quelques tâtonnements et réflexions sur la forme narrative.

Le premier récit de « L'Ironie » commence par la phrase : « Il y a deux ans, j'ai connu une vieille femme. » Dans le premier paragraphe, ce « je » paraît rester comme conteur d'une anecdote et ne pas jouer le rôle d'un personnage. Cependant au début du deuxième paragraphe, le lecteur rencontre cette phrase : « Ce jour-là, quelqu'un s'intéressait à elle. C'était un jeune homme. » (37) Bien qu'il n'y ait aucun mot, dans tout le récit, qui détermine ou suggère l'identité de ce « jeune homme », il ne peut pas être un autre que le « je » précédent, parce que celui-ci est parfaitement au courant des sentiments ambivalents de celui-là envers la « vieille femme ».

Le deuxième récit de « L'Ironie » présente à première vue l'aspect d'un conte à la troisième personne. Pourtant, dans sa seconde moitié, on tombe sur le narrateur « je » inattendu qui dit : « Je l'[= un vieil homme] ai vu. C'est ridicule, mais qu'y faire. » Et quelques lignes après dans le même paragraphe, « [u]n homme entre » en scène, « habillé en clair » et « s'assied en face du vieillard » (47). Après la disparition de cet « homme », le « je » reparait dans le paragraphe suivant, et dit : « Il [= le vieillard] mourra en beauté, je veux dire en souffrant. » (48) Ici encore, bien que l'on ne trouve aucune information sur l'identité de l'« homme », on ne pourra faire autrement que conclure qu'il s'agit du même que celui qui dit « je », puisque ce dernier est au courant de la scène où le premier « s'assied en face du vieillard ».

Alors pourquoi l'identité d'« un homme » et de « je » est-elle laissée dans le vague ? On pourrait penser qu'il s'agit de rendre floues les bornes du point de vue adopté : d'une part si « un homme » était nettement le « je », celui-ci ne pourrait pas narrer ce qui dépasse la portée de la vue de celui-là ; d'autre part, si « un homme » était, sans ambiguïté, différent de « je », c'est-à-dire que le « je » n'entre pas en scène, le « je » — pour ainsi dire impersonnel — pourrait paradoxalement « décrire » « [l]e vieux » « seul, désemparé, nu, mort déjà » autant que « le revers de cette belle médaille » (49), c'est-à-dire, même ce qui est hors de vue, l'impersonnalité du « je » étant très près de l'omniprésence du narrateur dans une œuvre à la troisième personne. Pourtant, ce que raconte « je » ainsi détaché, ne pourrait plus être « un aveu », ni un « témoign[age] » de son « milieu ».

Dans le troisième récit de « L'Ironie », le narrateur « je » n'apparaît pas. Etant donné que chaque récit de « L'Ironie » peut être considéré comme un opuscule indépendant, le troisième semblerait être la seule œuvre toute écrite à la troisième personne dans *L'Envers et l'endroit*. Cependant si on l'examine en détail, la chose ne se révèle pas aussi simple qu'il paraît à première vue.

Dans son premier paragraphe, une famille « à cinq » est esquissée, et puis, dans le second une anecdote est racontée, qui

montre bien le caractère de « la grand-mère ».

Le deuxième paragraphe commence par cette phrase : « C'est à ces yeux clairs que *son petit-fils* devait un souvenir dont il rougissait encore. » (50) On ne peut pas préciser ici lequel des « deux enfants » (50) est ce « petit-fils ». Mais en tenant compte du récit entier, on voit bien qu'il s'agit du « plus jeune des deux enfants » (53). D'ailleurs l'expression « son petit-fils » (50, 53, 53), employée trois fois dans tout le récit, indique toujours « le plus jeune des deux enfants », tandis que « l'un », petit-fils aîné n'apparaît pas en tant qu'individu, mais fondu dans « [les] deux enfants » (50, 53), « [l]es enfants » (52), « ses enfants » (53) ou « ses petits-fils » (51), excepté une seule fois : « des deux enfants, l'un travaillait déjà. » (50)

L'utilisation de l'expression « son petit-fils » de cette façon, autant ambiguë qu'arbitraire, fait prendre conscience du grand intérêt à la fois voilé et dévoilé que le narrateur éprouve pour « son petit-fils », et pour leurs liens camouflés. Le narrateur, dans ce récit à la troisième personne, est donc plutôt anonyme, perdant, sans qu'il paraisse, son « détachement », transparence transcendante au monde narré, pour y jeter son ombre.

Dans « Entre oui et non », « [d]ans ce café maure [...] je me souviens » (61) successivement des scènes passées. Ce « je » narrateur parle d'« un enfant qui vécut dans un quartier pauvre » (62), puis de « son [= de la mère] fils — déjà grand » (67), enfin d'« un fils » qui « est allé voir sa mère » « dans une maison d'un vieux quartier » (73), comme s'il s'agissait chaque fois de quelqu'un d'autre que lui. Pourtant ce « je », à la fois narrateur et personnage, disant : « L'enfant a fait ses devoirs. Il est aujourd'hui dans un café sordide » (66-67) ; « Ma mère » (71) ; « Mais à cette heure, où suis-je ? Et comment séparer ce café désert de cette chambre du passé » (76), ce « je » étant dans le secret des sentiments de l'« enfant » ainsi que du « fils » envers leur « mère », ne pourrait être un autre qu'eux, bien que l'identité du narrateur et de ceux-ci ne soit que suggérée.

Ni dans « La Mort dans l'âme » ni dans « L'Amour de vivre », aucun narrateur « je » ne montre un tel « dédoublement »¹⁴. Dans

tous les deux cas, chacun n'en raconte que son expérience vécue. A supposer que toute sa narration, y compris le « je » lui-même, soit une fiction, le « je » est à la fois un narrateur et un protagoniste. Ou encore, si on tient toute son histoire comme vécue, le « je » est celui d'une autobiographique ou celui qui fait « un aveu ».

