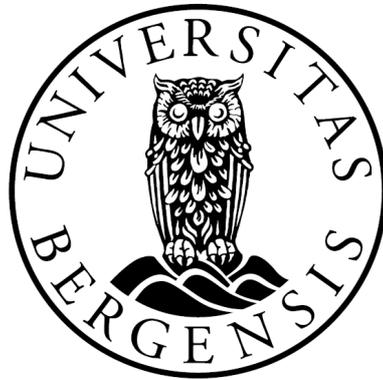


Les sources du thème de la mort dans  
l'écriture d'Albert Camus

Une analyse de la triple *mimèsis*

**Christian Manga**



**Mémoire de master**

**Département des langues étrangères**

**Université de Bergen**

**Novembre 2017**

**À feu ma mère !**

## Abstract

---

These reflections attempt to understand the origins of the omnipresence of the theme of death throughout the literary work of Albert Camus, French writer of the twentieth century. Our hypothesis presumes that the recurrence of the reality of death in the author's works derives from his personal experiences and the socio-historical context. At the end of the analyses of the six works constituting our corpus, by using the theoretical aesthetics of Paul Ricoeur (1983), *la triple mimèsis*, we have come to the conclusion that the redundancy of our study theme comes, not only from the context of wars (the Second World War and the Cold War) of Camus' time, but also and above all from his double consciousness of death, such as it can be read in his diary, the *Carnets* (1964): the consciousness of physical death and the consciousness of metaphysical death. The first concerns fears and anxieties experienced by Camus during his high school years. He discovered that he had developed tuberculosis. Metaphysical death is closely connected to physical death. However, it implies a philosophical attitude that any mortal man may adopt to overcome the fears and anxieties related to death. Thus the Camusian literary character is at the crossroads of these two consciousnesses of death.

Our reading of this close relationship between the author's personal experiences and his literary works helped us to understand the ambition and the therapeutic project he wanted to bequeath to posterity. Thus Camus' literature can be likened to a panacea allowing man, victim of an inevitable destiny, to heal his fears, by converting his life to a perpetual invitation to death, in order to live happily and free. It follows that the omnipresence of the theme of death in the French writer's works, constitutes both an individual and a collective dimension and as such, it is a humanist project.

# Remerciements

---

Ma gratitude va premièrement à l'endroit de Helge Vidar Holm, qui, au-delà de la supervision de ce travail, a été un soutien moral, psychologique pour moi. Je lui sais gré de m'avoir associé à ses cours sur Camus pour les étudiants de master ; cela m'a permis de faire des lectures approfondies de mon corpus. Par ailleurs, tel un aiguillon, il a su dissiper mon défaitisme du début dû au fait que j'embrassais deux domaines de recherche différents. Je formule ainsi le vœu que ce mémoire soit digne de refléter l'immensité de son apport scientifique.

Je remercie le gouvernement norvégien pour la bourse qu'elle m'a octroyée dans le cadre des bourses quota. C'est aussi le lieu de rendre hommage à la coopération NORCAM et à son coordinateur pour la partie Cameroun, M. Alexis Bienvenu Belibi.

Je dois également beaucoup à l'université de Bergen, et singulièrement au département des langues étrangères. Celui-ci, par la qualité de ses enseignants et de leurs expertises, m'a permis de mener cette recherche dans un cadre idéal. J'exprime ainsi ma profonde gratitude à tous mes professeurs de la section langue française. Merci particulièrement à Margery Vibe Skagen, pour les livres de Camus qu'elle m'avait offerts dès mes premiers mois à Bergen.

Je m'en voudrais d'oublier mes camarades du niveau master qui m'ont enrichi par leurs interventions pertinentes pendant des exposés sur Camus ; que Marte Fjeldstad, Annbjørg Bysheim Herland trouvent ici l'expression de ma reconnaissance.

Durant toute la période de travail, j'ai eu le soutien indéfectible des membres de ma famille : Thérèse Ngondi, Marie Ngono Ndjana, Lucien Ekobena, Mireille Ngono, Arielle Lalandre Nke Eyenga, Bienvenu Tamba, Parfait Eloundou, Elsie Essola, Armel Eloundou.

Je saisis aussi l'occasion pour dire merci à mon ami, Alain Cyrille Abena, pour ses encouragements.

# Table des matières

---

Dédicace.....	I
Abstract .....	II
Remerciements.....	III
<b>1. Introduction.....</b>	<b>7</b>
1.1. Problématique et objectifs de la recherche.....	8
1.2. Cadre théorique et méthodologique.....	8
1.3. Plan du mémoire.....	11
<b>2. La triple <i>mimèsis</i>.....</b>	<b>13</b>
2.0. Introduction .....	13
2.1. Aux sources de la triple <i>mimèsis</i> .....	13
2.1.1. Saint Augustin et l'expérience du temps.....	13
2.1.2. La <i>Poétique</i> d'Aristote.....	15
2.2. La triple <i>mimèsis</i> .....	18
2.2.1. La préfiguration ( <i>mimèsis</i> I) .....	18
2.2.2. La configuration ( <i>mimèsis</i> II) .....	19
2.2.3. La refiguration ( <i>mimèsis</i> III).....	20
2.3. Bilan.....	23
<b>3. Du matériau et de la méthode de recherche.....</b>	<b>25</b>
3.0. Introduction .....	25
3.1. Présentation du corpus de travail.....	26
3.1.1. Les œuvres du cycle de l'absurde.....	26
3.1.2. Les œuvres du cycle de la révolte.....	38
3.2. Pour une méthode de travail.....	43
3.2.1. <i>Mimèsis</i> I.....	43
3.2.2. <i>Mimèsis</i> II .....	44
3.2.3. <i>Mimèsis</i> III.....	45
3.3. Bilan.....	45
<b>4. Les sources de la thématique de la mort chez Camus.....</b>	<b>47</b>
4.0. Introduction.....	47
4.1. La préfiguration de la mort dans les cycles d'écriture de Camus ( <i>mimèsis</i> I).....	48

4.1.1. La mort physique.....	50
4.1.2. La mort métaphysique.....	53
4.1.3. L’ancrage socio-historique du thème de la mort (ou la mort de l’époque).....	55
4.2. La configuration du thème de la mort dans l’œuvre de Camus ( <i>mimèsis</i> II).....	58
4.2.1. La fiction de la mort métaphysique.....	59
4.2.2. La fiction de la mort physique.....	65
4.3. La refiguration de la double conscience de la mort de Camus.....	70
4.4. Bilan.....	73
<b>5. Conclusion générale.....</b>	<b>75</b>
5.1. Synthèse.....	75
5.2. Pistes pour les recherches ultérieures.....	78
<b>Bibliographie.....</b>	<b>70</b>



# 1. Introduction

---

*Ainsi, seule la mort est la vraie connaissance. Mais elle est en même temps ce qui rend la connaissance inutile : son progrès est stérile.*

(Camus, *Carnets II* 1964 : 65)

Nous rencontrons Camus pour la première fois dans *L'Étranger*, et par la suite dans *Les Justes*, *Le Malentendu* et *Le Mythe de Sisyphe*, et du coup, nous sommes subjugué aussi bien par son écriture simple que par la trame de son intrigue assez captivante. Dans cette mouvance, nous remarquons, par ailleurs, qu'il y a comme « une métaphore obsédante »<sup>1</sup> qui se dégage sous sa plume constituant ainsi le dénominateur commun de ses textes. Dans ceux-ci, en effet, la vie des personnages, pour la plupart des héros, ne semble tenir qu'à un fil que l'auteur peut suspendre à tout moment. Notre effort de compréhension précoce d'un tel état de choses, à l'époque, nous a livré à deux impressions: le sadisme de l'auteur vis-à-vis de ses personnages, et sa vision macabre prononcée du monde.

Au fil du temps, chemin faisant dans l'univers littéraire de l'écrivain français, au gré d'autres lectures, nous avons dû corriger ces impressions de la première heure. Toutefois, bien que nous ayons infléchi la ligne de lecture de départ, une inquiétude a subsisté. Celle-ci est en rapport avec l'univers mortifère qui structure les œuvres de Camus au point d'en constituer, peut-on dire, le leitmotiv stylistique et thématique. Dans cette littérature, l'omniprésence du thème de la mort interroge à plusieurs égards.

Dans la présente recherche, nous tentons de comprendre les origines, les motivations de la récurrence de ce thème dans deux essais philosophiques (1942, 1951) et quelques œuvres fictionnelles de l'auteur. Il s'agira, à l'aide d'un instrument théorique qui nous semble approprié, d'aller aux sources profondes de notre thème d'étude afin de mieux le comprendre dans la mise en forme textuelle.

---

<sup>1</sup> Nous empruntons ce terme à Charles Mauron (1963) dans son ouvrage : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*.

## 1.1 Problématique et objectifs de la recherche

Depuis Aristote, nous pensons que la littérature est la mimésis des hommes en action. Chaque écrivain recrée ainsi l'action ou la condition humaine par le biais de l'art littéraire pour mieux traduire sa vision du monde. Non seulement Albert Camus est préoccupé par les questions liées à la condition humaine, il livre aussi des témoignages de ses propres expériences de la vie susceptibles d'influencer sa pensée. De ce fait, le thème de la mort qui traverse abondamment sa littérature soulève prioritairement, dans cette réflexion, la question du « d'où vient ce thème », et celle du « pourquoi ce thème ». On s'interroge ainsi sur les sources et les mobiles du thème de la mort dans la pensée de l'auteur. Cette interrogation majeure peut être soutenue par d'autres :

- Comment se manifeste la mort dans l'oeuvre de l'auteur?
- Et pour quel idéal de vie ?

Nous espérons montrer que (1) la foisonnante thématique de la mort dans l'écriture de Camus tire sa source des expériences personnelles de l'auteur et de ses réflexions sur la condition humaine. (2) La mort se manifeste de deux grandes façons dans sa littérature : la mort physique et la mort métaphysique. La première renvoie au terme inexorable, la réalité qui uniformise les destins des hommes, et qui les installe quotidiennement dans l'inquiétude et la crainte du temps contenant leur disparition. La mort métaphysique quant à elle est un idéal de vie, un *vade-mecum* qui guide l'homme dans les sentiers brumeux de l'existence en lui recommandant de tuer spirituellement la temporalité mortifère ; de domestiquer ou d'accepter l'idée de la mort pour enfin vivre sans la peur de celle-ci. Une telle attitude consiste à éviter ce que Camus a appelé « l'instant mathématique », c'est-à-dire le temps qui chemine vers les craintes, les angoisses ou les peurs liées à la pensée que demain contient notre disparition. (3) Enfin nous tenterons de démontrer qu'à travers ce thème obsessionnel, l'écrivain veut traduire, préconiser un idéal de vie qui veut que l'homme se sente libre et heureux au sein des deux bornes temporelles existentielles que sont la naissance et la mort : une thérapie.

## 1.2 Cadre théorique et méthodologique

La démarche théorique que nous emprunterons dans ce travail, pour aller aux sources de notre thème d'étude, est la triple *mimésis* de Paul Ricoeur (cf. *Temps et récit* Tome1, 1983). La théorie que propose Ricoeur est basée sur la re-figuration de

l'expérience temporelle humaine dans la composition de l'intrigue<sup>2</sup> d'une œuvre littéraire. La démarche est élaborée sur la base des apories du temps chez Saint Augustin (*Les Confessions*, livre XI) et la *Poétique* d'Aristote (0384-0322 av. J.-C). De là vient le souci de la fonction de médiation que joue le texte entre l'expérience temporelle « préfigurée » et celle « refigurée » en contexte de réception. Pour Ricoeur, le temps en proie aux apories de la spéculation philosophique, tel que l'a soutenu Saint Augustin, peut surtout être re-figuré dans l'œuvre littéraire, siège de la fiction. L'intrigue étant la *mimèsis* d'une action, selon Aristote, l'interprétation d'une œuvre telle que nous l'envisageons pour celle d'Albert Camus, n'est possible et compréhensible que si le lecteur se situe tantôt dans le temps qui précède la mise en intrigue et tantôt dans celui de la réception de l'œuvre. Il s'agit en effet de *Mimèsis* I, *Mimèsis* II et *Mimèsis* III correspondant respectivement au temps d'avant la fiction ; au temps de la fiction (invention) et au temps de la réception de l'oeuvre. C'est au gré de ces trois étapes que nous tenterons d'expliquer l'omniprésence de la mort dans notre corpus.

