

Monica GAROIU
(Kenyon College, USA)

Lire au pluriel: l'esthétique intratextuelle dans *Le premier homme* d'Albert Camus

Abstract: Internal intertextuality or intratextuality occurs when a writer “reuses a motive, a fragment of a text he writes or when his writing project is related to one or more earlier works.”¹ In this study, we attempt to examine through an intratextual analysis of Camus’s unfinished novel, *The First Man*, some similarities and thematic recurrences that trigger the reader’s recognition while inviting to a total rereading of Camus’s works. Since *The First Man* echoes earlier texts, we propose to establish links between intratextuality and Camus’s autobiographical writing.

Keywords: *Albert Camus, The First Man, intratextuality, lyrism, autobiographical writing*

Résumé: L’intertextualité interne ou l’intratextualité se produit lorsqu’un écrivain « réutilise un motif, un fragment du texte qu’il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures »². Dans cette étude, nous tenterons d’examiner, à travers une analyse intratextuelle du roman inachevé *Le premier homme* de Camus, quelques analogies et récurrences thématiques qui provoquent des effets de reconnaissance chez le lecteur tout en invitant à une relecture totale de l’œuvre de Camus. Puisque *Le premier homme* fait écho aux textes antérieurs, nous nous proposons d’établir des liens entre l’intratextualité et l’écriture autobiographique chez Camus.

Mots clés: *Albert Camus, Le premier homme, intratextualité, lyrisme, écriture autobiographique*

Préambule

Roman inachevé du dernier Camus, *Le premier homme* nous invite à la relecture de toute la production littéraire camusienne. Publié en 1994, trente-quatre ans après la disparition tragique de l’écrivain, cette œuvre ultime établit des liens indéfectibles avec les œuvres antérieures qu’elle rejoint pour former ensemble « un tout où chacune s’éclaire par les autres et où toutes se regardent »³.

Dans notre étude, nous nous appuyons sur l’intratextualité de ce texte en ébauche, voire sur les correspondances qu’il tisse avec les autres ouvrages camusiens, ainsi que sur les analogies et les récurrences stylistiques et thématiques qui provoquent des effets de reconnaissance chez le lecteur afin de démontrer l’unité de l’œuvre camusienne et d’établir des liens entre l’intratextualité et l’écriture autobiographique chez Camus. Car c’est justement ce texte ultime qui fait apparaître le vrai Camus – l’exilé, l’Algérien – qui s’y révèle, comme le dit l’écrivaine algérienne Assia Djébar, « dans son naturel, c’est-à-dire dans sa hâte et son angoisse devinée »⁴. En outre, ce n’est pas par hasard que *Le premier homme* inaugure, après les cycles de l’absurde et de la révolte, un troisième cycle dans l’œuvre de Camus : celui de l’amour où l’auteur parle, dans ses propres mots, « de ceux qu’il aimai[t]. Et de cela seulement. Joie profonde »⁵.

Arrêtons-nous un instant sur quelques notions théoriques qui soutiennent notre analyse. En tant que corrélat de l’intertextualité – « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »⁶ –, l’intratextualité met en relation les textes écrits par le même auteur et se produit lorsqu’un écrivain : « réutilise un motif, un fragment du texte qu’il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres

¹ Nathalie Limat-Letellier et M. Miguet-Ollagnier, *L’Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 27.

² *Ibidem*.

³ Albert Camus, *Actuelles II*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, p. 743.

⁴ Assia Djébar, *Le Blanc de l’Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 28.

⁵ Camus, *Le premier homme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 357.

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

antérieures (auto-références, auto-citations) »⁷. Donc, l'intratextualité ou l'intertextualité interne est identifiée par la présence des textes antérieurs du même écrivain qui entrent en écho et créent une impression de continuité et d'unité de l'œuvre.

L'intratextualité permet de traiter le texte comme un discours intérieurement dialogisé et aussi comme un espace dialogique ouvert vers le lecteur. Ainsi, il devient un lieu d'échange au pouvoir transformationnel où le lecteur se fait le complice de l'auteur, tout comme le confirme Jacques Poulin : « [I] nous arrive d'aimer, autant que le plaisir de la découverte, celui de la reconnaissance : la joie de nous retrouver en territoire connu, non tant pour nous y reposer que pour éprouver plutôt cette impression que je nommerais, faute d'un terme plus juste, la nouveauté du familier, quand un lieu déjà visité, tout en demeurant le même, nous semble néanmoins, lorsque nous y revenons, s'être légèrement transformé [...] »⁸.