Dans « L'Envers et l'endroit », dernier essai du recueil, le « je » narre, d'une part, « l'histoire » qu'« on » lui « racontait » (125) concernant « une femme originale et solitaire » (119) et, d'autre part, expose son expérience et ses réflexions en tant que celui qui « contemple », en contraste avec « l'autre » qui « creuse son tombeau » (124). Il s'agit ici du « je » dans un essai ordinaire. Le « il » comme double du « je » n'apparaît pas dans « l'histoire ».

Ayant ainsi examiné tous les essais rassemblés dans *L'Envers et l'endroit* sous le rapport de la forme narrative, on pourrait distinguer au moins trois sortes de narrateurs « je » : 1^o, le « je » doublé d'un narrateur dans une œuvre à la troisième personne ; 2^o, le « je » qui fait « un aveu » ; 3^o, le « je » comme essayiste.

L'auteur Camus n'aurait pas eu de difficulté à écrire « L'Ironie » et « Entre oui et non » au moyen d'un de ces derniers « je »-là. Pour quelle raison a-t-il pris le premier « je » ? Nous disons *pris*, et non pas *créé*, parce que le « je » de la première catégorie se retrouve dans *A la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, où le « je », à la fois narrateur et protagoniste, ne se borne pas toujours au seul point de vue d'un personnage, mais passe souvent à celui d'un narrateur impersonnel, c'est-à-dire omniprésent autant qu'omniscient.

Quelques années avant 1935, quand Camus se mit à écrire des essais devant être recueillis dans *L'Envers et l'endroit*, il avait lu avec admiration le livre de Proust, prêté par Jean Grenier¹⁵. Nous pourrions supposer que Camus ne s'est pas peu inspiré de la forme narrative dans l'œuvre de Proust, compte tenu de l'existence d'une sorte de cercle dans la structure romanesque de *L'Étranger* ainsi que dans celle de *La Peste*. Le « je » dans « Entre oui et non » évoque des scènes passées une à une suivant des associations d'idées, comme des ronds se propagent doucement sur l'eau : on dirait le « je » de *A la Recherche du temps perdu*, bien que les liens

du « je » avec son double, personnage, soient plus obscurs dans « L'Ironie » et « Entre oui et non ».

Pour parler en général, un tel « je » ambigu permet à un auteur à la fois de contenter son besoin d'« aveu » et de déployer son talent de conteur. Il lui donne aussi la possibilité de concilier ses deux tendances contradictoires, l'une à s'exprimer lyriquement et l'autre, ironique, à ne laisser échapper ni l'envers ni l'endroit, l'un en contraste avec l'autre, d'une chose.

Il en va de même du « je » dans l'essai « L'Envers et l'endroit », mis à part le fait que les deux « je », l'un faisant « un aveu » et l'autre narrant « l'histoire » pour ainsi dire de l'extérieur, telle qu'on la lui « racontait », y restent séparés l'un de l'autre. Ce « je »-là diffère du « je » que l'on trouve dans « L'Ironie » comme dans « Entre oui et non », bien qu'ils nous paraissent semblables à première vue. Le « je » dans ces derniers essais ne raconte pas « l'histoire » tout à fait de l'extérieur, ni tout à fait de l'intérieur. Le mouvement doux et secret du dedans au dehors et vice-versa, du point de vue du « je », ainsi que la distance, pour ainsi dire, entre l'intérieur et l'extérieur, que le « je » narrateur tient à l'égard de « l'histoire » narrée, tout cela produit une partie invisible tant dans l'être du narrateur même que dans l'espace narratif filé par celui-ci, pour y donner une profondeur mystérieuse.

Pourquoi Camus choisit-il un tel « je » ambigu ? En nous mettant à sa place d'écrivain novice, mais très ingénieux et réfléchi, nous pourrions répondre qu'il cherchait à accepter à la fois « la sincérité » du « je » et « le détachement » du « il », lesquels Grenier repoussa tous deux.

D'une part, en indiquant que son œuvre appartient au genre essai, l'auteur signifie au lecteur qu'il peut l'identifier au « je » narrateur. Sur quoi, en nous suggérant l'identité du narrateur « je » et d'un personnage « il », l'auteur nous pousse à l'identifier au « il », et nous invite, sans qu'il y paraisse, à une entente tacite sur ce que « [l]'œuvre est un aveu ». D'autre part, en n'indiquant pas clairement l'identité du « je » ni du « il », voire en traitant jusqu'au bout le « il » comme différent de « je », le narrateur « je » peut

garder à l'égard de lui-même une distance dont il profite pour passer, sans qu'il paraisse se contredire, au « détachement du « il » des romanciers ». En outre, c'est en posant le « il » comme différent de « je » que l'auteur pourra dévoiler pleinement ses « secrets », d'autant plus par l'intermédiaire du « il ». Certes il pourrait en faire autant même uniquement à travers le « il ». Mais en gardant toujours le « je », il montre de l'attachement à l'expression littéraire comme « aveu » de la « mauvaise conscience ».

(2) *Les rapports entre les données autobiographiques et l'expression littéraire, ou le processus de la genèse du texte de celles-là à celle-ci.*

Le troisième récit de « L'Ironie » est composé globalement de quatre éléments : une esquisse d'« une petite famille » (51) que « la grand-mère dominait » (50), les relations de celle-ci avec « son petit-fils », son portrait à elle et les scènes de sa mort ainsi que de son enterrement.

Il paraît clair que ces éléments-là prennent leur source dans « les drames spécifiques de sa [= de Camus] famille », de même que les quatre scènes composant « Entre oui et non » : les rapports d'une grand-mère dominatrice avec sa fille ainsi qu'avec ses petits-fils, le silence d'une mère et l'état d'âme délicat de son enfant qui l'observe, une nuit que passe un fils en soignant sa mère agressée, un dialogue discontinu entre un fils et sa mère qu'il n'a pas vue depuis quelque temps.