Bien plus, la triple *mimèsis* stipule qu'il y a, dans l'activité de raconter une histoire et l'expérience temporelle humaine, un rapport qui n'est pas gratuit. Le temps n'a de réalité possible que dans les intrigues : « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et à la limite muette » (Ricoeur 1983 :12).

Cet outil théorique sera important dans la mesure où il nous aidera à mieux circonscrire les moments d'avant et d'après-production dans notre corpus, lesquels moments sont vecteurs de signification et d'explication de notre problématique. Étant donné que notre travail repose sur l'hypothèse que la thématique de la mort dans la littérature de Camus tire sa source, entre autres, dans ses expériences personnelles, c'est-à-dire dans le monde réel de ses actions, la triple *mimèsis* de Ricoeur nous permettra de procéder à la précompréhension de ce monde l'action de l'écrivain. La précompréhension du monde de l'action (*mimèsis* I) signifie donc que pour mieux comprendre le monde fictionnel (*mimèsis* II), il importe, au préalable, que le critique ou le chercheur fasse des « incursions » dans l'espace temporel qui précède « l'invention de l'œuvre », et dans lequel cette œuvre s'enracine. Comme nous l'avons souligné, la vérification de notre hypothèse de recherche passera prioritairement par

---

<sup>2</sup> Notons que la triple *mimèsis* s'est basée sur les récits et le théâtre, la tragédie notamment.

les trois éléments du cercle herméneutique du récit et du temps : *mimèsis I*, *mimèsis II* et *mimèsis III*.

*Mimèsis I* constitue le temps de la préfiguration, l'amont du texte nécessaire pour la composition de l'œuvre. *Mimèsis I* sert de source dans laquelle puise ou s'enracine l'intrigue ; elle conditionne la compréhension de l'œuvre. C'est à ce niveau que se situe la thématique essentielle de notre recherche.

La deuxième étape de la *mimèsis* est celle de l'invention de l'œuvre. C'est à ce niveau que nous avons pris connaissance du thème obsessionnel de la mort. C'est la phase de configuration, le siège du « comme-si », la fiction. La *mimèsis II* joue le rôle de médiation entre l'amont et l'aval de la configuration textuelle, elle exploite les ressources tirées de l'amont pour inventer un temps et un autre monde qui seront reçus au niveau de l'aval du texte.

*Mimèsis III* marque le point d'arrivée du texte, la réception de celui-ci, le point d'achèvement du parcours de la *mimèsis*. Selon les théoriciens de l'esthétique de la réception comme Wolfgang Iser (1976) et Hans Robert Jauss (1978), c'est la lecture qui achève l'œuvre littéraire, dans la mesure où chaque œuvre comporte des trous, des lacunes, des « zones d'indétermination » (Iser 1976) que devrait combler le lecteur.

Sur le plan méthodologique, ce travail s'appuiera sur un corpus constitué de six livres, qui représentent les deux cycles d'écriture de l'œuvre de Camus : le cycle de l'absurde et celui de la révolte. Nous prendrons deux essais philosophiques, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), *L'Homme révolté* (1951), et quatre œuvres fictionnelles : *L'Étranger* (1942), *Le Malentendu* (1944), *La Peste* (1948) et *Les Justes* (1949). Pour un souci d'équilibre générique, la répartition de ces textes dans les deux cycles veut qu'on ait un essai philosophique, un roman et une pièce de théâtre dans chaque cycle. Ce choix du matériau se justifie par le fait qu'ils recèlent tous la matière (abondance du thème de la mort) dont nous avons besoin pour mener à bien notre démonstration.

Le travail, comme nous l'avons souligné, a commencé au niveau de la *mimèsis*-invention où nous avons relevé le problème de la récurrence de la thématique de la mort. Et pour le poursuivre, nous irons aux sources du niveau mimétique que constitue la pré-compréhension de l'œuvre. En effet, il s'agira concrètement d'aller voir dans le journal intime de Camus que constituent les *Carnets*, précisément le tome II (1964). À l'aide de cet outil, nous essayerons de lire la place que l'auteur accorde à la mort dans sa vie et dans son imaginaire. En deuxième analyse, à partir des relevés faits dans le journal intime, nous verrons comment la mort se manifeste dans l'œuvre. À ce niveau

nous étudierons les différentes définitions et les aspects variés que prend notre thème d'étude, et surtout l'attitude de certains personnages face à la mort. À la suite de ce travail de collecte thématique, nous examinerons la réception, l'interprétation ou le rôle du lecteur: la refiguration.

Pour y parvenir, nous aurons recours aux outils tels que les *Carnets* de l'auteur qui retracent pratiquement sa vie ; les données de l'ancrage socio-historique de notre corpus et les commentaires de certains philosophes sur l'œuvre de l'écrivain. Soulignons que la grande partie de ce travail reposera sur les *Carnets*. Regroupés en trois volumes, les *Carnets* sont des ouvrages autobiographiques parus à titre posthume. Ils expliquent la nature de l'état d'esprit de Camus, et l'atmosphère du monde réel dans lequel il se trouvait lors de la rédaction de ses œuvres. Ce contexte préalable d'état d'esprit et de la réalité du moment d'écriture nourrit ainsi le niveau de la fiction, car, comme le souligne Ricoeur (ibid. : 125), « la littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait à configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure. » Dans ces lignes, l'auteur montre la corrélation indispensable entre l'amont du texte et l'aval de celui-ci. *Mimèsis* II, en tant que médiateur dans la relation *mimèsis* I et III, tire sa source du monde réel de l'action.

### **1.3 Plan du mémoire**

Le travail sera structuré en trois chapitres. Le premier exposera l'approche scientifique qui nous servira de balise théorique pour vérifier notre hypothèse générale de travail. Au deuxième chapitre, nous présenterons notre matériau de travail et la méthode que nous emploierons pour analyser ce matériau. Le chapitre troisième sera en quelque sorte le point d'arrivée de notre démonstration. Il sera en effet le lieu d'une analyse concrète des sources de la thématique de la mort, à la lumière de la méthode précédemment élaborée. Ainsi essayerons-nous d'interpréter les résultats obtenus des analyses. Le travail sera surtout orienté vers la saisie du projet ou de l'idéal de vie que Camus voulait communiquer au monde à travers le recours récurrent à la thématique de la mort dans le corpus étudié.

Enfin, la conclusion du mémoire fera le bilan général des travaux : le rappel de la question centrale de recherche, les hypothèses et les différents résultats auxquels nous sommes parvenu. Aussi envisagerons-nous des perspectives pour les travaux futurs axés sur le développement ou le dépassement des conclusions auxquelles nous aurons abouti dans ce travail.



## 2. La triple *mimèsis*

---

### 2.0 Introduction

En prélude à la partie du travail consacrée à la méthodologie, le présent chapitre expose le cadre théorique au gré duquel nous conduirons notre réflexion sur les sources de la thématique de la mort dans les œuvres d'Albert Camus. Nous emprunterons la triple *mimèsis* de Ricoeur telle que développée dans *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique* (1983). Pour y parvenir, nous irons premièrement aux sources de cet outil théorique, qui est née de la mise en relation entre les réflexions de Saint Augustin sur l'expérience du temps (*Les Confessions* 397- 401 : livre XI), et la *Poétique* d'Aristote (vers 335 av. J.C). Ensuite, nous développerons la mise en intrigue chez Ricoeur, entendue comme la re-figuration de l'expérience temporelle humaine, pour enfin articuler les étapes de la *mimèsis I* à celle de la *mimèsis III* par la médiation de la *mimèsis-invention*.

### 2.1 Aux sources de la triple *mimèsis*

Tenter de présenter la triple *mimèsis* de Ricoeur requiert, par souci d'effort de compréhension large, que nous allions à l'origine de cette approche heuristique des textes littéraires. D'emblée, nous relevons que la triple *mimèsis* a été élaborée dans le souci de comprendre le fonctionnement ou le rapport entre les récits et la temporalité, et surtout leur réception ou leur interprétation par le public. Ainsi, la démarche consiste en la mise en œuvre d'un instrument théorique susceptible d'aborder le texte littéraire à la fois en-amont et en-avale pour une compréhension approfondie de celui-ci. C'est dire que Ricoeur entend concevoir l'œuvre littéraire comme un continuum cyclique constitué d'une réalité à trois facettes qu'est le temps.

C'est donc à partir des réflexions de Saint Augustin sur le temps, combinés aux notions de *mimèsis* et de *muthos*, développées par Aristote dans la *Poétique* que Ricoeur élaborera son outil théorique.

#### 2.1.1 Saint Augustin et l'expérience du temps

Pour asseoir la triple *mimèsis*, Ricoeur s'est servi des réflexions de Saint Augustin sur le temps. Saint Augustin est un théologien chrétien et philosophe né en 354 après Jésus Christ. Ses réflexions sur le temps sont contenues dans l'ouvrage *Les*

*confessions* (écrites entre 397 et 401). Nous pouvons dire que Ricoeur a trouvé une solution, par le biais de la théorie littéraire au problème du caractère évanescent de la réalité *temps* que développait Augustin dans le livre XI des *Confessions*. Le temps, selon l'auteur, est une notion dont tout homme a conscience, mais qui échappe à toute définition rigoureuse. Pour Augustin, le temps n'existe que dans l'absence, c'est-à-dire soit dans ce qui n'est plus (le passé), soit dans ce qui est à venir (le futur). Cela installe l'homme dans une position contradictoire vis-à-vis de la notion de « temps » ; une position d'évidence et d'impossibilité. Position d'évidence parce que si on ne me demande pas ce que c'est que le temps, « je sais » ; et une impossibilité de définir les contours de cette réalité, de la matérialiser : « Si on me le demande, je ne sais plus ». Le temps est donc une réalité simultanément familière et étrangère à l'homme ; c'est une expérience intime.

Le problème que pose Augustin, et qu'essaie de résoudre Ricoeur, peut se formuler de la manière suivante : comment peut-on faire du temps une donnée ontologique ? Une donnée réelle et non plus évanescence ; vacillant entre le passé qui n'est plus ; le futur qui n'est pas encore et le présent qui ne demeure guère.

En clair, Saint Augustin a posé le problème des apories du temps pour en chercher une solution ontologique, une solution qui puisse permettre d'« humaniser » le temps.

Cette solution a trouvé un écho favorable dans le cercle que trace Ricoeur entre récit et temporalité dans son ouvrage. Dans ce livre, l'auteur, partant des thèses d'Augustin, pense que le temps ne prend une dimension compréhensible et humain que lorsqu'il est articulé au récit narratif. Nous pouvons dire qu'avec Ricoeur, le récit est un moyen par lequel on actualise et « humanise » le temps :

*L'enjeu ultime aussi bien de l'identité structurale de la fonction narrative que de l'exigence de vérité de toute œuvre narrative, c'est le caractère temporel de l'expérience humaine. Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel [...] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle (Ricoeur 1983 : 16)*

Ainsi, avec la fonction narrative du récit, il est possible, selon l'auteur de *La métaphore vive* (1975), de préfigurer, de configurer et de « re-figurer » l'expérience temporelle en proie aux apories et au paradoxe.

En tout état de cause, Ricoeur, à partir de la réflexion de Saint Augustin sur les apories du temps, propose la solution du récit pour saisir et donner une nature à la temporalité. Cette solution qu'est le récit se nourrit des notions de *muthos* et de *mimèsis*, développées par Aristote.

### 2.1.2 La *Poétique* d'Aristote

L'élaboration de la triple *mimèsis* tire par conséquent ses fondements dans la *Poétique* d'Aristote. Ricoeur est parti de cet ouvrage pour mieux insérer l'expérience temporelle humaine dans le récit, afin de lui donner une dimension réelle qui échappe, selon Augustin, à toute définition rigoureuse. Pour ce faire, l'auteur s'est servi des réflexions d'Aristote sur la *poésie*<sup>3</sup> en général, notamment sur la tragédie. Ricoeur trouve la matière première dont il a besoin dans les développements du philosophe grec par la définition que ce dernier colle à l'imitation poétique. En effet, selon l'auteur, l'imitation poétique a pour but d'imiter les hommes qui agissent, les hommes en action.