De ce fait, lire le dernier roman de Camus signifiera relire en même temps ses ouvrages antérieurs et y retrouver leur moindre empreinte à travers la récurrence de certains thèmes et de certaines images. Dans ce mouvement d'un texte à l'autre, l'on se lancera à la quête d'une circularité du sens et des rapports avec l'écriture autofictionnelle, voire de l'invention d'un mythe individuel.

Le lyrisme

Nous entamons notre analyse intratextuelle du *Premier homme* par une poignante récurrence d'ordre stylistique de l'œuvre camusienne : le lyrisme. Ce texte en ébauche témoigne, dans les mots de Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, « de la présence continue et féconde, même si elle s'est voulu parfois contenue et secrète, d'un lyrisme du cœur et de l'esprit, reconnue comme mode de compréhension et d'expression de l'histoire d'un homme et de toute une communauté; et, par-là, conduit à lire autrement l'ensemble de l'œuvre »⁹. Ainsi, refoulé ou libéré, le lyrisme est une présence permanente dans la pratique discursive camusienne. Selon Raymond Gay-Crosier, il participe avec l'ironie, son envers, dans un dynamisme régénérateur où tous les deux se complètent et s'engagent dans un jeu de la mesure¹⁰.

Le lyrisme du *Premier homme* répond incontestablement en écho à celui sensuel et cosmique de *Noces*, né du rapport passionné du « je » au monde, d'un accord païen dégageant le bonheur et la joie. *Noces* chante le monde familier et protecteur de la terre algérienne, aimée comme on aime une femme, « en bloc ». Toutefois, dans ce lieu de confluence entre l'Histoire, la nature et le mythe, le bien et le mal deviennent indissociables. Si l'accord avec le monde s'y révèle dans des moments privilégiés, le poète ne peut toutefois en jouir qu'en se libérant des contraintes physiques, morales et culturelles. Il doit ainsi retrouver « sa mesure profonde »¹¹, rechercher un art de vivre à présent et témoigner d'une lucidité face à son destin mortel et à la vérité tragique de la condition humaine. Ceci est le « royaume » de Camus et sa langue est le lyrisme¹².

Quant au *Premier homme*, il met en œuvre un nouveau lyrisme, le pendant de *Noces*, un lyrisme « humain » selon le critique Pierre Grouix, où il ne s'agit plus du monde élémentaire et naturel mais de la réalité des autres. L'accent n'est donc plus sur le moi du narrateur / auteur, mais sur ses proches : le père, la mère, les voisins, l'Arabe, etc. Le protagoniste, Jacques Cormery, se définit plutôt par sa relation à sa famille que par sa propre vie. Pourtant, l'on y retrouve sans difficulté les échos du lyrisme charnel de *Noces* et des sources de la révolte : « Jeunesse sur les plages. Après les journées pleines de cris, de soleil, de violents efforts, de désir sourd et éclatant. Le soir tombe sur la mer. Un martinet crie haut dans le ciel. Et l'angoisse lui serre le cœur »¹³. Ou bien : « Amours adolescents sur la plage – et le soir qui tombe sur la mer – et les nuits d'étoiles »¹⁴.

⁷ Limat-Letellier, *op. cit.*, p. 27.

⁸ François Ricard, Jacques Poulin : *De la douceur à la mort*, dans « Liberté », vol. 16, n° 54, 1974, p. 97.

⁹ Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel (eds.), *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, 1997, p. 7.

¹⁰ Cf. Raymond Gay-Crosier, *Albert Camus: paradigmes de l'ironie – révolte et négation affirmative*, Toronto, Paratexte, 2000.

¹¹ Camus, *Noces*, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.

¹² Cf. Mustapha Trabelsi citant Paul Viallaneix dans *Le premier homme d'Albert Camus ou le retour au „style“ algérien*, p. 157.

¹³ Camus, *Le premier homme*, p. 352.

¹⁴ *Ibid.*, p. 324.