Le troisième récit de « L'Ironie » s'ouvre comme suit :

« Ils vivaient à cinq : la grand-mère, son fils cadet, sa fille aînée et les deux enfants de cette dernière. Le fils était presque muet ; la fille, infirme, pensait difficilement, et, des deux enfants, l'un travaillait déjà dans une compagnie d'assurances quand le plus jeune poursuivait ses études. » (50) [texte-1]

Et dans le troisième paragraphe on trouve le passage suivant :

« Elle [= la grand-mère] [...] lui [= à son mari] avait fait neuf enfants. Après sa mort, elle avait élevé sa petite famille avec énergie. Partis de leur ferme de banlieue, ils avaient échoué dans un vieux quartier pauvre qu'ils habitaient depuis longtemps. » (51) [texte-1-bis]

D'après Herbert R. Lottmann, la grand-mère maternelle d'Albert Camus et son mari « eurent neuf enfants »¹⁶. Quand celui-ci « mourut en 1907, sa veuve » s'établit « à Belcourt, quartier ouvrier d'Alger » « avec ses fils et deux de ses filles [Catherine, mère d'Albert, et Antoinette] »¹⁷. Lucien Auguste Camus, père d'Albert, « épousa Catherine Sintès le 13 novembre 1909. »¹⁸ Dès que « Lucien, leur premier fils, naquit le 20 janvier 1910, ils allèrent s'établir dans la rue de Lyon »¹⁹ à Alger. « Après la vendange de 1913, Ricôme [= sa compagnie] envoya Lucien Auguste » avec sa famille « dans un vignoble [...] près de Mondovi »²⁰. Son second enfant, Albert, y naquit le 7 novembre 1913. En août 1914, Lucien Auguste fut « rappelé »²¹, tandis que Catherine Camus retourna « avec ses deux enfants chez sa mère à Alger »²². « La maisonnée comprenait [...] Catherine Camus et ses deux enfant, Albert et Lucien, la mère de Catherine et les deux frères de Catherine, Étienne et Joseph »²³, au total six personnes. Antoinette, sœur de Catherine, était déjà ailleurs avec Gustave Acault qu'elle devait épouser en juillet 1917 »²⁴. « Vers 1920, Joseph s'en alla vivre seul, mais Étienne, affligé d'un défaut d'élocution et de claudication, resta »²⁵.

On pourrait, paraît-il, ainsi tenir les deux passages cités plus haut pour des reproductions, pour ainsi dire « à l'état brut »²⁶, d'une partie de la biographie de Camus. Pourtant à peine entre-t-on dans les détails et l'on s'aperçoit qu'il y a des nuances entre le texte-1 et les faits biographiques de Camus.

Le texte donne au lecteur l'impression qu'« [a]près sa [= de son mari] mort, elle [= la grand-mère] avait élevé » ses « neuf enfants », *tous* et *toute seule*, et qu'« ils [= elle et tous ses neuf enfants] avaient échoué dans un vieux quartier pauvre [= Belcourt] »

à Alger. Cependant, selon la biographie de Camus, « [i]ls [= la grand-mère maternelle de Camus et son mari] eurent neuf enfants dont sept atteignirent l'âge adulte : Jeanne, Marguerite, Catherine (mère d'Albert Camus), Antoinette [...], Marie, Étienne [...] et Joseph. »²⁷ La grand-mère, née en 1857, était âgée de quelque cinquante ans quand son mari « mourut en 1907 »²⁸. Catherine, née en 1882, avait alors déjà vingt-cinq ans. Joseph « travaillait pour la grande compagnie de transport de vins Jules Ricôme »²⁹ avant août 1908 au plus tard³⁰. Donc même si la grand-mère avait dû s'occuper encore de ses plus jeunes filles, Antoinette et Marie, dont la date de naissance est inconnue, elle ne devait pratiquement plus « élev[er] sa petite famille », mais ce sont plutôt ses enfants qui faisaient vivre « sa petite famille ». D'ailleurs « la veuve » s'établit « à Belcourt, quartier ouvrier d'Alger » « avec ses [deux] fils et deux de ses filles (dont Catherine) »³¹.

Certes il s'agit ici de quelqu'« infléchissement littéraire »³². Pourquoi alors Camus a-t-il infléchi « la matière même de sa vie »³³? On pourrait y répondre d'un côté, du point de vue biographique, que c'était probablement pour atténuer ou camoufler la matière autobiographique, mais d'un autre côté, du point de vue textuel, que c'était plutôt pour rendre plus convaincant le fait qu'« [à] soixante-dix ans, la grand-mère *dominait* encore tout ce monde » (50).

Essayons de mettre en parallèle le texte et les données biographiques de Camus sous un autre angle. C'est vers après 1920, comme on l'a vu plus haut, que la famille Camus-Sintès comptait « cinq » membres. Et Lucien, frère aîné d'Albert, « commença à travailler en 1925, à l'âge de quinze ans. Lorsqu'il en eut dix-sept, sa mère le fit embaucher dans l'entreprise où avait travaillé son père, Jules Ricôme »³⁴. Pour la grand-mère, « elle entra dans dans sa soixante-dixième année en décembre 1927. »³⁵

L'entreprise Jules Ricôme n'était pas « compagnie d'assurances », mais une « de transport de vins »³⁶. Cela excepté, que l'on pourrait considérer comme un « infléchissement littéraire », les faits biographiques de Camus, repris ci-dessus, correspondent à peu

près à ce que nous raconte le texte-1.

Du reste, si Lucien avait effectivement travaillé dans « une compagnie d'assurances » avant d'entrer dans l'entreprise Jules Ricôme, pendant deux ans, de 1925 à 1927, Albert aurait eu alors entre onze et treize ans et il aurait été lycéen, ce qui correspond au texte : « le plus jeune poursuivait ses études. » Par surcroît, « Étienne [= oncle d'Albert] était resté totalement muet jusque vers treize ou quatorze ans. [...] Il continua par la suite à parler avec difficulté »³⁷, ce qui concorde aussi avec le texte : « [l]e fils [de la grand-mère] était presque muet ».