Ce préalable permet à Ricoeur d'emprunter deux notions essentielles à Aristote : *muthos* et *mimèsis*. La première, le *muthos*, à l'origine, renvoie à « mythe ». Avant d'arriver au sens qu'Aristote - et par la suite Ricoeur - donne au terme, notons que la notion de « muthos » signifie, selon Homère et Eschyle, à la fois *parole*, *discours* et *récit*. Cette dernière acception est en rapport avec la tradition aristotélicienne dans la *Poétique* : la *fable* ou l'histoire avant l'agencement littéraire de ses éléments.

Avec Ricoeur, la notion de « muthos » signifie concrètement intrigue, mieux : mise en intrigue, pour traduire l'agencement de faits. On peut dire que le théologien, bien qu'ayant emprunté le terme à Aristote, le réactualise pour une autre exploitation dans la narrativité contemporaine, comme le remarque Gérard-Denis Farcy (1991 : 59-60) :

*On aurait pu croire que le terme est tombé en désuétude en même temps que cette esthétique théâtrale acharnée à distinguer l'action en tant qu'épure de*

---

<sup>3</sup> Nous employons le terme *poésie* ici au sens aristotélicien, c'est-à-dire tout ce qui relève de la création littéraire artistique, regroupant tous les genres : tragédie, comédie, épopée, dithyrambe... Mais nous notons que dans le cadre de ce travail, nous n'emploierons pas le terme dans sa généralité, nous mettrons plutôt l'accent sur les formes poétiques telles le récit, le théâtre et l'essai.

*l'intrigue ostensible, incarnée et compliquée. Il faut donc prendre acte de ces réactualisations récentes dont aucune ne s'en tient spécialement au théâtre. Dans l'esprit de P. Ricoeur, la mise à contribution de la Poétique d'Aristote devait s'accompagner de nouvelles options terminologiques. Ainsi pour traduire *muthos*, recourt-il à intrigue plutôt qu'à fable (comme le veut la tradition) ou à histoire qu'il utilise par ailleurs dans son sens historiographique. Seul en effet intrigue (et surtout mise en intrigue) restituerait l'idée capitale d'agencement lisible dans *muthos* : "l'agencement des faits en système". Ou pour être encore plus précis : la mise en intrigue recèle un dynamisme intégrateur et elle transforme un "divers incidents" en une histoire une et complète.*

Il en ressort qu'avec Ricoeur, il faut comprendre *muthos* dans l'idée de « configuration narrative » qui, corrélativement, renvoie à la configuration de l'expérience temporelle. Or, comme nous l'avons mentionné, la configuration temporelle a pour objet de saisir le temps « fugitif » pour lui donner une orientation humaine. Ceci étant, la mise en intrigue ne s'opère pas de façon fortuite, elle est en étroite relation avec le temps des hommes qui agissent, que doit imiter le *poète*<sup>4</sup> : la *mimèsis*.

Par ailleurs, Ricoeur doit aussi à Aristote le terme de *mimèsis*. Que ce soit chez Platon (*La République*, livres III et X) ou chez Aristote, le terme caractérise au départ les différents arts poétiques dont l'objet principal est l'imitation. *Mimèsis* renvoie à différentes représentations du réel en littérature. Mais notons que Platon fait la différence entre *mimèsis* et *diégésis* (entre « discours » et « récit », traduit vers l'anglais : *between showing and telling*), donc dans un sens non repris par son élève Aristote. Dans ses travaux, Ricoeur reste fidèle à la tradition aristotélicienne de la *mimèsis*, c'est-à-dire l'activité mimétique comme un processus d'imitation ou de représentation des actions.

Notons que l'originalité de l'auteur de son texte réside dans le fait d'avoir su résoudre le problème lié à l'expérience temporelle qu'il allie au *muthos* et à la *mimèsis* :

---

<sup>4</sup> Chez Aristote ce terme est englobant, il s'agit de l'artiste écrivain ; celui produit des œuvres de fiction.

*La Poétique, en effet, est, quant à elle, muette sur le rapport entre l'activité poétique et l'expérience temporelle. L'activité poétique n'a même, en tant que telle, aucun caractère temporel marqué. Le silence total d'Aristote sur ce point n'est toutefois pas sans avantage, dans la mesure où il met dès le début notre enquête à l'abri du reproche de circularité tautologique...* (Ricoeur 1983 : 66-67)

Avec Ricoeur, la *mimèsis* cesse d'être une affaire de la tragédie où l'avait confinée Aristote dans sa *Poétique* avec comme but la représentation ou l'imitation non des hommes, mais de leurs actions et de leur vie. Tout en restant d'accord avec l'auteur de la *Poétique* sur la définition de la *mimèsis*, en tant qu'imitation ou représentation des actions humaines, Ricoeur sort la *mimèsis* du carcan de la tragédie pour lui donner une envergure générale, caractéristique de l'œuvre d'art littéraire ou de ce que R. Jakobson (1973) a appelé *littérarité*, à savoir « ce qui fait d'une œuvre donnée, une œuvre littéraire ».

Nous l'avons vu, dans la construction de l'intrigue, Aristote a accordé peu, sinon pas du tout d'intérêt à l'entité « temps » susceptible d'être impliqué dans l'agencement des faits ou l'intrigue.

Étant donné que *mimèsis* signifie imitation ou représentation de l'action, il importe de voir dans ces actions une manifestation de l'expérience temporelle humaine parce que les actions ne se réalisent pas dans le vide, elles sont inscrites dans le temps. Selon Ricoeur, la représentation ou l'imitation des actions se fait à l'aide du médium qu'est la langue. À bien observer, il se dessine en filigrane le couple *mimèsis-muthos* qui « impose de penser ensemble et de définir l'une par l'autre l'imitation ou la représentation de l'action et l'agencement des faits » (ibid. : 71).

Pour mieux comprendre la triple *mimèsis*, née du couple *mimèsis-muthos*, il importe de préciser le rapport *mimèsis-muthos* au temps. En effet, pour Aristote - et ce à quoi souscrit Ricoeur - c'est l'intrigue qui est la représentation de l'action ; c'est dire que le *muthos* exprime la *mimèsis*, cette dernière elle-même imite le temps des actions des hommes. Il y a, peut-on dire, un rapport hiérarchique ou de subordination entre la mise en intrigue, l'imitation ou la représentation et le temps.

La mise en intrigue est donc la représentation ou l'imitation des actions des hommes inscrites dans trois périodes essentielles de la composition de l'œuvre littéraire: le temps de la composition ou de la méditation sur celle-ci ; celui de la création

proprement dite et le temps de la réception. Ce sont ces trois temps de la *mimèsis* qui forment ce que Ricoeur (ibid.) a appelé dans ses travaux, *Triple mimèsis*.

## **2.2 La triple *mimèsis***

Comme nous l'avons vu, pour Aristote, l'intrigue est la *mimèsis* de l'action, et chez Ricoeur, il faut y voir, en sus, la configuration de l'expérience temporelle humaine. L'intrigue, le récit ou l'œuvre de fiction en général configure trois temps liés à l'activité mimétique : *mimèsis* I, *mimèsis* II et *mimèsis* III. Avant de les présenter l'une après l'autre, précisons que c'est à ce niveau que réside la portée de notre recherche sur les sources de la thématique de la mort dans l'écriture camusienne.

### **2.2.1 La préfiguration (*mimèsis* I)**

Lorsqu'on ouvre un livre pour le lire, on commence toujours par le niveau de la création, c'est-à-dire le niveau de la fiction, de l'invention. Or, l'œuvre telle qu'on la lit n'est pas un produit de nulle part. Il y a un temps antérieur à la création de l'intrigue : c'est la préfiguration, l'amont du texte, *mimèsis* I. Ainsi, la compréhension de l'intrigue est-elle « enracinée dans une précompréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel » (Ricoeur 1983 : 108).

*Mimèsis* I est donc le temps de l'action humaine qui précède l'invention de l'œuvre, sa composition. *Mimèsis* I, peut-on dire, est *l'idéologie régnante* dans laquelle l'auteur puise pour forge son *histoire*, son récit, sa fiction. Cela remet à jour le rapport entre l'art et la culture, le caractère conflictuel des normes que la culture offre à l'activité mimétique.

Étant donné que l'esthétique de Ricoeur œuvre pour l'actualisation de l'expérience temporelle, nous pouvons, dans le rapport de *mimèsis* I à *mimèsis* II, voir la transformation du temps et de l'action humaine. *Mimèsis* I réalise ainsi une double transformation : une transformation temporelle et une transformation de l'action de l'homme. La première se fait au niveau du temps-réel, celui de l'action de l'homme, et la seconde est celle de l'action elle-même. Pour concrétiser cela, prenons un cas de figure dans la pièce de théâtre *Les Justes* (1949) de Camus. En considérant le temps et l'action de l'homme avant l'invention de la pièce par l'auteur, on est dans l'action réelle et le temps et réel, le temps des événements liés à la révolution russe de 1905 et l'action réelle de Yvan Kaliayev cette année-là. Ce temps et cette action serviront de

base à la *mimèsis* I, qui les transformera, et n'en retiendra que le « comme-si », la fiction, des « ombres », des « artifices littéraires ». En faisant un lien avec notre hypothèse de recherche, qui pose que l'omniprésence de la thématique de la mort dans la littérature camusienne serait liée à ses réflexions sur la condition humaine et ses expériences personnelles sur la mort, nous pouvons comprendre la nécessité d'aller préalablement comprendre le monde du quotidien de Camus (*mimèsis* I). Comprendre ce monde signifie comprendre l'idée que Camus se fait de la mort à cette époque ; l'impact qu'elle a eu dans sa vie en ce moment d'avant-l'écriture. C'est cette compréhension que Ricoeur appelle « précompréhension du monde de l'action ». Comme nous l'avons indiqué à l'introduction, la « précompréhension du monde de l'action » chez Camus se fera à l'aide de deux outils de recherche, à savoir les *Carnets*, précisément le tome 2 (1964) et des références socio-historiques et biographiques.

Somme toute, selon Ricoeur, « s'il est vrai que l'intrigue est une imitation de l'action, une compétence préalable est requise : la capacité d'identifier l'action en général », laquelle est logée dans *mimèsis* I : la préfiguration, l'amont de l'œuvre d'art. On peut donc dire que dans l'esthétique de Ricoeur *mimèsis* I conditionne les autres étapes de la création de l'œuvre littéraire.

### **2.2.2 La configuration (*mimèsis* II)**

Dans le développement de *mimèsis* I, on a pu voir s'esquisser le caractère incontournable de *mimèsis* II, qui occupe la position médiane entre I et III. En effet, ce niveau de la *mimèsis* sert de pont entre l'amont et l'aval du texte.

L'esthétique de Ricoeur fait de *mimèsis* II le point de l'invention (fiction), c'est, à proprement parler, le *muthos* d'Aristote, c'est-à-dire l'agencement des faits en système ou la mise en intrigue. Dans la tradition aristotélicienne, le couple *muthos-mimèsis* se limite à la tragédie, alors que Ricoeur, largement débiteur d'Aristote, n'enferme pas *muthos* et *mimèsis* à la tragédie, il en fait plutôt l'apanage de toute composition narrative.

Chez Ricoeur *mimèsis* II, en tant que *mimèsis-invention*, est le lieu d'articulation du *muthos* et de la *mimèsis*, articulation de l'action humaine et de sa transposition, car la littérature, l'œuvre d'art ne reproduit pas « des choses, mais seulement des quasi-choses, [elle] invente du comme-si » (Ricoeur *ibid.* : 93).

*Mimèsis* II est donc la configuration du temps et des actions faisant déjà figure dans *mimèsis* I. Puisque nous avons vu avec le théoricien de la *Triple mimèsis* que *mimèsis* II est invention, création, nous la considérons donc comme le lieu du temps et des actions irréels qui se façonnent à partir du temps et des actions réels. Nous poursuivons notre illustration avec le texte théâtral, *Les justes* de Camus. Le temps et les actions de préfiguration (*mimèsis* I) sont l'année 1905, année des événements de la révolution russe. Lorsqu'on analyse la mise en intrigue, l'agencement des faits, on peut y voir le temps et l'action configurés par les mécanismes de la fiction. Dans un tel état de choses, nous pouvons parler de la réinvention du monde de l'action ; la réinvention du monde préfigurant, le monde réel. En effet, cette réinvention du temps et du monde-préfigurant dans *Les justes* est respectivement dans l'année de publication de la pièce, 1949, et dans les mécanismes fictionnels et la structuration de la pièce en cinq actes et scènes, donc dans l'agencement des faits et leur imitation narrative sur scène ou par lecture.