Le lyrisme filial

Dans cette saga familiale, une place privilégiée est accordée à la mère qui y est célébrée et honorée, comme le prouve la dédicace qu'elle porte : « À toi qui ne pourra jamais lire ce livre »¹⁵. Si la figure de la mère hante toute l'œuvre camusienne, ce n'est que dans *Le premier homme* qu'on la porte aux nues : « Sa mère est le Christ »¹⁶; ou plus loin : « Elle ne connaît pas la vie du Christ, sinon sur la croix. Et qui pourtant en est plus près ? »¹⁷, lit-on dans les Annexes. Comme le souligne Pierre Grouix, « [p]ar un trompe-l'œil, le roman ne nous entraîne sur le chemin du père que pour mieux nous ramener à elle : <recherche de la mère> »¹⁸. L'on a ainsi affaire à un lyrisme filial inédit envers une mère bénie, manifesté par une « insurrection verbale »¹⁹ qui cherche à réparer une insuffisance sentimentale – celle du fils – ou à compenser un manque – le silence de la mère, « sa patience aveugle, sans phrases, sans projets »²⁰.

Bonne, douce et généreuse, la mère aime son fils jusqu'au sacrifice de soi. Leur relation « est indestructible, profonde et discrète et forme le fondement même du roman »²¹ : « Je veux écrire ici l'histoire d'un couple lié par un même sang et toutes les différences. Elle semblable à ce que la terre porte de meilleur, et lui tranquillement monstrueux. Lui jeté dans toutes les folies de notre histoire; elle traversant la même histoire comme si elle était celle de tous les temps. Elle silencieuse la plupart du temps et disposant à peine de quelques mots pour s'exprimer; lui parlant sans cesse et incapable de trouver à travers des milliers de mots ce qu'elle pouvait dire à travers un seul de ses silences... La mère et le fils »²².

Pour la mère, dont l'univers étroit ne s'étend plus loin de sa famille et de sa fenêtre d'où elle contemple le mouvement de la rue, l'histoire n'est qu'un discours abstrait qu'elle ne peut pas comprendre. Toutefois, contre sa volonté, elle en subit les conséquences, comme par exemple, son veuvage assumé en silence, avec dignité. Martyrisée par l'histoire, elle joue pourtant d'un statut supérieur à celle-ci : « O mère, ô tendre enfant chéri, plus grande que mon temps, plus grande que l'histoire qui te soumettait à elle, plus vraie que tout ce que j'ai aimé en ce monde, ô mère pardonne ton fils d'avoir fui la nuit de ta vérité »²³.

On décèle ici, en filigrane, une condamnation de l'histoire qui rappelle une autre, plus flagrante, celle de *L'Homme révolté* : « L'Histoire, dans son mouvement pur, ne fournit par elle-même aucune valeur. Il faut donc vivre selon l'efficacité immédiate, et se taire ou mentir. La violence systématique ou silence imposé, le calcul ou mensonge concerté deviennent des règles inévitables. Une pensée purement historique est donc nihiliste : elle accepte totalement le mal de l'histoire et s'oppose ainsi à la révolte »²⁴. Contre la nuit mortelle du nihilisme historique, Camus propose « la pensée de midi » et ceux qui l'illustrent ne sont ni philosophes, ni penseurs, mais des gens simples qui mènent une vie dure, mais belle.

Dans *Le premier homme*, la mère pauvre évoque parfaitement cette pensée lumineuse et son sens de la mesure. Par contre, le fils engagé dans l'histoire en qualité d'intellectuel, court le monde : bien qu'il soit lié à la mère par un amour profond, il croit l'avoir trahie en la quittant : « Maman. La vérité est que, malgré tout mon amour, je n'avais pas pu vivre au niveau de cette patience aveugle, sans phrases, sans projets. Je n'avais pu vivre de sa vie ignorante »²⁵.

¹⁵ Ibid., p. 11.

¹⁶ Ibid., p. 283.

¹⁷ Ibid., p. 305.

¹⁸ Pierre Grouix, *Sens du monde, sens des autres, lyrisme humain et altérité dans Le premier homme*, dans Lévi-Valensi et Spiquel, op. cit., p. 190.

¹⁹ Cf. Gay-Crosier, op. cit., p. 144.