Or, dans le troisième récit de « L'Ironie », des scènes se suivant l'une après l'autre, comme projetées sur un écran, se situent peu clairement par rapport à l'ordre chronologique. Si bien que l'on ne peut préciser l'âge de chacun de « ses petits-fils » dans la scène de la mort de « la grand-mère », mais supposer qu'ils sont alors « à l'âge des jugements absolus » (51), qu'ils sont encore des « enfants », d'abord parce que le narrateur, en parlant d'eux, continue de dire : « enfant », et parce que « [s]on petit-fils » à ce moment « n'avait rien compris à la chose. » (53)

Cependant, si la mort de « la grand-mère » se situe « entre mai et novembre » comme le dit Lottman, le fait est que ses petits-fils « n'étaient plus des enfants » à cette époque-là, l'un âgé de vingt et un an, « revenu du service militaire obligatoire », l'autre de dix-sept ou dix-huit ans qui « vivait alors rue de Lyon [à Belcourt], après la première attaque de tuberculose »³⁸. Ne disant rien de tout cela, le texte du troisième récit nous donne l'impression que le temps ne s'est pas tellement écoulé, à partir d'« un souvenir dont il [= son petit-fils] rougissait encore » (50) jusqu'à la mort de « la grand-mère », et que « ses petits enfants » restent, au moment de la mort de celle-ci, tels qu'ils sont décrits au début du récit : « l'un travaillait déjà dans une compagnie d'assurances quand le plus jeune poursuivait ses études. A soixante-dix ans, la grand-mère dominait encore tout ce monde. » (50) A supposer que le narrateur « je » soit l'auteur lui-même, la mort de « la grand-mère » a lieu dans le récit quelques années plus tôt que dans la réalité, et se trouve transposée

avant la « première attaque de tuberculose » de l'auteur.

Passons aux rapports entre le texte et la biographie dans « Entre oui et non ».

Le narrateur « je » « pense à un enfant qui vécut dans un quartier pauvre » (62) et décrit la famille de l'enfant comme suit :

« Elle [mère de l'enfant] était infirme, pensait difficilement. Elle avait une mère rude et dominatrice qui sacrifiait tout à un amour-propre de bête susceptible et qui avait longtemps dominé l'esprit faible de sa fille. Emancipée par le mariage, celle-ci est docilement revenue, son mari mort. Il était mort au champs d'honneur, comme on dit. En bonne place, on peut voir dans un cadre doré la croix de guerre et la médaille militaire. L'hôpital a encore envoyé à la veuve un petit éclat d'obus retrouvé dans les chairs. La veuve l'a gardé. Il y a longtemps qu'elle n'a plus de chagrin. Elle a oublié son mari, mais parle encore du père de ses enfants. Pour élever ces derniers, elle travaille et donne son argent à sa mère. Celle-ci fait l'éducation des enfants avec une cravache. Quand elle frappe trop fort, sa fille lui dit : « Ne frappe pas sur la tête. » Parce que ce sont ses enfants, elle les aime bien. Elle les aime d'un égal amour qui ne s'est jamais révélé à eux. » (64-65) [texte-2]

Dans le passage cité ci-dessus ainsi que dans celui qui le suit, on rencontre les mêmes « drames » de la famille que ceux qui existaient dans la famille Camus-Sintès : la « fille » « revenue » chez « sa mère » dès que « son mari » « était mort au champs d'honneur » ; « [l']hôpital a envoyé à la veuve un petit éclat d'obus » qu'elle « a gardé » et elle « fait des ménages » (65) ; tandis que « sa mère » « fait l'éducation des enfants avec une cravache »³⁹, la « fille » « sourde » (66) « les [= ses enfants] aiment d'un égal amour qui ne s'est jamais révélé à eux »⁴⁰, etc.

On retrouve dans le même texte-2 aussi quelques éléments identiques à ceux du texte-1 : il y a « un enfant », « dans un quartier pauvre », avec sa mère qui « infirme, pensait difficilement » et la

grand-mère « dominatrice » qui s'occupait de l'enfant. Il nous paraît possible de conclure à partir de là que les deux textes portent sur une même famille, mais que le premier la représente sous un autre angle et dans d'autres scènes. Toutefois, même s'il est question de la même matière ainsi que des mêmes modèles, on aperçoit, en y faisant plus attention, dans ces deux textes, des nuances entre les façons de les modeler.

Par exemple, le texte-2 parle du « père des enfants » tandis que le texte-1 n'en dit rien. Au contraire le texte-1 fait mention du « fils » qui « était presque muet », alors que le texte-2 le néglige. En outre, le texte-1 précise le nombre des « enfants [= petits-fils] », « deux », et fait mention de « l'un » qui n'en est pas « le plus jeune », alors que le texte-2 n'en explicite pas le nombre et ne dit rien de l'autre. De sorte qu'il nous faudrait en déduire que le texte-2 s'approche davantage, en un certain endroit, de la biographie de Camus que le texte-1, et en même temps que des « infléchissement[s] littéraire[s] », au moins sous la forme d'un réticence, sont apportés sur le texte-2.

Les scènes dont le narrateur « je » se souvient concernent en grande partie les relations d'un fils avec sa mère, en plus d'anecdotes relatives à sa grand-mère ainsi qu'à son père. Il est clair que cette délimitation du sujet est en corrélation avec la réticence. De la même manière, le frère aîné de Marcel Proust nous paraît absent, supposé que celui-ci soit le narrateur-protagoniste « je », dans *A la Recherche du temps perdu* où un des sujets principaux consiste en les rapports du « je » avec sa mère.

Une épisode d'« Entre oui et non », où, la mère attaquée par un intrus, son fils « pass[e] la nuit auprès d'elle » (68), trouve son origine, dit-on, dans un fait biographique de Camus⁴¹. Si, de fait, « [u]n soir, on avait appelé son [= de la mère] fils [= Albert] — déjà grand — auprès d'elle » (67), l'événement eut lieu sans doute après l'automne 1931, « époque à laquelle Lucien quitta la maison pour se marier et où Albert s'en retourna chez les Acault »⁴², époque en outre où leur grand-mère était probablement déjà morte (avant novembre 1931).