Somme toute, pour comprendre le niveau II de l'activité mimétique, il importe de le résumer, dans sa fonction de médiation entre l'amont et l'aval de la configuration, comme Ricoeur (ibid. :95) :

*En encadrant ainsi le saut de l'imaginaire par les deux opérations qui constituent l'amont et l'aval de la mimèsis-invention, je ne pense pas affaiblir, mais enrichir, le sens même de l'activité mimétique investie dans le muthos. J'espère montrer qu'elle tire son intelligibilité de sa fonction, qui est de conduire de l'amont du texte à l'aval du texte par son pouvoir de refiguration.*

### **2.2.3 La refiguration (*mimèsis* III)**

C'est le dernier point du parcours mimétique dans l'esthétique de Ricoeur. Cette étape constitue l'aval de la composition de l'œuvre et de sa « mise-en-texte » ; la réception de l'œuvre par le public. Pour Ricoeur, il s'agit de la « refiguration de l'expérience temporelle ». Le parcours de la *mimèsis* s'achève ainsi au niveau du lecteur, qui se charge de combler les trous, des « lacunes » ou des zones d'indétermination que comporte l'œuvre. Il y a donc un lien étroit entre le pôle de production et le pôle de réception de l'œuvre.

Selon les théoriciens de l'esthétique de la réception, comme Wolfgang Iser (1976) ou encore H. R. Jauss (1978) et leur précurseur, J-P. Sartre (1948), la création

esthétique exige autant la liberté de l'auteur que celle du lecteur. Le dernier, comme le premier, (re)structure l'œuvre en vue d'une compréhension plus optimale. On peut donc considérer deux niveaux d'imagination : le niveau de l'imagination créatrice de l'écrivain, et le niveau de l'imagination de reconfiguration de la réception, qui donne vie et existence à l'œuvre d'art, comme peut le témoigner Michel Tournier dans *Le Vol du vampire* (1981 :12) : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence. C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister ». Ici, le parallèle entre le vampire et l'œuvre d'art semble plus illustratif : tel un vampire, se nourrissant du sang de sa victime, le livre, en général, se nourrit de l'imagination de la personne qui le lit.

Par ailleurs, si l'une des principales raisons de la création esthétique est le fait pour l'artiste de se sentir essentiel, il semble logique et nécessaire de se poser la question de savoir envers qui ou pour qui l'artiste écrivain peut-il se sentir essentiel. La réponse semble aller de soi, selon les positions des théoriciens de l'esthétique de la réception sus-évoqués. L'auteur, en tant que membre d'une communauté, écrit sur son temps ; sur le temps de son époque, directement ou indirectement. Il communique donc sa vision du monde à son lectorat, qui peut ou ne pas la partager. C'est en cela que dans l'esthétique de Ricoeur, *mimèsis* III est le lieu de la reconfiguration de l'œuvre, symbole du dialogue, bien qu'à sens unique<sup>5</sup>, entre celui qui a produit et celui qui reçoit ce qui a été produit. « La lecture est [ainsi] un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur ; chacun fait confiance à l'autre, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même » (Sartre 1948 : 105).

Somme toute, la collaboration entre le pôle de production et celui de réception constitue le tout de l'œuvre d'art, dont la « vie » dépend de ces deux instances, car pour Ricoeur (ibid. : 136) « le récit a son sens plein quand ils restitué au temps de l'agir et du pâtir dans *mimèsis* III ».

Nous pouvons tenter de le comprendre en nous appuyant, une fois de plus, sur *Les Justes* de Camus (ibid.). Ici, *mimèsis* III ou la refiguration de l'expérience temporelle constitue le référent de mimèsis-invention, qui est le lieu du *comme-si*, la production des « ombres » ou des « artifices littéraires ». Dans *mimèsis* III, le temps de l'agir, donc du réel de l'humain, dans *Les Justes*, est celui de l'interprétation que le lecteur ou le spectateur fait de la pièce. Dans ce cas, on peut dire que ce temps est

---

<sup>5</sup> Nous parlons d'un dialogue à sens unique parce que le lecteur ne peut pas directement répondre à l'auteur.

refiguré autant de fois que ce livre est lu ou la pièce est vue. Ainsi, c'est dans ce temps réel que cette pièce de théâtre de Camus peut refléter les idées de la pensée de l'auteur. Le lecteur passionné de Camus, qui relit par exemple ces mots de Kaliayev, peut y lire également les idées ou l'idéal de pensée d'Albert Camus :

- LA GRANDE-DUCHESSE, (*elle se dresse*) : Mourir ? Tu veux mourir ? Non. (*Elle va vers Kaliayev, dans une grande agitation.*) Tu dois vivre, et consentir à être un meurtrier. (Silence.) Je ne suis pas votre ennemie. Regardez. (*Elle va fermer la porte.*) Je me remets à vous. (*Elle pleure.*) Priez du moins avec moi.

- KALIAYEV : Je refuse. (*Il va vers elle.*) Prier serait trahir mes frères. (*Les Justes, Acte 5...*)

Ce dialogue entre La grande-duchesse et Kaliayev, après l'attentat à la bombe de ce dernier contre le grand Duc Serge, refigure l'expérience temporelle du monde préfiguré au niveau de *mimèsis* I. Un tel état de choses peut laisser croire que *mimèsis* III est la reprise de I (Ricoeur *ibid.*). Or la frontière entre les deux est visible : le niveau mimétique I (amont du texte) peut être considéré comme une sorte de préhistoire, quand le niveau II est l'histoire racontée pour que l'aval du texte (niveau III) en soit l'interprétation .

Dans le dialogue ci-dessus, le lecteur de Camus, selon son monde et ses aptitudes, peut faire sa petite interprétation. C'est ainsi que les propos de Kaliayev peuvent laisser en filigrane l'idéal de pensée de l'écrivain ; un idéal axé autour de l'absurde et de la révolte. Chez Camus, puisque la seule réponse qui vaille face au monde absurde est la révolte, il faut par conséquent que l'homme ne s'accommode pas de Dieu, de la religion qui selon l'auteur ne constituent pas de véritables solutions. Un lecteur, selon sa sensibilité, peut ainsi refigurer, en lisant la réplique de Kaliayev, l'expérience temporelle en interprétant ces paroles comme l'expression de la philosophie de l'auteur des *Justes*. La philosophie de l'homme qui refuse de se soumettre à la providence, au secours d'un dieu que l'auteur disqualifie ; le dieu qui n'est pas une solution à l'absurdité du monde. On peut également le voir dans l'attitude de Meursault dans *L'Étranger* (p. 185) :

*Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin,*

*j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.*

Ce passage des pensées de Meursault qui traduit son attitude, juste quelques minutes avant son exécution à la guillotine, peut contenir la philosophie de Camus au niveau de la réception. On peut y lire l'idéal de l'attitude de l'homme camusien, fatalement tenu d'affronter le « silence déraisonnable du monde ». Un homme qui a vocation d'être heureux malgré les vicissitudes de la vie. Ainsi, le lecteur avisé, celui conscient de la philosophie que préconise l'auteur, peut interpréter ce passage de Meursault comme l'expression de la révolte ; du refus de toute forme de religion. Une telle interprétation permet de « donner de la vie » à ce roman, de « poursuivre » la création esthétique.

Sous un autre angle, le travail de *mimèsis* III est aussi significatif dans la mesure où le lecteur actualise et s'approprie le monde du *comme-si* qu'a créé l'artiste au niveau de la *mimèsis-invention*. La refiguration de l'expérience temporelle artistique ne prend donc son « envergure entière que quand l'œuvre déploie un monde que le lecteur s'approprie. Ce monde est un monde culturel. L'axe principal d'une théorie de la référence en aval de l'œuvre passe donc par le rapport entre poésie et culture » (Ricoeur 1983 : 103).

Dans cette logique du va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, *mimèsis* III, dans une certaine mesure, peut aussi jouer le rôle de catharsis éprouvée par le spectateur ou le lecteur. La catharsis, en effet, a pour but de guérir le mal par le spectacle du mal ; elle représente la frayeur et la pitié pour réaliser une sorte d'épuration de ce genre d'émotion (cf. Aristote dans *Poétique*). En clair, l'essentiel de *mimèsis* III réside dans « l'effet et la réception [qui] constituent ainsi les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception » (Iser 1976 : 5).

### **2.3 Bilan**

Dans ce chapitre, nous avons présenté la triple *mimèsis* de Paul Ricoeur comme cadre théorique qui nous servira de base dans les analyses. Cet outil théorique part des travaux antérieurs de Saint Augustin dans *Les Confessions*, et ceux d'Aristote dans la *Poétique*. Le travail du premier sur les apories de l'expérience temporelle a permis à

Ricoeur de saisir la réalité temporelle, en vue de lui donner une dimension humaine. La solution à une telle entreprise n'a pu être possible qu'en essayant de saisir le temps dans le récit, qui, selon Ricoeur, est le facteur d'humanisation de l'expérience temporelle diffuse et confuse dans les spéculations philosophiques. Ce temps « désormais » humain dans la mise en intrigue, elle-même caractérisée par l'activité mimétique, est la représentation de l'action de l'homme à trois niveaux de l'œuvre littéraire : *mimèsis I*, *mimèsis II* et *mimèsis III*.

C'est sur la base de ces trois niveaux de la mimèsis que nous tenterons de comprendre les sources de la thématique de la mort dans l'écriture camusienne. De l'amont ou de la préfiguration des textes de Camus à la réception de ceux-ci en passant par le niveau de la fiction, nous essayerons de décrire et de justifier les ressorts de l'omniprésence de l'écriture de la mort dans l'intervalle du corpus que nous avons délimité. Dans ce travail, nous avons émis l'hypothèse que la conséquence ou la justification de la récurrence de cette thématique de la mort débouchera sur une tentative d'explication de l'idéal de vie préconisé par l'écrivain français.

## 3. Du matériau et de la méthode de recherche

---

### 3.0 Introduction

Comme indiqué dans l'intitulé, le but de ce chapitre est de présenter le matériau et la méthode d'analyse que nous adopterons dans ce travail, afin d'examiner notre question de recherche, portant sur les sources de la thématique de la mort dans la littérature d'Albert Camus. Pour la présentation du corpus (2.1), les œuvres choisies couvrent les deux cycles qui caractérisent, en général, la littérature de Camus : le cycle de l'absurde et celui de la révolte. Nous n'entendons pas travailler sur toutes les productions de ces deux cycles. En effet, dans le cycle de l'absurde (2.1.1), l'analyse portera sur l'essai philosophique, *Le Mythe de Sisyphe* (1942) ; le roman, *L'Étranger* (1942) et la pièce de théâtre, *Le Malentendu* (1944). Avec le cycle de la révolte (2.1.2), nous recourrons au roman *La Peste* (1947) ; la pièce de théâtre *Les Justes* (1949) et l'essai *L'Homme révolté* (1951).

Pour analyser ce corpus, nous tenterons d'appliquer une méthode d'analyse qui soit pertinente (2.2). Avec notre cadre théorique, *la triple mimèsis*, nous entendons suivre les trois étapes ou niveaux de *mimèsis* de Ricoeur. En (2.2.1), nous présenterons l'amont de notre corpus, *mimèsis I*, la préfiguration, qui consiste en la présentation du temps préexistant à la fiction : le temps de la réalité de l'imaginaire de l'écrivain. Cette étape sera capitale dans ce travail, car c'est elle constitue la clé nécessaire pour entrer dans les sources ou les origines du thème récurrent de la mort dans l'écriture de Camus. Cette étape d'analyse (*mimèsis I*) bénéficiera de l'apport de deux outils que nous convoquerons, à savoir les *Carnets* (1962), qui constituent trois volumes séparés d'un ensemble de récits autobiographiques publiés à titre posthume, et une partie importante du contexte de publication des œuvres choisies. Ces données empiriques nous conduiront à une interprétation holistique de la thématique de la mort dans l'écriture de l'auteur français.