²⁰ Camus, *Le premier homme*, p. 304.

²¹ Anca Opric, *Albert Camus et la recherche de ses origines. Le premier homme*, dans « Dialogues francophones », n° 5-6, Timisoara, Mirton, 2000, p. 77.

²² Camus, op. cit., p. 308.

²³ Ibid., p. 320.

²⁴ Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, p. 641.

²⁵ Camus, *Le premier homme*, p. 304.

Le lyrisme de l'Autre

La représentation complexe de l'Autre ethnique, l'Arabe, dans ce dernier texte camusien exprime ouvertement la position de l'auteur envers ses confrères : sa sympathie et sa compréhension. Quoique l'Arabe-en-nemi de *L'Étranger* ou celui placide de *L'Exil et le Royaume* y sont encore présents, c'est l'image de l'Arabe-frère qui prévaut dans *Le premier homme*. À l'encontre de *L'Étranger*, l'Arabe y est non seulement nommé, mais aimé comme tel. On assiste à une scène émouvante de fraternisation entre un Arabe, Kaddour, et le père²⁶, à des scènes de sympathie²⁷, à la déclaration d'une fraternité: « Et cette fraternité des deux exilés en France »²⁸, et à beaucoup de rencontres.

Tout au long du roman, on accorde une attention extrême aux gestes et aux attitudes de l'Autre, le moyen prédominant de communication étant le regard, l'observation. Ceci fait écho à la *Femme adultère* où le regard, surtout celui de Janine, la protagoniste, assume des fonctions indispensables dans le déroulement du récit: il est son outil principal de communication et de découverte qui révèle des relations et crée des contacts entre les personnages.

Dans *Le Premier homme*, cette focalisation externe prouve que les Arabes font partie d'un décor qu'ils animent sans être acteurs de la *diégèse*²⁹. Il s'agit, par exemple, de la femme arabe de l'incipit qui aide à l'accouchement³⁰, des enfants qui jouent dans la cave et mangent « les gros berlingots à la menthe, les cacahuètes et ou les pois chiches, les lupins [...] ou les sucres d'orge aux couleurs violentes que les Arabes offraient aux portes du cinéma proche... »³¹, ou de la description minutieuse du marchand des beignets³². Ce rôle décoratif des Arabes est contrebalancé par l'importance qu'on accorde à la cohabitation avec les Européens. En ce sens, la scène du balcon nous rappelle une séquence similaire de *L'Étranger*, où, un dimanche d'été, Meursault contemple les promeneurs, des familles françaises. Toutefois, les choses sont différentes dans *Le Premier homme*, car c'est la coexistence des deux communautés qui y est évoquée : « La rue connaissait maintenant l'animation du dimanche matin. Les ouvriers, avec leurs chemises blanches fraîchement lavées et repassées, se dirigeaient en bavardant vers les trois cafés [...]. Des Arabes passaient, pauvres eux aussi mais proprement habillés, avec leurs femmes toujours voilées mais chaussées de souliers Louis XV. Parfois des familles entières d'Arabes passaient, ainsi endimanchées »³³.

En fait, dès l'incipit, Camus présente la diversité ethnique de l'Algérie par le nombre égal d'Arabes et d'Européens qui participent à la scène d'accouchement, où tous sont désignés par leur origine ethnique : « l'Arabe », « le Français », « l'Espagnole ». Cette mise en évidence de l'hétérogénéité méditerranéenne révèle aussi la nostalgie de Camus d'un pays pluriel dominé par des relations fraternelles entre ses concitoyens. Le texte reconnaît pourtant le clivage – ethnologique, culturel, sociologique et économique – entre les Français d'Algérie et les autochtones.

Néanmoins, Jacques Cormery est différent par rapport à l'homme de la rue, car il sait faire distinction entre les Arabes et les terroristes ou les bandits. Il le prouve, par exemple, en sauvant un Arabe du lynchage après une attaque terroriste : « <Cette sale race>, disait un petit ouvrier [...] dans la direction d'un Arabe collé dans une porte cochère dans la direction du café. <Je n'ai rien fait, dit l'Arabe. – Vous êtes tous de mèche, bande d'enculés>, et se jeta vers lui. Les autres le retentirent. Jacques dit à l'Arabe : <Venez avec moi>, et il entra avec lui dans le café qui maintenant était tenu par Jean, son ami d'enfance, le fils du coiffeur »³⁴.