Lottman ne dit pas clairement si Étienne demeurait alors encore avec Catherine, mère d'Albert. Si effectivement « dans la réalité l'oncle Sintès et sa sœur vécurent en bonne intelligence, sans se séparer et dans un appartement propre »⁴³, comme le dit Jean Sarocchi, Étienne aurait dû se montrer auprès de Catherine « couchée » au moins au moment où le « fils arriva ». Sinon qui aurait pu la trouver « évanouie » et appeler son « fils » à elle ainsi que le « docteur » ? Il est possible que ce soit un autre qu'Étienne qui le fit : quelqu'un de proche ou un voisin qui passa chez elle par hasard. De toute façon, si « [e]lle [= la mère] était couchée quand son fils arriva » (68), aurait dû également s'y trouver celui qui l'avait « couchée » sur le lit et appelé le « docteur » quand le « fils arriva ». Et même si celui-là n'avait été ni Lucien ni Étienne, ceux-ci ou au moins un des deux y auraient été aussi présents parce qu'il est peu probable que l'« on » eût « appelé son fils [= Albert] » cadet, convalescent, le premier parmi les proches de Catherine, et qu'il est encore moins vraisemblable que « son fils [= Albert] » fût « appelé » tout seul, bien que le texte nous donne une telle impression.

Cela revient à dire qu'il s'agit ici, de la part de l'auteur, d'une omission volontaire concernant des personnages de cette épisode. C'est sans doute un moyen de centrer celle-ci sur « le rapport du fils à la mère ».

Il y a une autre scène dans « Entre oui et non », où « un fils est allé voir sa mère » « dans une maison d'un vieux quartier » et « [i]ls sont assis face à face, en silence. » (73) On y rencontre le passage qui suit :

« C'est vrai que je ressemble à mon père ?

— Oh, ton père tout craché. Tu avais six mois quand il est mort. Mais si tu avais une petite moustache ! »

C'est sans conviction qu'il a parlé de son père. Aucun souvenir, aucune émotion. Sans doute, un homme comme tant d'autres. D'ailleurs, il était parti très enthousiaste. A la Marne, le crâne ouvert. Aveugle et agonisant pendant une semaine : inscrit sur le monument

aux morts de sa commune. » (75) [texte-3]

Le narrateur « je » dit « *un* fils » avec « sa mère », comme s'il se remettait à parler d'un nouveau couple fils-mère. Pourtant il s'agit toujours du même couple, étant donné qu'ils parlent d'« un homme », « père » du fils et mari de la mère de celui-ci, « mort » au champ d'honneur. Alors pourquoi a-t-on l'impression, chaque fois qu'un fils et sa mère entrent en scène, qu'il s'agit d'un autre couple que les précédents, dans « Entre oui et non ».

Du point de vue biographique, on pourrait répondre que c'est pour camoufler le fond autobiographique du texte en laissant l'enchaînement des scènes dans le vague, ou bien pour éviter la monotonie produite par l'espace et le temps réels qui ordonnent le monde autobiographique.

Cependant du point de vue textuel, on pourrait résoudre le problème autrement, en y trouvant encore une preuve de combien le jeune Camus s'est inspiré des techniques narratives proustiennes, dont une originalité consiste dans la manière de se souvenir : chaque scène émerge des ténèbres du passé, une à une, sans être située clairement dans l'ordre chronologique, mise dans la pénombre par la réminiscence intermittente, telle que projetée à intervalles par une lanterne magique.

S'il en est ainsi, et que chaque scène se présente sous un aspect unique telle une île solitaire ou un microcosme, autrement dit tel que le rapport d'« un fils » avec « sa mère » paraisse différent, voire contradictoire selon les scènes, comment pourrait-on façonner une œuvre littéraire qui constitue un ensemble cohérent ? Ce ne serait d'une part qu'en laissant entendre qu'il s'agit là toujours du même couple d'« un fils » avec « sa mère », et d'autre part qu'en parlant comme s'il y était question de plusieurs couples.

Cependant, si on s'avance plus avant et que l'on réfléchit à nouveau sur ce sujet du point de vue du rapport entre la biographie et l'expression littéraire, on pourrait conclure différemment : que « [l]e rapport du fils [= Albert] à la mère » ainsi que « [l]a mère et ses actes » n'étaient de nature à s'exprimer que sous leurs aspects disparates, dans la mesure où le jeune Camus s'attachait aux modèles

et tenait à « témoigner » tout en s'efforçant d'amener à l'unité les éléments hétéroclites de son « œuvre » comme « un aveu ».

Il tenait à exprimer « le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère », leitmotiv du « souvenir latent, matériel de son enfance (une glu qui s'accroche à son âme) ». Pourtant « le fils », Camus lui-même, regarde ce « sentiment » pour ainsi dire du dehors, en l'appelant « bizarre » : on dirait un corps étrange. Il est question des « entraves dont je [= Camus] sentais la gêne sans pouvoir les nommer » ou d'« un nœud de liens obscurs » « au fond de moi [= Camus] », en un mot, « une sensibilité » ou des complexes, relatifs à « sa mère ».

Une fois traduite en mots, cette « sensibilité » se manifeste « dans les domaines les plus divers », ou plutôt se divise en ses « manifestations » « les plus diverses », dont chacune ne peut s'exprimer que séparément. Composer une œuvre n'est rien d'autre que mettre en ordre « [l]es manifestations de cette sensibilité dans les domaines les plus divers » et les réduire aux « deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert » (33).

Chez le jeune Camus, ce n'est pas une seule image unifiée qui s'est formée à propos de « sa mère », mais il y en existe plusieurs, voire même contradictoires. L'échec de ses tentatives pour constituer une image maternelle unifiée dans l'ordre du texte pourrait « s'expliqu[er] suffisamment » par l'ambivalence « latent[e] » dans « le sentiment bizarre » qu'il « port[ait] à sa mère » dans « son enfance », et par la dénégation ainsi que l'idéalisation provenant de cette ambivalence.

Dans la scène (73–76) dont fait partie le texte-3, la « mère » d'« un fils » a « des doigts gourds que l'arthritisme a déformés. » (74) Catherine, mère de Camus, « se mit [...] à faire des ménages », contrainte à changer d'emploi à cause de ses « rhumatismes »⁴⁴. D'ailleurs son mari aussi reçut une blessure mortelle à la bataille de La Marne⁴⁵. On peut donc présumer qu'elle est, dans cette séquence aussi, le modèle de la « mère ».