À la deuxième étape du travail, (2.2.2), il s'agira de montrer le rapport de *mimèsis I* à *mimèsis II*. Précisément, nous ferons un lien entre l'expérience de la mort plus ou moins intime de l'auteur et la configuration de cette expérience dans le corpus choisi. Dans cette démarche, seule la mise en intrigue du thème de la mort mobilisera notre intérêt. Enfin, en (2.2.3), nous nous intéresserons à l'aval de notre matériau : la

refiguration du temps configuré dans la *mimèsis-invention* (*mimèsis* II). Étant donné que *mimèsis* III est liée à la réception du livre, nous en ferons, dans le cadre de nos analyses, le lieu d'interprétation globale qui nous permettra de comprendre les raisons de la récurrence du thème de la mort dans l'écriture de Camus.

### **3.1. Présentation du corpus de travail**

Comme nous l'avons relevé précédemment, l'œuvre littéraire de Camus est structurée sur deux cycles majeurs : le cycle de l'absurde et celui de la révolte<sup>6</sup>. Pour examiner les sources de la thématique de la mort dans l'écriture de Camus, nous avons choisi six livres, relevant respectivement des deux cycles. Toutefois, la présentation générale des œuvres qui suivra n'a pas la prétention d'être une analyse de ces livres. C'est une présentation qui aura plutôt une visée sommaire. Aussi ne se fera-t-elle pas à la lumière d'un cadre théorique dénommé ; il s'agira de notre première lecture de tel ou tel livre. Bien plus, cette section aura pour objet la présentation des différents résumés et thématiques de notre corpus.

#### **3.1.1 Les œuvres du cycle de l'absurde**

S'il y a quelque chose de remarquable qu'il faut relever tout de suite dans l'édifice littéraire de Camus, c'est la logique de cause à effet qui fait le rapport entre l'absurde et la révolte. Car cette dernière est la réponse que Camus propose à l'homme face à l'absurde du monde. La révolte est une solution ; elle naît du sentiment que le monde est absurde, du moins de l'impossibilité de l'homme de trouver des réponses à la question de savoir si la vie vaut la peine d'être vécue. Ce désir éperdu de l'homme de vouloir comprendre le sens de la vie, d'une part, et d'autre part le silence déraisonnable qui fait suite à ce désir, est ce qui fait l'absurde au sens camusien du terme. L'auteur du *Mythe de Sisyphe* le précisera clairement : l'absurde n'est ni dans l'homme, ni dans le monde, mais dans leur présence commune ; il « naît de leur

---

<sup>6</sup> Il importe de noter que l'œuvre de Camus aurait pu comprendre trois cycles, si la mort de l'avait pas emporté ce 04 janvier de l'année 1960. Le troisième cycle, resté en chantier, était celui de l'amour. *Le premier homme*, roman autobiographique publié à titre posthume en 1994 par sa fille, serait le premier livre de ce cycle inachevé. Tout porte à croire que, comme dans les cycles de l'absurde et de la révolte, l'écrivain français entendait garnir celui de l'amour d'un essai ; d'une pièce de théâtre et d'un roman.

antinomie ». Il s'en suit que entre le cycle de l'absurde et celui de la révolte, il y a une relation de cause à effet.

Dans les six livres retenus pour cette étude, trois représentent le cycle de l'absurde. Il s'agit du *Mythe de Sisyphe* ; *L'Étranger* et *Le Malentendu*. Précisons que ce cycle ne se résume pas à trois livres, mais pour des besoins d'adaptabilité et de délimitation, nous avons jugé pertinent de limiter le nombre à trois.

Le choix porté sur ces trois œuvres peut se justifier par le fait qu'elles répondent à l'idéal de structuration des cycles d'écriture de Camus, relativement aux genres littéraires qui les composent. En effet, pour Camus, chaque cycle devait comprendre au moins un essai philosophique, une pièce de théâtre et un roman<sup>7</sup>. Dans le choix que nous avons fait, *Le Mythe de Sisyphe* est un essai philosophique publié la même année que le roman, *L'Étranger* (1942) ; *Le Malentendu* est une pièce de théâtre parue en 1944. Le point commun de ces textes est qu'ils expriment tous l'absurde. Il nous convient donc de procéder à une présentation plus ou moins succincte de chaque livre de l'absurde. Cette présentation n'a pas pour objet de discuter de l'absurde, étant donné que ce n'est pas ce thème qui mobilise notre attention scientifique dans ce travail, mais il peut arriver qu'on en parle parce que le contenu des textes choisis y réfère (par exemple dans *Le Mythe de Sisyphe*). La présentation milite prioritairement pour une bonne compréhension de nos textes-corpus, pour leur exploitation optimale dans le chapitre consacré à l'analyse proprement dite de la thématique de la mort. Dans cette présentation, nous soulignons qu'il peut arriver que nous fassions une présentation un peu plus élaborée du *Mythe de Sisyphe* et de *L'Étranger*, eu égard à leur importance et leur rayonnement dans la littérature de Camus.

### **- *Le Mythe de Sisyphe* (1942)**

C'est le premier essai philosophique publié de l'écrivain français. Paru quelques mois après *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe* est le premier texte dans lequel Camus pose clairement l'idéal et les contours de sa pensée. En quatre chapitres, l'auteur part du raisonnement de l'absurde à la légende de Sisyphe dans la mythologie en passant par l'homme absurde et la création absurde. Sans prétendre à la présentation complète de ces chapitres, nous essayerons plutôt d'insister sur la compréhension générale de

---

<sup>7</sup> Camus le souligne encore dans le préambule de *L'Homme révolté* (1951).

l'ouvrage, en mettant l'accent sur la thématique de la mort, qui nous importe dans ce travail, et qui semble le point de départ de tout dans les deux cycles d'écriture.

Pour la plupart des hommes, la vie est un beau cadeau, au même moment où chaque jour qui passe est un adieu, un rapprochement, un pas vers la mort. Il n'y a pas d'échappatoire à cette réalité ; elle est au-dessus de la compréhension humaine. Pour asseoir sa réflexion philosophique, Camus part de cette évidence inexorable que comporte la vie : la mort existe toujours et semble uniformiser les destins des humains. Pour Camus, inutile donc de vivre sur l'espoir de demain, car demain comporte notre perte, notre mort. Cette dernière conduit parfois l'homme à proclamer le caractère futile et banal de la vie : « la vie ne vaut pas la peine d'être vécue ». Toute chose qui pousse parfois certaines personnes au suicide. Et c'est à ce niveau que surgit la pensée développée dans *Le Mythe de Sisyphe*. Dès l'*incipit* de cet essai, Camus pose le problème de départ :

*Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite (p. 17).*

Dans cette assertion quelque peu catégorique, l'auteur entend présenter le non-sens ou le caractère absurde de la vie, et surtout le type de réponse qu'il préconise face à ce non-sens de l'existence humaine, qui peut se schématiser par un certain nombre d'habitudes et de gestes quotidiennes : ... *Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme...* Comme on peut le lire :

*Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance (ibid. : 15).*

Mais est-ce pour autant qu'il faut se suicider ? Là est tout le problème que soulève l'ouvrage que nous présentons. Pour l'écrivain français, étant donné que l'absurde est consubstantiel à la vie, et puisqu'il réside par ailleurs dans le « silence

déraisonnable » ou l'absence de réponse aux questions de l'homme sur le non-sens de la vie, il importe d'accepter la vie comme telle. Car pour Camus, vivre dans le monde, c'est vivre l'absurde ; avant et après la mort, l'absurde subsistera. Au sens strict, l'absurde n'est ni le monde ni l'homme, mais le rapport qui lie l'homme au monde. L'absurde jaillit de la confrontation de deux étincelles, à savoir l'irrationalité du monde et le désir éperdu de clarté de l'homme.

Lorsque Camus place le problème du suicide au fronton de l'édifice philosophique, ce n'est nullement pour en faire une prescription, mais plutôt pour une proscription. En sorte que, pour l'auteur du *Mythe de Sisyphe*, la solution idéale face à l'absurdité de la vie n'est pas le suicide, ni les espoirs liés aux religions, mais bien plus la révolte, la liberté de l'homme de vivre ; de vivre l'indifférence du monde. Comme Don Juan, dans sa sagesse et sa liberté ; ou encore Sisyphe qui, une fois qu'il a pris conscience de la futilité de sa tâche et de la certitude de son sort, a également pris conscience de sa liberté. Comme « il faut imaginer Sisyphe heureux », c'est de la même façon que l'homme conscient de l'irrationalité du monde devrait se *révolter* pour vivre heureux, libre dans l'absurde.

Cette présentation sommaire du premier essai philosophique publié de Camus, *in fine*, pose les jalons de l'itinéraire de sa pensée. *Le Mythe de Sisyphe* aborde le problème du suicide, c'est-à-dire de la mort qui fait suite à l'absurde, l'irrationnel, le non-sens de la vie. Ces notions, dans les œuvres appartenant au cycle de l'absurde, se développent de différentes façons, comme on peut dans le premier roman de l'auteur.

### **- *L'Étranger* (1942)**

« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. »

Cet *incipit* de *L'Étranger* (1942 : 9), premier roman de Camus, pose les jalons non seulement du livre, mais aussi de la pensée camusienne en général : la mort. Pour une présentation du roman qui soit pertinente, nous proposons d'y entrer par deux balises : la balise immanentiste qui consistera en la présentation de l'histoire telle que racontée par l'auteur. La seconde balise nous mènera à la prise en compte du rapport du roman à la pensée camusienne. Dans cette section, en effet, nous tenterons de saisir le lien entre le récit romanesque et la philosophie que promeut l'auteur français.

### \* Présentation de L'histoire

Nous l'avons vu dans l'*incipit*, le récit commence par la mort de la mère du narrateur, Meursault. Ce dernier affiche dès le départ une sorte d'indifférence face à l'événement qui émeut pourtant son entourage. Il demandera la permission à son patron, et se rendra à l'asile de vieillards de Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger, où sa mère vivait jusqu'au jour de son décès.

Une fois à Marengo, Meursault ne cachera pas son apparent manque d'empathie : il prendra un café ; fumera des cigarettes tout en s'étonnant de voir certaines personnes pleurer : « la femme pleurait toujours. J'étais très étonné parce que je ne la connaissais pas. J'aurais voulu ne plus l'entendre. Pourtant je n'osais pas le lui dire. » (ibid. : 20)

Le lendemain, après l'enterrement, Meursault rentre à Alger comme si de rien n'était ; il ira même à la plage avec Marie, et après ils feront l'amour. Il sera embarqué dans une histoire douteuse par son voisin, Raymond, un proxénète. Ce dernier raconte à Meursault une histoire d'amour qui aurait mal tourné avec sa maîtresse dont il voulait désormais la peau, après s'être battu avec le frère de cette dernière. Et pour cela, Raymond sollicitera l'aide pour écrire une lettre dans laquelle il fera regretter sa maîtresse. Meursault consentira à aider Raymond à écrire la lettre juste pour le contenter.

Leur amitié faisant son bonhomme de chemin, un dimanche Raymond invitera Meursault et Marie chez un ami, Masson, qui vit dans un cabanon sur la plage à côté d'Alger. Après le repas, ils retournent à la plage, et par hasard, ils croisent deux Arabes dont le frère de son ancienne maîtresse avec lequel il s'était déjà battu une fois. Une bagarre se déclenche, au cours de laquelle Raymond est blessé par un coup de couteau. Ils retournent au cabanon où Raymond se fait soigner par un médecin. Plus tard, Raymond et Meursault retournent à la plage, et croisent à nouveau les deux Arabes ; la précédente scène se reproduit, et bien après, Meursault se retrouvera seul face à l'Arabe qui sortira son couteau. Alors, Meursault sortira son revolver. Le soleil et son reflet sur la lame du couteau de l'Arabe gicleront le visage du narrateur ; il crispera sa main sur son revolver, et il commettra l'irréparable :

*J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois dans un*

*corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (ibid. : 95)*

Ces quatre coups tirés dans un corps inerte seront justement le tournant de son sort. Tout a basculé ; le procès s'ouvre. Meursault, avant d'être condamné à la peine capitale, manifestera une fois de plus son indifférence au monde qui l'entoure. C'est un accusé totalement atypique dans la mesure où il ne cherche pas à se défendre. Il est rassuré, il n'a pas de remords, son état d'esprit est normal; il dit qu'il a tué l'Arabe à cause du soleil qui brillait sur la plage ce jour-là.