À la lumière de *L'Homme révolté*, cette réaction de Jacques est un acte de révolte contre la mort, la seule attitude possible et efficace pour défendre la vie. Bien qu'il condamne le terrorisme, « il accueille S., le droit

²⁶ Ibid., p. 21.

²⁷ Ibid., p. 74.

²⁸ Ibid., p. 184.

²⁹ Selon Gérard Genette, c'est l'univers spatio-temporel désigné par le récit.

³⁰ Ibid., p. 25-27.

³¹ Ibid., p. 59.

³² Ibid., p. 237.

³³ Ibid., p. 86.

³⁴ Ibid., p. 87.

d'asile étant sacré »³⁵. Dans une scène émouvante, Saddock, un ami arabe du protagoniste, identifie la mère du narrateur à sa propre mère, morte à la suite d'un attentat : « Elle est ma mère [...]. Je l'aime et la respecte comme si elle était ma mère »³⁶. Toutefois, malgré cette fraternisation réciproque – « Toi, tu es mon frère » – dans le quotidien de la pauvreté ou de la guerre, entre les deux « peuples » de l'Algérie coloniale s'affirme une distance toujours marquée – « et nous sommes séparés »³⁷.

La violence coloniale est condamnée tout au long du roman. Il y a pourtant une relativisation de celle-ci, une explication de l'attitude xénophobe du petit blanc comme réflexe de défense de son travail. S'il rejette alors son confrère plus pauvre, ce n'est pas par racisme qu'il le fait, mais par instinct de survie. De plus, le racisme est aussi neutralisé par l'évidence de la cohabitation, par le partage de la pauvreté des deux « races ». Fraternisant avec les pauvres, le narrateur met en évidence « la merveilleuse complicité de ceux qui ont à lutter et à souffrir ensemble. Ah! c'est cela l'amour – l'amour pour tous »³⁸. Évoquant sa propre enfance, il se rend compte de « ce qu'il y avait de royal dans sa vie de pauvre, les richesses irremplaçables dont il jouissait si largement et si goulûment »³⁹, du fait que la pauvreté peut rendre heureux.

Renforçant la relativisation de la violence, la scène de l'égorgeage d'un client arabe par un coiffeur maure revisite celle du meurtre de *L'Étranger* déclenché aussi par le soleil / la chaleur : « Ah oui, la chaleur était terrible, et souvent elle rendait fou presque tout le monde [...]. Jacques vit sortir de la boutique poussiéreuse du coiffeur maure un Arabe vêtu de bleu et la tête rasée [...] le corps penché en avant, la tête beaucoup plus en arrière qu'il ne semblait possible qu'elle soit [...]. Le coiffeur, devenu fou en le rasant, avait tranché d'un seul coup de son long rasoir la gorge offerte [...] et l'autre [...] était sorti [...] pendant que le coiffeur [...] hurlait terriblement – comme la chaleur elle-même... »⁴⁰.

Quoique la violence soit le principe dynamique de la société du roman, l'Histoire est dépassée par cette interchangeabilité des rôles que l'on vient de démontrer. Ainsi, au lieu de la confrontation de deux races en Algérie, l'on constate la permanence du meurtre fratricide, car ils sont des frères ennemis depuis Caïn et Abel.

Le thème de l'exil

L'exil représente un autre intratexte qui resurgit dans maints ouvrages tels que *La Mort heureuse*, *L'Étranger*, *La Peste*, *Le Malentendu* et *La Chute*. En outre, il réunit aussi les nouvelles de *L'Exil et le Royaume*. Dans *Le Premier homme*, le père de Jacques, ainsi que les pionniers qui l'ont précédé, sont tous des exilés, des déracinés, qui ont quitté la France pour commencer une nouvelle vie en Algérie. Cette même Algérie a aussi servi de cadre à la plupart des nouvelles de *L'Exil et le Royaume*. Ainsi, la tonnellerie des *Muets* se voit renaître dans *Le premier homme*; la situation inquiétante et instable de *L'Hôte* y est transposée aussi; l'évocation des nomades libres de *La Femme adultère*, du *Renégat* et de *L'Hôte* rappelle le premier chapitre de son roman posthume, que Camus voulait intituler « Les Nomades ».