Cependant celle-ci a un air différent même de celles que l'on a vues plus haut dans les scènes précédentes d'« Entre oui et non ». La « mère » de cette scène dialogue sur un rythme naturel avec son « fils ». Si elle nous paraît taciturne, il en est de même pour lui, dont elle dit : « tu n'as jamais beaucoup parlé. » (73)

Au contraire dans toute la scène (73-76), c'est évidemment elle, plus que l'autre, qui parle et se donne de la peine pour ranimer la conversation. Elle dit par exemple : « Tu ne devrais pas tant fumer. » (73) Ensuite, elle parle d'« un petit gilet » qu'elle tricote, et de la saison : « Il fait nuit de bonne heure maintenant. » (74) Enfin, bien que le fils ne soit « pas encore parti », elle lui demande même : « Tu reviendras bientôt ? », et « c'était pour dire quelque chose. » (75) Quant à lui, il ne répond, une fois de vive voix, que : « C'est vrai », l'autre fois en silence que : « C'était vrai. » (74) Même quand il fournit une seule fois un sujet de conversation en disant : « C'est vrai que je ressemble à mon père ? », c'est « sans conviction », alors qu'elle lui répond avec ardeur et en quelque sorte, même avec éloquence, tout en étant laconique.

En somme, la mère dans la scène en question ne paraît pas « infirme » ni « pens[er] difficilement » (64), ni « sourde » (65). Elle n'a pas l'air d'une « mère » qui « ne pense à rien » (66), ni qui pétrifie son fils avec son « silence animal » (65). Elle « rév[èle] » même de son « amour » (65) ou au moins de ses attentions pour son fils en lui conseillant de ne « pas tant fumer ». C'est elle qui laisse voir son envie de le revoir et qui « le retient » (75) en disant : « Tu reviendras ? [...] Je sais bien que tu as du travail. Seulement, de temps en temps ... » (76), ou plutôt son souhait caché qu'il « part[e] » en répétant deux fois dans la même scène : « Tu reviendras ? » En tout cas, elle n'est plus celle qui « ne pense à rien ».

D'un côté, tout en étant prise en bloc intuitivement comme « symbole »⁴⁶, une fois transportée dans l'ordre de l'expression littéraire, l'image maternelle se révèle divisée en couches autant qu'en aspects divers voire disparates, et on dirait que plusieurs mères se succèdent alors qu'il est toujours question d'une seule et

même mère comme modèle.

D'un autre côté, Camus s'efforce de réduire des aspects variés, même contradictoires du même modèle aux « deux ou trois images simples et grandes » pour composer une « mère étrange » (67), autant que d'apporter une unité au texte où le personnage principal est une « mère ».

C'est en tenant compte de ces deux côtés à la fois que l'on comprend pourquoi, tout en faisant partie des textes préfigurants de *L'Envers et l'endroit*, tel ou tel texte n'y est pas recueilli.

« Les voix du quartier pauvre »⁴⁷, datées du 25 décembre 1934, se composent de cinq textes. A part le dernier, une espèce d'épilogue, on peut considérer les quatre autres comme de petits ouvrages indépendants. Pour les premier, deuxième et quatrième textes, ils se retrouvent chacun dans la version définitive de « L'Ironie ». Mais il n'existe aucun texte dans tout *L'Envers et l'endroit* qui corresponde au troisième.

La substance de celui-ci consiste en une « aventure »⁴⁸ ainsi qu'en troubles avec « son frère »⁴⁹, racontés tous deux par une « femme » à « ses enfants »⁵⁰. On dit qu'un événement relatif à la mère d'Albert et son frère à elle, Étienne, en fournit la matière⁵¹. Alors pourquoi le troisième récit n'est-il pas rassemblé dans la version finale de *L'Envers et l'endroit* ? S'agit-il ici d'une « confession trop personnelle »⁵² ? Il faudrait répondre que non, parce que « l'aventure » d'une mère avec « une affreuse rixe » entre « l'homme qu'elle aimait » et « son frère »⁵³ réapparaîtra dans des brouillons de *La Mort heureuse*⁵⁴ et aussi dans le manuscrit inachevé du *Premier Homme*⁵⁵.

La disparition du troisième récit dans la version finale de *L'Envers et l'endroit* a rapport avec le fait qu'Étienne, un des personnages principaux des « drames spécifiques de sa [= de Camus] famille », ne laisse presque aucune trace, au moins explicite, dans *L'Envers et l'endroit* présumé autobiographique, excepté en un seul endroit : « Le fils [de la grand-mère] était presque muet » (50). En un mot, le thème de « l'aventure » d'une « mère » et celui de « son frère » étaient inséparablement liés l'un à l'autre dans

l'esprit du jeune Camus. On peut le comprendre à travers le troisième récit des « Voix du quartier pauvre » autant que dans la version finale et ses variantes de *La Mort heureuse*. C'est pourquoi il lui fallut éloigner le récit en question de la version finale de *L'Envers et l'endriot*, voire y réduire au minimum la mention du « frère » ou oncle, de même que celle du « père ». Sinon, d'abord, le sujet de l'œuvre n'aurait pas été délimité, avec succès, au « rapport du fils à la mère ». Ensuite, il s'y serait produit l'image d'une mère comme « femme » qui « aim[e] » un « homme », de nature complètement différente de celles que nous avons vues plus haut : une mère « infirme, [qui] pensait difficilement » (64) et qui « les [= ses enfants] aime d'un égal amour qui ne s'est jamais révélé à eux », ou celle « revenue du travail exténuant », renfermée dans « son silence animal » (65), ou bien encore celle « assis[e] face à face » avec son « fils », entre lesquels « [à] se taire, la situation s'éclaircit » (73), etc.