Son procès a un caractère étrange, car les charges retenues contre lui n'évoquent pas beaucoup le crime qu'il a commis. Meursault est paradoxalement condamné à mort pour son manque d'empathie, notamment son attitude le jour de la mort de sa mère. Les questions posées aux témoins le démontreront à souhait : on passera en revue le fait qu'il n'avait pas pleuré le jour de l'enterrement ; il était rentré juste après l'enterrement ; il fumait des cigarettes. Et pour cela, il est sans cœur ; c'est un homme dont, selon le procureur, « le vide du cœur tel qu'on le découvre [...] devient un gouffre où la société peut succomber ». Un état de choses qui fera que Meursault soit condamné non directement pour le meurtre qu'il a commis, mais pour avoir enterré sa mère avec un cœur de criminel.

Mais l'attitude de Meursault ne cesse d'étonner, même son avocat. Malgré sa condamnation à mort, dans sa cellule avant le moment de l'échafaud, il répugne à recevoir l'aumônier qui vient lui rendre visite pour lui parler de Dieu. Pour le condamné à mort, le peu de temps qui lui est si précieux qu'il n'entend pas le perdre dans des réflexions sur Dieu. Même au soir de sa vie, Meursault paradoxalement affiche toute la sérénité ; il n'a peur de rien ; il est heureux malgré l'indifférence du monde dans lequel il vit. Meursault aime toujours la vie :

*Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.*

C'est sur ces mots que s'achève le roman de Camus, après que le personnage principal a appris qu'il aura « la tête tranchée sur une place publique au nom du peuple français. » Somme toute, *L'Étranger* d'Albert Camus raconte l'histoire d'un homme indifférent au monde, qui lui rend son indifférence. Un homme coupable, mais qui se sent heureux dans sa culpabilité. Tout cela revêt en filigrane un caractère philosophique qu'il faut souligner pour une bonne compréhension du roman.

Tel que présenté ci-dessus, le récit du premier roman de Camus est bâti sur le socle de la philosophie de l'auteur. Il convient à cet effet de présenter les deux principaux thèmes philosophiques que sont la mort et l'absurde.

#### **\* Le thème de la mort dans le roman**

*L'Étranger*, tout comme *Le Mythe de Sisyphe*, débute par la mort. La mort de la mère du narrateur : *aujourd'hui maman est morte...* La suite des événements est du ressort de cette mort, qui permet de voir le non-sens de la vie qu'incarne Meursault dans son indifférence vis-à-vis du monde dans lequel il vit.

Il importe par ailleurs de souligner l'idée que le narrateur se fait de la mort tout au long de l'œuvre. Pour lui en effet la mort semble quelque chose de banal. C'est la raison pour laquelle Meursault est indifférent au deuil de sa mère, il ne comprend pas qu'on puisse pleurer ; il n'est non plus inquiété par sa mort prochaine sur la « place publique au nom du peuple français ». Mais la mort physique dont il est question au premier abord, entraîne d'autres : la mort de la vie sociale ; la mort du sentiment d'appartenir à une société ; la mort de l'empathie. En effet, Meursault vit dans un monde dont le sens est « mort », un monde qui n'a pas de sens.

#### **\* Le thème de l'absurde**

Camus définissait déjà l'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* comme la confrontation entre l'homme et le non-sens de la vie ; l'appel humain face au silence déraisonnable du monde. L'absurde naît donc des interrogations de l'homme sur le sens de la vie, et l'absence de réponses qui s'en suit. Pour Camus, l'absurde c'est cette indifférence de la vie ou du monde face à l'homme. Car vivre dans le monde c'est vivre l'absurde, dont on ne saurait guérir.

Le roman *L'Étranger* en est une illustration parfaite sur toute la ligne. La mort étant le point de départ de l'absurde, l'univers romanesque de *L'Étranger* est un

univers structuré par l'absurde à plus d'un titre. Nous assistons en effet à un schéma absurde à la fois de la vie de Meursault et de la société dans laquelle il vit. Si le monde dans lequel évolue le narrateur est dénué de sens, lui-même est aussi un exemple d'absurde.

L'absurde du monde peut s'illustrer dans l'idée de l'habitude ; la vie devient comme un ensemble de gestes machinaux où on reproduit les mêmes choses ; on parcourt les mêmes chemins, les mêmes itinéraires. Par exemple, Meursault est dans l'habitude du travail : bureau, maison, puis encore bureau, et un jour ce sera la mort comme pour sa mère.

L'autre volet de l'absurde est dans l'indifférence de Meursault vis-à-vis de la vie et de la société. Tout lui semble sans importance, même à Marie, sa compagne, il n'accorde aucune attention, si déjà le décès de madame Meursault ne l'émeut pas outre mesure. Il ne sait pas s'il aime Marie ou pas, et il le lui dit ouvertement sans gêne. Aussi, l'absurde est-il la part de la société de Meursault. Ce dernier vit dans un monde indifférent comme lui ; c'est ce monde qui le condamnera pour avoir enterré sa mère avec un cœur de criminel, alors qu'il a été interpellé pour son meurtre sur la plage. Le déroulement de tout le procès apparaît comme une scène absurde ; même les témoins à la barre en sont une illustration concrète: le cas de Thomas Pérez :

*Quand est venu le tour de Thomas Pérez, un huissier a dû le soutenir jusqu'à la barre [...] On lui a demandé ce que j'avais fait ce jour-là et il a répondu : « vous comprenez, moi-même j'avais trop de peine. Alors, je n'ai rien vu. C'était la peine qui m'empêchait de voir. Parce que c'était pour moi une grosse peine. Et même, je me suis évanoui. Alors, je n'ai pas pu voir Monsieur. » L'avocat général lui a demandé si, du moins, il m'avait vu pleurer. Pérez a répondu que non. Le procureur a dit alors à son tour : « MM. Les jurés apprécieront. » Mais mon avocat s'est fâché. Il a demandé à Pérez, sur un ton qui m'a semblé exagéré, « s'il avait vu que je ne pleurais pas ». Pérez a dit : « Non. » Le public a ri. Et mon avocat, en retroussant ses manches, a dit d'un ton péremptoire : « Voilà l'image de ce procès. Tout est vrai et rien n'est vrai. » (p. 140-141)*

Ce passage montre de manière caricaturale le caractère absurde du procès de Meursault. Il révèle ainsi l'absurdité générale du monde romanesque de *L'Étranger* :

*Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus belles que je vivais. (p. 183)*

Par ailleurs, bien que cette partie du travail soit consacrée au cycle de l'absurde, il est important de signaler que *L'Étranger*, roman publié simultanément avec *Le Mythe de Sisyphe*, regorge aussi la thématique de la révolte que nous n'allons pas évoquer ici (cf. *infra*). Meursault refuse en effet de céder à la crainte de la mort et à l'espoir.

En tout état de cause, le parcours du premier roman d'Albert Camus que nous venons de faire nous a permis de tenter sa compréhension à partir d'une démarche thématique. Par la structure, nous avons présenté, en raccourci, les deux grandes parties du livre, lesquelles constituent aussi les deux idées majeures du récit : la première partie du roman expose le décès de madame Meursault, l'attitude de son fils, et le crime commis par le narrateur sur la plage. La deuxième partie raconte l'ouverture du procès de Meursault, sa condamnation à la peine de mort et son exécution.

Du point de vue thématique, nous avons mis en relief les deux idées majeures qui structurent l'écriture de l'auteur : la mort et l'absurde. Leur lien est celui de cause à effet : la mort est cette réalité qui révèle à l'homme la dimension absurde de son existence. Il va de soi que d'autres thèmes couvrent le roman, mais nous nous sommes limité à ce qui nous semble pertinent pour cette étude. Nous aurions pu aborder le thème de la révolte, mais nous en avons fait l'économie en raison du fait que toute une section, dans ce chapitre, est consacrée à ce thème.

En clair, nous retenons que le personnage principal de *L'Étranger*, Meursault, fait un parcours initiatique des idées philosophiques de Camus. Son itinéraire dans le roman montre le dessein que l'auteur forme à partir de lui. Meursault incarne en effet les idées d'absurde, de révolté, de liberté et de passionné de la vie. Un détour sur l'onomastique pourrait nous révéler le choix intentionnel qu'a fait Camus pour son nom : Meursault. Ce nom peut être composé de :

MEURT (mourir) + SAU (sauver)

En effet, c'est l'approche de la MORT qui révèle au protagoniste sa vocation à être heureux, donc SAUVÉ des inquiétudes liées à l'absurdité du monde.

### **- *Le Malentendu***

*Le Malentendu* est le dernier livre parmi ceux que nous avons choisis pour présenter le cycle de l'absurde dans la littérature camusienne. Publié en 1944, cette pièce de théâtre expose, à sa manière, la thématique de l'absurde. Nous l'avons mentionné, Camus a voulu faire de son œuvre littéraire un ensemble cohérent, tant au plan thématique que générique. Le cycle de l'absurde, que nous abordons dans cette section, sert de fil d'Ariane pour atteindre les autres valeurs philosophiques que défend l'écrivain français, à savoir la révolte, la liberté et la passion de la vie.

Il est important de noter que dès 1942, date de publication de *L'Étranger*, Camus rassemblait déjà les éléments nécessaires pour l'élaboration du *Malentendu*. Cela est d'autant plus avéré que dans le récit de Meursault, on peut lire ce que nous pouvons appeler un avant-goût ou le résumé de la pièce *Le Malentendu* :

*Entre ma paillasse et la planche du lit, j'avais trouvé, en effet, un vieux morceau de journal presque collé à l'étoffe, jauni et transparent. Il relatait un fait divers dont le début manquait, mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coup de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits. (ibid. : 124 -125)*

Ce passage de *L'Étranger* résume en quelque sorte *Le Malentendu*. Cela peut montrer, d'une manière ou d'une autre, la filiation entre les trois textes du cycle de l'absurde que nous avons choisis.

Camus, en parlant de sa pièce de théâtre, disait qu'il y expérimentait la tragédie moderne. On peut le voir dans la structure de la pièce, qui compte trois actes, contrairement à la tragédie classique qui en compte habituellement cinq. Cette organisation formelle de la pièce ne nous importe guère dans cette étude. Notre problématique étant orientée vers les sources de la thématique de mort dans la littérature de Camus, seuls les éléments y afférents nous importent. Nous suivons le même cheminement de présentation que celui des deux premiers livres.

### **\* Présentation de l'histoire**

Le passage évoqué dans *L'Étranger* raconte la tragédie de Jan. Ce dernier était allé en aventure pour faire fortune. Cela lui réussira très bien, et un jour il décidera de retourner dans son village natal pour essayer de voler au secours financier de sa mère et sa sœur cadette, Martha. Il voyagera avec sa femme et son fils pour ce pays sien. Seulement, Jan, malgré les efforts de dissuasion de Maria, sa femme, entreprendra de ne pas révéler directement son identité à sa mère et sa sœur qui tiennent une auberge dans le village. Il demandera à Maria de l'attendre dans un autre établissement hôtelier de la place, pendant que lui ira retrouver sa famille à l'auberge. Il décide de louer une chambre comme un client ordinaire avant de voir comment dire aux siens qu'il est Jan, le fils, le frère qui était parti en aventure.

Or, Martha et sa mère, éprises des pays ensoleillés où il fait bon vivre, entreprennent de tuer presque tous les usagers de leur auberge, une fois ceux-ci endormis, pour les dépouiller de leur argent, lequel leur permettrait un jour de se soustraire à la morosité de la vie dans ce village. En Jan, elles verront une potentielle victime à dépouiller pour s'en mettre plein les poches ; elles le tueront donc avant de se rendre compte, avec l'aide du vieux domestique, qu'il était le fils, le frère revenu pour certainement leur offrir ce « soleil » dont elles voulaient tellement connaître les merveilles.