Jacques Cormery, tel que Camus lui-même, est toujours en exil. L'Algérie l'attire, l'appelle, mais il ne peut y rester, étant condamné à une vie nomade. Représentant d'une communauté humaine exilée, il porte le fardeau de tout son peuple nomade et misérable à la recherche de son identité : « La Méditerranée séparait en moi deux univers, l'un où, dans des espaces mesurés, les souvenirs et les noms étaient conservés, l'autre où le vent de sable effaçait les traces des hommes sur de grands espaces. Lui avait essayé d'échapper à l'anonymat, à la vie pauvre, ignorante, obstinée, il n'avait pu vivre au niveau de cette patience aveugle, sans phrases, sans projet que l'immédiat »⁴¹.

En fait, c'est la trahison qui rend le narrateur étranger. Car ces « deux univers » représentent non seulement la France et l'Algérie, mais aussi l'histoire et l'éternité de la nature. Tel un nouvel Adam, Jacques Cormery est chassé du Paradis pour avoir trahi et la pauvreté – son royaume heureux –, et la mémoire des

³⁵ Ibid., p. 325.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., p. 342.

³⁹ Ibid., p. 296.

⁴⁰ Ibid., p. 282.

⁴¹ Ibid., p. 214.

pauvres, afin de se précipiter dans l'affreuse Histoire. C'est pour racheter sa trahison qu'il quitte Saint-Brieuc et accepte « l'étrange joie que la mort le ramène dans sa vraie patrie et recouvre à son tour de son immense oubli le souvenir de l'homme monstrueux et [banal] »⁴² qui avait fait le pacte avec l'Histoire.

Ainsi, né dans la révolte, l'exil se maintient toujours dans celle-ci. Quoique l'exil se manifeste par des conflits d'identité, il mène finalement à une prise de conscience existentielle et ouvre la voie vers le royaume, voire le bonheur.

L'autobiographie

De retour à l'intratextualité, nous soutenons qu'il y a un rapport étroit entre celle-ci et l'écriture de soi. Si jusqu'au *Premier homme* il y a une réserve autobiographique évidente dans la production littéraire camusienne, cette œuvre ultime emmène, pour la première fois, sur les traces d'Albert Camus, l'Algérien, poursuivi comme son héros par ses origines.

Néanmoins, il s'agit d'une écriture qui ne respecte pas la définition de l'autobiographie, telle que l'envisage Philippe Lejeune. « Le pacte autobiographique », « supposant qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle »⁴³ est déjoué : la narration est à la troisième personne, la triple identité mentionnée manque. Camus fait donc de son entreprise autobiographique une autofiction. Ajoutons aussi que le caractère autobiographique de ce texte se reflète plutôt dans son but final que dans les aspects du récit, c'est-à-dire dans la recherche de l'origine et de l'identité. Dépossédé par la perte de son père, le protagoniste ne veut plus posséder, mais être, savoir ce qui est. Ainsi, il renonce au statut d'héritier d'un passé inconnu afin de devenir « le premier homme », comme ses ancêtres. Il imagine donc sa propre naissance et se réinvente tout en assurant à son père une place dans l'histoire coloniale.

De retour à *Noces*, l'ouvrage témoignant du lyrisme camusien le plus pur, nous considérons que la complémentarité que ces essais de jeunesse établissent avec *Le Premier homme* par leurs dispositifs narratifs et thèmes – la terre algérienne, la pauvreté, la mer, le soleil, l'exaltation de la jeunesse et du corps, et la révolte devant la mort – ajoute encore un terme à notre schéma intratextuel et relève d'une cohésion du « premier » au « dernier » Camus.