L'ingéniosité des techniques narratives paraît camoufler dans une certaine mesure les différences de nuances entre ces images maternelles, pour que celles-ci se réunissent en « une image » (72) de « mère étrange » (67), et apporter ainsi une unité à l'œuvre. Or, l'image d'une mère amoureuse, si étrangère aux autres aurait certainement contrarié un tel processus d'unification du texte et joué un rôle de catalyseur pour que les desordres latents du texte deviennent visibles. Il fallut donc l'éliminer de *L'Envers et l'endroit*.

Nous avons un autre problème à résoudre du point de vue du rapport entre les données biographiques et l'expression littéraire : celui du personnage du « père ». Il est certain que le père d'Albert est le modèle du « père », pourtant on ne peut pas s'empêcher de remarquer ici aussi un « infléchissement littéraire ».

C'est un fait que Lucien Auguste, père d'Albert, mourut au champs d'honneur « [à] La Marne ». D'après Lottman, il « adressa à son épouse une carte postale rassurante datée du 4 septembre 1914 ». Dès le lendemain matin, « une importante contre-offensive »

de l'armée française commença, et il fut « atteint par des éclats d'obus », « évacué » et « mourut le 11 octobre 1914 ».

Catherine « reçut une carte postale de son mari, expédiée d'un hôpital de Saint-Brieuc. » Bien que Lottman n'en précise pas le contenu, ni les dates auxquelles Lucien Auguste fut blessé gravement puis hospitalisé, il nous semble qu'il y a dans le texte un raccourcissement visible du temps qui s'écoula entre sa blessure et sa mort, ainsi qu'une exagération concernant son agonie : « Aveugle et agonisant pendant une semaine » (75). Parce que, selon Lottman, « [l]a carte est bien écrite de sa [= de Lucien Auguste] main » et qu'« [à] l'évidence, il n'avait pas perdu la vue si l'on s'en tient à la carte postale soigneusement calligraphiée qu'il envoya de l'hôpital. » De plus parce qu'Albert connaissait certainement la date du décès de son père, soit en voyant cette carte ou « les papiers de notification officielle » que « la veuve possédait » « l'informant » « du décès » de son mari, « datés trois ans et demi plus tard »⁵⁶, soit informé par ses proches. Donc il y a déformation ou plutôt transformation des faits dans le texte, du point de vue biographique.

On en trouve une autre : « un fils » « avai[t] six mois quand il [= son père] est mort », alors qu'Albert avait en fait *onze* mois.

On comprendra bien à quoi sert cet « infléchissement littéraire » de la réalité, en adoptant un point de vue esthétique ou plutôt celui du processus de la genèse textuelle. Que le « fils » eût six mois et que son « père », de plus, eût tôt fait de mourir seulement « une semaine » après sa blessure justifie que celui-là, le narrateur « je » lui-même, n'a « [a]ucun souvenir, aucune émotion » de celui-ci. De là une image paternelle d'« un homme comme tant d'autres » (75). Le « père » ainsi effacé, manquant au triangle œdipien, facilite la production du texte où « tout cela s'exprime par le truchement de la *mère* et du *fils*. »

Or, en se référant aux données biographiques, on pourra expliquer, *dans une certaine mesure*, une contradiction concernant la « mère » dans le texte : d'un côté son « mutisme » ou « silence animal » (65), de l'autre côté sa capacité de converser par laquelle elle « parl[e] » même juste « pour dire quelque chose. » (75)

D'après Lottman, Catherine, « à demi sourde et souffrant [...] (sous le choc de la mort de son mari) de troubles du langage »⁵⁷, « ne savait ni lire ni écrire », ce qui « fit d'elle un membre extrêmement passif »⁵⁸ de la famille. Ainsi, son « mutisme » peut s'expliquer jusqu'à un certain point. Cependant, ses « troubles du langage » n'auraient pas été si graves : « Catherine pouvait parler selon un débit plus ou moins normal, mais elle se mit à prononcer les mots de travers », par exemple dire « coucous » au lieu de « couscous », « ce qui la rendait très timide vis-à-vis des gens qui ne lui étaient pas familiers. »⁵⁹ Autrement dit, elle n'aurait pas été « très timide vis-à-vis des gens » qui lui étaient « familiers ». Du reste, sa « surdité partielle » « compensait son aptitude à lire sur les lèvres (de sorte qu'il n'était pas nécessaire d'élever la voix pour lui parler) ». Par cela, on peut aussi se rendre compte, dans une certaine mesure, de sa capacité de converser sans peine, même si elle était de temps en temps silencieuse.

D'après Lottman, « la famille parla de méningite », lors de l'« attaque » de Catherine et « [s]a sœur Antoinette remarqua que son élocution en restait perturbée », mais « on emploie souvent ce terme à tort pour décrire un état de choc »⁶⁰. Or, dans le texte on ne retrouve aucun mot ou aucune allusion concernant le « choc de la mort de son mari », ou sa « méningite » dont le terme aurait dû s'employer souvent dans la famille, ou encore même une *maladie* quelconque. Lottman a raison de dire que « son fils [= Camus] ne mentionna jamais dans les diverses description qu'il a laissées de son enfance », de quelle manière « [l]e choc du télégramme, voire de l'envoi d'éclats d'obus extraits du crâne de son mari, traumatisa Catherine »⁶¹. Toutefois il faut remarquer en même temps que le texte ne mentionne en rien non plus le fait qu'elle aurait pu encore « parler selon un débit plus ou moins normal », surtout devant les gens qui lui étaient « familiers », et bien qu'elle prononçât « les mots de travers », ni non plus « son aptitude à lire sur les lèvres ». Pourquoi Camus retrancha-t-il tous ces détails réels du texte, qui auraient pu rendre plus convaincants, à la fois, « ce mutisme » de la « mère » et sa capacité de « parl[er] » sans difficulté avec son « fils » ?

Premièrement parce qu'il ne voulait pas produire d'écrit simplement autobiographique, mais plutôt un espace imaginaire roulant sur le thème principal du « rapport du fils à la mère ». Supposé que les données biographiques mentionnées plus haut soient incorporées dans le texte, elles rendraient accessible et motiveraient l'attitude de la « mère *étrange* » (67) de même qu'« un *étrange* sentiment » (61) ou « le sentiment *bizarre* que le fils porte à sa mère ». Mais alors, « la mère » deviendrait un cas particulier, bien qu'explicable, et perdrait son *aura* d'étrangeté, de sorte que « le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère » ne reposerait plus que sur une illusion et ne serait pas aussi riche de significations.