La pauvre Maria apprendra l'assassinat de son mari le lendemain avec une grande douleur dans le cœur. Elle va fondre en sanglots, imaginant la solitude qui l'attend, et où la mémoire seule sera un grand supplice.

Malgré l'acte irréparable posé, Martha et sa mère avant de se donner la mort, ne regrettent pas tellement leur crime, comme on peut l'entendre de Martha :

*Tout ce que la vie peut donner à un homme lui a été donné. Il a quitté ce pays. Il a connu d'autres espaces, la mer, des êtres libres. Moi, je suis restée ici. Je suis restée, petite et sombre, dans l'ennui, enfoncée au cœur du continent et j'ai grandi dans l'épaisseur des terres. Personne n'a embrassé ma bouche et même vous, n'avez vu mon corps sans vêtements. Mère, je vous le jure, cela doit se payer. Et sous le vain prétexte qu'un homme est mort, vous ne pouvez pas vous dérober au moment où j'allais recevoir ce qui m'est dû. Comprenez donc que, pour un homme qui a vécu, la mort est une petite affaire. Nous pouvons oublier mon frère et votre fils. Ce qui lui est arrivé est sans importance : il n'avait plus rien à connaître. Mais moi, vous me frustrez de tout et vous m'ôtez ce dont il a joui. Faut-il donc qu'il m'enlève l'amour de ma mère et qu'il vous emmène pour toujours dans sa rivière glacée ? (Martha à sa mère, Acte III, scène I)*

L'histoire s'achève avec les sanglots de Maria, qui s'en remet à Dieu : « Oh ! mon Dieu ! je ne puis vivre dans ce désert ! [...] Oui, c'est à vous que je m'en remets. [...] Ayez pitié, Seigneur, de ceux qui s'aiment et qui sont séparés ! » (Maria, Acte III, scène III)

#### **\* Présentation thématique du *Malentendu***

Plusieurs thèmes structurent la pièce de théâtre que nous étudions. On peut y voir l'amour au sens large, l'amour maternel, la solitude, le voyage, le bonheur, la mort, l'absurde et bien d'autres. Dans ce travail, nous n'aborderons que des thèmes pertinents pour notre réflexion. Il est donc compréhensible que nous entamions avec le thème de la mort, qui nous préoccupe, ensuite, comme dans les cas précédents, nous verrons comment la mort entraîne ou consolide l'état des choses absurdes dans l'univers des personnages.

#### **\* La mort dans *Le Malentendu***

Cette pièce nous offre plusieurs facettes de la mort :

- La mort par suicide : celle de Marthe et de sa mère qui se sont donné la mort après leur crime.
- L'homicide : Jan est tué par sa sœur et sa mère.

Somme toute, la présentation du matériau relevant du cycle de l'absurde nous aura permis de faire une lecture sommaire du *Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger* et *Le*

*Malentendu*. Il importe de faire le même parcours pour les trois livres que nous avons choisis dans le cycle de la révolte.

### **3.1.2 Les œuvres du cycle de la révolte**

Comme nous l'avons souligné dans l'entame de ce chapitre, le rapport entre les cycles de l'absurde et de la révolte dans la pensée de Camus est un rapport de cause à effet, comme l'est aussi la mort à l'absurde. En effet, la notion d'*absurde* préexiste à celle de *révolte*. La révolte est une réaction que Camus préconise à l'homme qui fait face à l'absurdité fondamentale du monde et de l'existence humaine (Cf. *Le Mythe de Sisyphe*). La vraie réponse à l'absurde est donc la révolte. Elle permet d'affirmer la conscience comme une valeur. Elle permet aussi de maintenir l'absurde; ce générateur d'énergie et d'action, car pour Camus (*Le Mythe de Sisyphe*: 76), « vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder. »

On peut donc comprendre pourquoi tous les livres du cycle de la révolte – du moins celles que nous analysons dans cette étude – sont parus après ceux de l'absurde.

Dans ce cycle en effet, nous étudions l'essai philosophique, *L'Homme révolté* (1951) ; le roman *La Peste* (1947) et la pièce de théâtre *Les Justes* (1949). Ce choix tient d'un souci d'équilibre et d'harmonisation entre le cycle de l'absurde et celui de la révolte. Dans le premier, nous avons également choisi un essai philosophique, un roman et une pièce de théâtre. Par ailleurs, le dévolu jeté sur ces œuvres tient aussi de leur capacité à pouvoir nous fournir la matière première dont nous avons besoin pour éprouver notre hypothèse de travail dans cette étude.

#### **- *L'Homme révolté***

Pour sommairement comprendre l'essai philosophie de Camus intitulé *L'Homme révolté*, il semble pertinent de lire ce que l'auteur lui-même en dit : « Cet essai se propose de poursuivre, devant le meurtre et la révolte, une réflexion commencée autour du suicide et de la notion d'absurde. » (*L'Homme révolté* 1951:17)

#### **\* La structure de l'ouvrage**

Cet essai est structuré autour de cinq grandes parties, que nous assimilons à cinq thématiques:

- l'homme révolté ;
- la révolte métaphysique;
- la révolte historique ;
- révolte et art ;
- la pensée de midi.

**\* *L'Homme révolté* et la révolte métaphysique**

Cette première partie éponyme explique l'attitude d'un homme qui se révolte contre le non-sens (l'absurde) de la vie. « Qu'est-ce qu'un homme révolté? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas: c'est aussi un homme qui dit oui dès son premier mouvement » (ibid.: 27)

C'est l'exemple de l'esclave et son maître. L'esclave révolté dit jusque-là, OUI, mais au-delà NON; il oppose ce qui est préférable à ce qui ne l'est plus. Une prise de conscience naît donc du mouvement de la révolte: la perception soudaine qu'il y a quelque chose à quoi l'homme peut s'identifier.

Le mouvement de révolte est donc un mouvement de conscience, une prise de conscience d'une valeur qui pousse l'homme à l'action. Toute révolte enfante des valeurs. Puisqu'elle commence par le mouvement de conscience pour affirmer une valeur, la révolte sort l'homme de sa solitude pour le placer au centre d'une communauté partageant les mêmes valeurs. C'est ainsi que l'humanisme camusien s'est forgé dans l'appropriation du *cogito ergo sum* : « je me révolte donc nous sommes. »

La révolte métaphysique quant à elle est le mouvement par lequel l'homme se dresse contre sa condition et la création tout entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création. (ibid.: 41) Le révolté métaphysique se dresse contre Dieu; il le disqualifie. Autant il refuse sa condition d'homme à la merci de la souffrance et de la mort, autant il disqualifie, refuse la puissance de celui qui lui « inflige » cette condition. Le révolté métaphysique n'est pas un athée, c'est plutôt un blasphémateur, il blasphème contre Dieu, le responsable du « scandale ». « Il blasphème d'abord au nom de l'ordre, dénonçant en Dieu le père de la mort et le suprême scandale. » (ibid.: 42)

L'Histoire regorge plusieurs figures de la révolte métaphysique. Des anciens à Sade en passant par Satan, Camus trace l'itinéraire de la révolte métaphysique. Toutes ces figures se sont dressées contre les dieux ou Dieu. Dans l'antiquité grecque,

Prométhée (cf. Eschyle), martyr éternel exclu du pardon qu'il ne sollicite pas, clame sa haine des dieux et se place au-dessus de ceux-ci: « Nul malheur viendra sur moi que je ne l'aie prévu » (Eschyle). Prométhée incarne la révolte métaphysique chez les anciens pour plusieurs raisons :

- sa lutte contre la mort: « J'ai délivré les hommes de l'obsession de la mort »
- le messie ancien: « j'ai installé en eux les aveugles espoirs »
- le philanthrope: « Ennemi de Zeus... pour avoir trop aimé les hommes »

### \* **La révolte historique et la révolte en art**

La révolte historique revisite les grandes révolutions de l'histoire. Elle est proche de la révolte métaphysique en ce sens qu'elle se dresse contre ce qui, parmi les humains, revêt le caractère divin. C'est le cas des régimes totalitaires ou des monarchies absolues. Ce type de révolte regroupe les régicides et les déicides de l'histoire. Selon Camus, « les régicides et les déicides veulent faire de la terre le royaume où l'homme sera Dieu » (*L'Homme révolté*: 171). On peut le voir avec le régicide de la révolution française de 1789: abolition de la monarchie absolue (Saint-Just). « Les terroristes, sans doute veulent d'abord détruire, faire chanceler l'absolutisme sous le choc des bombes. Mais par leur mort au moins, ils visent à recréer une communauté de justice et d'amour et à reprendre ainsi une mission que l'Eglise a trahie » (ibid.: 213)

Quant à la révolte en art dans cet essai philosophique, il s'agit d'une allusion au mouvement surréaliste avec ses chefs de file: André Breton, Louis Aragon... Le surréalisme se définit comme le procès de tout: insoumission totale, sabotage en règle, l'humour et le culte de l'absurde. « Breton, lui, utilisait la révolution pour consommer la tragédie et mettait en fait, malgré le titre de sa revue, la révolution au service de l'aventure surréaliste [...] Le surréalisme n'est qu'une possible sagesse.» (ibid.:127-130)

### \* **La pensée de midi**

Il faut y voir les notions de *mesure* et *dém mesure*. Bien plus, c'est la pensée de la « juste mesure » qui ne fait pas du surhomme, un homme déshumanisé par les excès des régimes totalitaires. Camus préconise l'humanisme, la solidarité humaine. La mesure privilégie *le solidaire* « *je me révolte donc nous sommes* », et non *le solitaire* « *je pense donc je suis.*»

En somme, la présentation de l'essai philosophique *L'Homme révolté* nous a permis de nous situer dans le continuum des réflexions sur l'absurde et la révolte. Comme le souligne l'auteur, cet essai poursuit la réflexion entamée dans *Le Mythe de Sisyphe* et manifestée dans certaines œuvres fictionnelles. Nous avons donc essayé de parcourir en cinq grands points les grandes lignes de la pensée philosophique de Camus. Fermons cette partie par la distinction que l'auteur fait entre *révolte* et *révolution*. La révolte est le mouvement qui mène de l'expérience individuelle vers l'idée. Elle tue des hommes. La révolution quant à elle commence avec l'idée ; elle est l'insertion de l'idée dans l'expérience historique. La révolution détruit à la fois des hommes et des principes.

### **- La Peste**

Ce roman publié en 1947 se situe entre *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*, aussi bien au niveau chronologique que philosophico-thématique. Avant de présenter les trois niveaux d'interprétation de *La Peste* qu'on pourrait aussi qualifier de lecture thématique, nous présentons sommairement l'histoire au sens général.

Tout se passe en effet en Algérie, dans la ville d'Oran, précisément. Le référent historique donné est les années 194... Ce matin d'avril de l'année, le docteur Bernard Rieux découvre un rat mort devant sa porte. Dans sa négligence, il se dit qu'il s'agit des blagues de mauvais goûts de certains adolescents du coin. Néanmoins, il avertira Monsieur Michel, le concierge de l'immeuble où il habite. Rieux oubliera certainement vite cette histoire de rat. Mais quelques jours après, les médias feront des annonces terrifiantes. La nouvelle de la découverte de milliers de rats morts va semer la panique et la peur dans toute la ville. Le docteur Rieux se rend à l'évidence de la gravité de la situation. Au fur et à mesure que les jours passent, l'épidémie prend de l'ampleur, en dépit de quelques mesures de prophylaxie prises.

Au demeurant, on fermera la ville pendant dix mois au cours desquels il sera interdit y entrer et d'en sortir. La psychose et la panique grandiront aussi. Des personnes mourront, à l'instar de Monsieur Michel, le concierge ; Monsieur Othon, son fils ; Tarou, et à la fin Rieux fera l'expérience douloureuse de la mort de sa femme. La maladie sera éradiquée ; on va rouvrir la ville, et les espoirs, la joie de vivre perdue va renaître dans les cœurs.