En outre, *Noces* et *Le premier homme* se complètent aussi du point de vue narratologique puisque l'écrivain y joue sur des registres multiples par rapport à la temporalité et à la voix narrative. Les écarts qui en résultent favorisent la mise en œuvre de la voix autobiographique. *Noces* résonne dans *Le Premier homme* et toutes deux constituent une sorte d'autobiographie algérienne. Si dans *Noces* la subjectivité autobiographique est marquée par la présence de la première personne, dans *Le premier homme*, celle-ci est remplacée par l'objectivité de la troisième personne puisqu'on est invité à lire une biographie, celle de Jacques Cormery. Mais, au fur et à mesure que la lecture avance, on est saisi par l'importance des éléments autobiographiques, confirmés par la biographie de Camus : son enfance pauvre d'orphelin de père, mort à la guerre, la figure autoritaire de sa grand-mère et, par contraste, celle douce mais absente de sa mère bien aimée, son oncle Ernest, l'école et son instituteur qui devient un substitut du père. Même l'année de naissance de Jacques, 1913, et le lieu de la plupart de ses activités enfantines, le quartier algérois de Belcourt, sont identiques aux coordonnées de l'auteur. Ainsi, les éléments autoréférentiels illuminent l'écriture de ce texte de maturité où le premier Camus entrevu autrefois dans ses textes de jeunesse revient avec l'expérience de la quarantaine.

En poursuivant, on peut dire que dans *Le premier homme*, le « il » remplit la fonction attendue par un « je ». Et le brusque passage au « moi » au milieu d'un paragraphe à la troisième personne – certes, une négligence que Camus aurait corrigé s'il avait eu l'occasion – ne fait que mieux souligner cette idée : « La Méditerranée séparait en moi deux univers [...]. Lui avait essayé d'échapper à l'anonymat, à la vie pauvre, ignorante, obstinée, il n'avait pu vivre au niveau de cette patience aveugle, sans phrases, sans autre projet que l'immédiat »⁴⁴.

Il est important de souligner que, dans *Le premier homme*, le choix de la narration à la troisième personne plutôt qu'à la première est suggéré par un personnage, Malan, qui choisit toujours le « il » pour parler

⁴² Ibid., p. 215.

⁴³ Philip Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 175.

⁴⁴ Camus, *Le premier homme*, p. 181-182.

de sa propre personne: « Chaque fois que Malan commençait par <j'ai connu un homme qui... ou un ami... ou un Anglais qui voyageait avec moi...>, on était sûr qu'il s'agissait de lui-même... »⁴⁵. Cette claire allusion à l'auteur lui-même est confirmée par l'exemple de *La Peste*, où Camus, par le biais du docteur Rieux, nous confie le même souci du choix de la personne de la narration: « pour enlever à cette chronique tout caractère personnel et lui donner le ton objectif qui peut seul lui convenir, il ne parle de lui-même qu'à la troisième personne »⁴⁶. Il en résulte que la position narrative joue un rôle bien important dans l'écriture de Camus, ce choix semblant être reposé avec chaque ouvrage.

De plus, il existe un lien fort entre *Le premier homme* et *La Chute*. Jacques Cormery, l'*alter ego* de Camus, est dominé par un sentiment de culpabilité non différent de celui de Clamence, le héros de *La Chute*. Jacques veut être jugé mais se considère déjà puni: « Il est l'homme de la démesure; femmes, etc. Donc [l'hyper] est puni en lui. Ensuite il sait »⁴⁷. En fait, c'est « l'éthique de la quantité » du *Mythe de Sisyphe* qui le rend coupable: « J'ai quatre femmes à la fois et mène donc une vie vide »⁴⁸. Dans les notes des Annexes du *Premier homme*, Camus écrit: « je vais raconter l'histoire d'un monstre »⁴⁹, « il est un monstre – et c'est ce que je suis »⁵⁰. Telle que *La Chute*, cette œuvre représente une prise de conscience: un retour sur soi, déclenché par des événements personnels ou historiques vécus auparavant, qui pousse l'auteur à se questionner, à se tourner vers son passé, à rechercher ses racines véritables. Livre de culpabilité, donc, *Le Premier homme* révèle la valeur du passé, du vécu, qui s'impose comme une « joie profonde »⁵¹.