Deuxièmement parce que d'une part Camus ne voulait pas raconter objectivement « le souvenir latent, matériel de son [= du fils] enfance » en le situant dans l'ordre spatio-temporel du réel, mais plutôt le traduire en mots comme s'il se mettait entre le rêve et la réalité, voire pour ainsi dire entre ce monde et l'autre monde : « Je ne sais plus si je vis ou si je me souviens. » (76) ; et que d'autre part il ne désirait pas représenter « [l]e rapport du fils à la mère » recomposé ultérieurement et expliqué rationnellement, mais plutôt exprimer à la fois « la mère » comme elle était aux yeux du « fils » dans « son enfance » à lui et « le sentiment bizarre » tel que celui-ci le « port[ait] à » elle.

*

Nous tenons à remercier Monsieur le professeur Eric Laurent, notre ami et collègue, pour la relecture du manuscrit, concernant la langue française.

*

NOTES

¹ Albert Camus, *Carnets I*, 1962, Gallimard, pp. 15–16.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Albert Camus, « Rencontres avec André Gide », *Essais*, 1965, Bibliothèque

de la Pléiade, Gallimard, pp. 1117–1118.

⁴ Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, traduit de l'américain par Marianne Véron, 1978, Editions du Seuil, p. 30.

⁵ Camus, *Essais*, p. 1176.

⁶ *Ibid.*, p. 1178.

⁷ Jean Grenier, *Les Îles*, nouvelle édition, 1959, Gallimard, p. 14.

⁸ *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome 2^{ème}, 1973, Le Robert, p. 640.

⁹ Grenier, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² Albert Camus, *Cahiers Albert Camus 2*, 1973, Gallimard, pp. 219–221.

¹³ *Ibid.*, pp. 271–287.

¹⁴ Paul Viallaneix, « Le Premier Camus », *Cahiers Albert Camus 2*, p. 96. Seulement Viallaneix note l'inclination au « dédoublement » de Camus lui-même qu'il identifie au narrateur.

¹⁵ Jean Grenier, *Albert Camus*, 1968, Gallimard, pp. 77–78. D'après Grenier, ce fut entre la fin de 1931 et l'automne 1932.

¹⁶ Lottman, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

^{19–20} *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 28.

^{22–23} *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁶ Jean Sarocchi, « Notes et Variantes » de *La Mort heureuse*, *Cahiers Albert Camus 1*, 1971, Gallimard, p. 219.

²⁷ Lottman, *op. cit.*, pp. 23–24.

^{28–29} *Ibid.*, p. 24.

³⁰ D'après Lottman, Joseph « procura un emploi dans cette entreprise » où il « travaillait » à Lucien Auguste, père de Camus, « [à] son [= de celui-ci] retour de service militaire ». (*Ibid.*, p. 24.) Or, « Lucien Auguste fut appelé [...] pour un service de deux ans en 1906 » (*Ibid.*, p. 25.), et en « août 1908 [...] il quitta le corps ». (*Ibid.*, p. 26.)

³¹ L'autre des « deux » filles était certainement Antoinette, parce que Acault, son futur mari, « avait fait la connaissance d'Antoinette Sintès », qu'elle « l'avait suivi » pour « Lyon » et qu'« elle l'accompagna dans ses tournées », avant « la Première Guerre mondiale ». (*Ibid.*, p. 61.) Antoinette était donc en compagnie de sa grand-mère à Belcourt avant 1914 et elle quitta la « petite famille » avant 1914 au plus tard.

- 32-33 *Ibid.*, p. 67.
- 34 *Ibid.*, p. 46.
- 35 *Ibid.*, p. 33.
- 36 *Ibid.*, p. 24.
- 37 *Ibid.*, p. 32.
- 38 *Ibid.*, p. 67.
- 39 Camus dit : « Ma grand mère [s'occupait de nous pendant la journée]. Et rudement. » (Carl A. Viggiani, « Notes pour le futur biographe d'Albert Camus », *Albert Camus I, La Revue des Lettres Modernes*, n^{os} 170-174, 1968, p. 204.
- 40 Camus dit : « Ma mère nous montrait sans doute de la tendresse, mais moins sans doute que nous n'en attendions. » *Ibid.*, p. 204.
- 41 D'après Lottman, on en rencontre un témoignage de Lucien, frère aîné de Camus, cité dans la thèse de Jean Sarocchi, *Le Thème de la recherche du père dans l'œuvre d'Albert Camus*, 1975. (Lottman, *op. cit.*, p. 35.)
- 42 *Ibid.*, p. 58.
- 43 Sarocchi, « Notes et Variantes » de *La Mort heureuse*, *Cahiers Albert Camus I*, p. 221.
- 44 Lottman, *op. cit.*, p. 36.
- 45 *Ibid.*, p. 29.
- 46 Camus, *Essais*, p. 1213.
- 47 Camus, *Cahiers Albert Camus 2*, pp. 271-287.
- 48 *Ibid.*, p. 282.
- 49 *Ibid.*, p. 280.
- 50 *Ibid.*, p. 279.
- 51 Lottman, *op. cit.*, p. 33.
- 52 *Ibid.*, p. 58. Seulement Lottman dit d'un autre texte : un fragment manuscrit d'« Entre oui et non ».
- 53 Camus, *Cahiers Albert Camus 2*, p. 280.
- 54 Camus, *Cahiers Albert Camus 1*, pp. 83-86 ; pp. 218-222.
- 55 Albert Camus, *Le Premier Homme*, 1994, Gallimard, pp.115-118.
- 56 Lottman, *op. cit.*, p. 29.
- 57 *Ibid.*, p. 25.
- 58-59 *Ibid.*, p. 30.
- 60 *Ibid.*, pp. 29-30.
- 61 *Ibid.*, p. 29.