Le Premier homme est un travail de mémoire personnelle qui se transforme dans un travail de mémoire collective des *pieds-noirs* d'Algérie, construit par le biais des témoignages, bien que confus et incomplets, de cette communauté de déracinés. Par ailleurs, nous pensons y retrouver une application de la philosophie de révolte de *L'Homme révolté* que Camus résume dans sa reformulation du cogito cartésien: « je me révolte, donc nous sommes »⁵². En effet, guidé par cette révolte qui tire l'individu de sa solitude, la visée de Camus n'est pas uniquement de se représenter lui-même sous le masque de ses personnages, mais surtout de dresser un portrait des autres, de ceux qu'il a connus dans le passé et qui l'ont aidé à devenir celui qu'il était: « En somme, je vais parler de ceux que j'aimais. Et de cela seulement. Joie profonde »⁵³. Camus se prive donc du privilège de la première personne afin de se mettre au même rang avec le reste de ses personnages.

Conclusion

Pour conclure, l'on doit dire que *Le Premier homme* témoigne non seulement de l'unité de l'œuvre camusienne, mais aussi de sa diversité. S'il fait bien part de ce réseau de signes, de correspondances, d'intratextualités qui se tissent entre les œuvres camusiennes et qu'il forme avec elles un tout, ce dernier roman inachevé existe aussi, et pleinement, par lui-même. Car, ainsi que le dit Camus lui-même dans *Le Mythe de Sisyphe*, « la création unique d'un homme se fortifie dans ses visages successifs et multiples, que sont les œuvres. Les unes complètent les autres, les corrigent ou les rattrapent, les contredisent aussi »⁵⁴.

En outre, cet ouvrage ultime évoque un double retour: aux origines, marquant le retour de Camus chez lui et parmi les siens, d'une part; d'autre part, aux sources de l'écriture, voire au lyrisme des premiers textes. Ainsi, *Le Premier homme* rejoint le bonheur de *Noces* et nous laisse imaginer Camus heureux.

⁴⁵ Ibid., p. 35.

⁴⁶ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1972, p. 32.

⁴⁷ Camus, *Le premier homme*, p. 362.

⁴⁸ Ibid., p. 331.

⁴⁹ Ibid., p. 344.

⁵⁰ Ibid., p. 330.

⁵¹ Ibid., p. 357.

⁵² Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1986, p. 38.

⁵³ Camus, *Le premier homme*, p. 357.

⁵⁴ Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1991, p. 154-155.

Bibliographie

- Buffard-Moret, Brigitte, « *La mémoire du cœur* » : approche stylistique du Premier homme d'Albert Camus, dans « Roman 20-50 », n° 27, 1999, p. 53-64.
- Camus, Albert, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 2001.
- , *L'Exil et le Royaume*, Paris, Gallimard, 1987.
- , *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1986.
- , *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *Noces*, Paris, Gallimard, 1970.
- , *Le Premier homme*, Paris, Gallimard, 1994.
- Certeau, Michel de, *Heterologies: Discourse on the Other [Heterologies : Discours sur l'Autre]*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2000.
- Dubois, Lionel, *Les trois guerres d'Albert Camus*, Actes du Colloque international sur Albert Camus à Poitiers, les 4-6 mai 1995, Poitiers, Éditions du Pont-Neuf, 1998.
- Dunwoodie, Peter, *Writing French Algeria [Écrire l'Algérie française]*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Gay-Croisier, Raymond/ Lévi-Valensi, Jaqueline (eds.), *Albert Camus: œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Albert Camus », n° 5, 1985.
- Gay-Crosier, Raymond, *Albert Camus: paradigmes de l'ironie – révolte et négation affirmative*, Toronto, Paratexte, 2000.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Guérin, Jeanyves, *Le Premier homme et la guerre d'Algérie*, dans « Roman 20-50 », n° 27, 1999, p. 7-15.
- Lejeune, Philip, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- Lévi-Valensi, Jaqueline/ Spiquel, Agnès (eds.), *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, 1997.
- Limat-Letellier, Nathalie/ Miguët-Ollagnier, Marie, *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- Lottman, Herbert R., *Albert Camus*, Paris, Seuil, 1980.
- Opric, Anca, *Albert Camus et la recherche de ses origines. Le premier homme*, dans « Dialogues francophones », n° 5-6, Timi oara, Mirton, 2000.
- Ricard, François, *Jacques Poulin: De la douceur à la mort*, dans « Liberté », vol. 16, n° 54, 1974.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1972.
- Sarocchi, Jean, *Le dernier Camus, ou, Le Premier homme*, Paris, A.-G. Nizet, 1995.