La lecture thématique que nous avons évoquée plus haut peut se faire à trois niveaux :

- **Une lecture réaliste**, c'est-à-dire relative à la maladie (la peste) concrète avec la réalité des rats. La souffrance concrète ; des gens qui meurent.
- **Une lecture allégorique** : la peste comme l'allégorie de la seconde guerre mondiale, l'occupation allemande en France. C'est la lecture habituelle, depuis la publication du roman.
- **Une lecture métaphorique** : la peste comme la métaphore de la condition humaine. C'est la lecture philosophique ; la condition absurde de l'existence ; la révolte collective dans le récit de *La peste*.

En clair, cette œuvre peint un monde à multiples facettes : le monde de la seconde guerre mondiale ; le monde de tous les jours en rapport avec la condition humaine.

### - *Les Justes*

C'est une pièce de théâtre à cinq actes. Elle met en scène les manoeuvres d'un groupe de terroristes appartenant au parti socialiste. Le groupe prépare un attentat à la bombe contre le grand-duc Serge. Celui-ci est présenté comme un autocrate, celui qui gouverne le pays d'une main de fer. Les terroristes révolutionnaires formés autour de Kaliayev, Stepan, Dora, Annenkov, Voinov, etc. veulent mettre un terme aux exactions du grand-duc. Ils disent avoir des idées à défendre, et sont prêts à mourir pour elles, car « mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. » (Kaliayev, *Acte I* : 38)

Après le premier coup manqué à cause de la présence des enfants dans la calèche transportant le despote, les terroristes ne vont pas manquer leur cycle la fois suivante. Le grand-duc Serge est écrasé par la bombe, et Kaliayev est condamné à mort. Il refusera d'être gracié par la grande-duchesse, tout comme il évitera tout l'espoir d'une autre vie dans l'au-delà, car, pour lui, ce serait trahir les idées de la révolution et les membres du parti qui a motivé l'attentat. Dans sa cellule, il refoulera donc le prêtre, le père Florenski, et la grande-duchesse.

Plusieurs thèmes parcourent cette pièce : le thème de la mort et le thème de la révolte sont les plus saillants. La mort dans *Les Justes* arrive, pour la plupart des cas, de façon violente, tragique : la bombe pour le grand-duc Serge ; la guillotine pour Kaliayev.

En tout état de cause, la présentation que nous avons faite ci-dessus a porté généralement sur les résumés des livres, et plus ou moins sur les différents thèmes développés.

### **3.2 Pour une méthode de travail**

Cette section entend présenter la méthode qui présidera à l'analyse des sources de la mort dans la littérature d'Albert Camus. Cette méthode est en rapport avec notre cadre théorique, relativement à l'usage ou à l'adaptation que nous en ferons lors du travail d'analyse proprement dit. Rappelons rapidement les trois étapes de la *triple mimésis* (Ricoeur 1983) : *mimésis I*, *mimésis II* et *mimésis III*. C'est au gré de ces trois niveaux mimétiques que nous tenterons de saisir le thème de la mort dans notre corpus d'étude. Il importe de souligner que nous considérerons les œuvres de notre corpus de façon holistique : nous parlerons, par exemple, de la préfiguration ; de la configuration et de la refiguration du cycle de l'absurde. Il en sera de même pour le cycle de la révolte. Il ne s'agira pas de soumettre chaque œuvre, parmi les six choisies, à un cheminement particulier des trois étapes de la *mimésis*. Puisque les deux cycles dont nous étudions les œuvres s'inscrivent dans une logique thématico-structurale (absurde ou révolte) bien précise, il serait pertinent de lire et d'analyser chaque cycle de façon globale.

#### **3.2.1 *Mimésis I***

Le travail d'analyse auquel nous nous soumettrons au niveau de *mimésis I* peut s'avérer un travail de « fouille », où nous chercherons à « pré-comprendre » ce qui se passe dans la mimésis-invention, le niveau de la fiction. Et Ricoeur (1983 : 108) le souligne fort à propos :

*[L]a composition de l'intrigue est enracinée dans la pré-compréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel [...] D'abord, s'il est vrai que l'intrigue est une imitation d'action, une compétence préalable est requise : la capacité d'identifier l'action en général par ses traits structurels ; une sémantique de l'action explicite cette première compétence.*

À l'aide des *Carnets* (1962), qui, comme nous l'avons vu, constituent en quelque sorte le journal intime de l'auteur, nous irons faire la découverte de ce que Camus pense de la mort en ce « temps » de son imagination. À cela s'ajouteront les données contextuelles de publications du corpus choisi. Nous présenterons donc la vision de la mort que Camus a léguée à la postérité par l'entremise de ses *Carnets*. Ce travail de « pré-compréhension » des idées de l'écrivain français sur la mort, nous dotera d'un arrière-plan de connaissances nécessaire pour mieux comprendre la mise-en-intrigue thématique au niveau de *mimèsis* II. Nous présenterons donc ainsi *mimèsis* I du cycle de l'absurde, et *mimèsis* I du cycle de la révolte.

### **3.2.2 *Mimèsis* II**

Dans ce travail, par souci de cohérence et d'efficacité dans les analyses, et au regard de ce qui précède, cette partie nous aidera à faire le lien entre la vision réelle de la mort de Camus et la représentation plus ou moins fictionnelle qu'il en fait dans ses livres. Puisque nous aurons « pré-compris », au gré des *Carnets*, l'idée et la place de la mort chez l'auteur français, nous tenterons d'établir, dans cette section de la *mimèsis-invention*, un pont explicatif entre ce thème obsessionnel et ses « motifs ».

Bien plus, notre travail consistera, concrètement, en la présentation de l'attitude de chaque personnage de Camus face à l'épreuve de la mort. Il s'agira de voir s'ils banalisent la mort ; s'ils en ont peur ou s'ils se disent prêts à l'accueillir ou à la vivre. Ce qui signifie qu'au niveau de *mimèsis* II, l'approche sera peu ou prou immanente : nous ferons des va-et-vient entre le texte, c'est-à-dire la fiction, et les éléments de l'expérience de la vie de l'auteur. Notre travail, notons-le, ne porte pas sur l'étude approfondie des personnages, ce qui demanderait une autre approche théorique ; il est question exclusivement de l'attitude de ces personnages lorsqu'ils sont confrontés à l'épreuve de la mort.

Nous ferons donc, au niveau de *mimèsis* II, une lecture à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. La première consistera en la présentation de la thématique de la mort manifestée par certains personnages. La seconde lecture sera de justifier cette attitude par les expériences et les explications de Camus données dans les *Carnets* (*mimèsis* I). Une telle démarche nous permettra d'éprouver notre hypothèse générale de recherche, et, par voie de conséquence, d'arriver à une interprétation générale qui débouchera elle-même à une conclusion scientifique générale.

### 3.2.3 *Mimèsis III*

Le dernier niveau de la *triple mimèsis*, dans nos analyses, nous conduira à l'interprétation de la récurrence du thème de la mort dans la littérature camusienne. Ce niveau bénéficiera des acquis des *mimèsis I* et *II*. En effet, pour Ricoeur, « *mimèsis III* marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur. L'intersection, donc, du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique. » (ibid. : 136)

À ce niveau, nous regrouperons les analyses des deux cycles étudiés, afin d'en proposer une lecture générale, relativement au thème de la mort. Il s'agira d'une lecture empreinte de subjectivité. Elle bénéficiera des acquis des travaux de l'école de constance effectués, pour la plupart, par Wolfgang Iser et Hans R. Jauss dans le cadre de l'esthétique de la réception.

### 3.3 Bilan

La portée de ce chapitre était double : il s'agissait de présenter le matériau d'étude et la méthode d'analyse des sources de la thématique de la mort de l'écriture de Camus. Le corpus d'étude retenu est constitué de six livres, dont trois relèvent du cycle de l'absurde, et les trois autres du cycle de la révolte. Nous avons essayé de procéder à un équilibre générique, où, dans les deux cycles, nous avons aussi bien les livres relevant du genre de l'essai, du roman que du théâtre.

La méthode d'analyse est tributaire de la *triple mimèsis* de Ricoeur. Elle va de *mimèsis I* à *mimèsis III* en passant par *mimèsis II*. La préfiguration renvoie au temps réel ou à celui de la réalité de l'imagination de l'auteur en rapport avec l'idée de la mort. La configuration nous met dans une position médiane bénéficiant des acquis de *mimèsis I*, et favorisant la compréhension des textes au niveau de *mimèsis III*. Celle-ci (la refiguration) concerne l'expérience temporelle conduisant à l'interprétation générale des cycles de l'absurde et de la révolte.



## 4. Les sources de la thématique de la mort chez Camus

---

### 4.0 Introduction

« *Vivre et mourir devant un miroir* » [...] *On ne remarque pas assez « et mourir ». Vivre, ils en sont tous là. Mais se rendre maître de sa mort, voilà le difficile.* (Camus, *Carnets II* 1964 : 17)

Cette épigraphe reflète, *a priori*, l'idée que Camus pouvait se faire de la mort tant dans son quotidien que dans sa littérature. La réponse anticipée qui sous-tend cette recherche, de façon générale, pose que la récurrente thématique de la mort dans l'écriture camusienne proviendrait, d'une part, de l'exploitation de ses expériences personnelles, et du contexte qui a vu naître ses œuvres, d'autre part. Dans ce chapitre, notre intérêt est d'éprouver cette hypothèse de travail en procédant aux « fouilles » de ce thème quasiment « obsessionnel ». L'outil dont nous nous servirons pour effectuer ces fouilles est la triple *mimèsis* de Paul Ricoeur, telle que présentée dans les chapitres précédents. Nous entamerons l'analyse par la « pré-compréhension » ou la préfiguration (*mimèsis* I) de la mort (3.1) à l'aide des *Carnets* (Tomes 1, 2, 3), considérés comme le journal intime de Camus, et une sélection de quelques commentaires de certains philosophes et du contexte de production des œuvres étudiées. Avec les acquis de cette section, nous aborderons la configuration (*mimèsis* II) de la mort dans notre corpus (3.2). Il s'agira précisément d'étudier le rapport créatif entre *mimèsis* I et *mimèsis* II, en analysant l'attitude du personnage fictionnel camusien face à l'épreuve de la mort. La dernière étape focalisera notre attention sur la refiguration (*mimèsis* III) des idées sur la mort dans le monde du lecteur. Ce niveau de la *mimèsis* répondra aux exigences de l'esthétique de la réception, développée, entre autres, par J-P. Sartre (1948) et l'École de Constance : W. Iser (1976) et H.R. Jaus (1978).

#### 4.1 La préfiguration de la mort dans les cycles d'écriture de Camus (*mimèsis* I)

Chez Ricoeur (1983 : 108) :

*[L]a composition de l'intrigue est enracinée dans la pré-compréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel [...] D'abord, s'il est vrai que l'intrigue est une imitation d'action, une compétence préalable est requise : la capacité d'identifier l'action en général par ses traits structurels ; une sémantique de l'action explicite cette première compétence.*

Nous avons vu avec Ricoeur, partant des idées d'Aristote<sup>8</sup>, que le lien entre *mimèsis* et *muthos* fait d'une œuvre littéraire une imitation des actions des hommes. Ce qui signifie que dans la mise en intrigue – ce à quoi renvoie le *muthos* chez Ricoeur –, il y a une réalité à laquelle s'abreuve le texte. Sans cette réalité, le texte serait vide, « exsangue » - pour emprunter le mot de Michel Tournier dans l'essai *Le Vol du vampire* (1981).

L'objet de cette section se trouve dans ce qui constitue les *actions*, c'est-à-dire la « compétence préalable » requise qui donne sens et référence à l'imagination, car « la littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure. » (Ricoeur 1983 : 125) On peut s'interroger sur la façon dont la mort « fait déjà figure » dans l'expérience de Camus. Pour y répondre, nous nous servons des *Carnets*, qui sont un document de trois tomes publiés à titre posthume. L'on peut y lire le quotidien, la vie personnelle et les prémisses des idées ayant généré les œuvres de l'auteur.

Dans le premier tome, qui circonscrit l'intervalle mai 1935 – février 1942 publié en 1962, on voit les premières moutures des idées sur la mort, l'absurde, le nihilisme. Ce volume constitue la préfiguration des réflexions sur *La Mort heureuse* (manuscrit du premier roman publié à titre posthume en 1971), *L'Envers et l'endroit*

---

<sup>8</sup> Il convient, toutefois, de souligner que Ricoeur, quoiqu'il soit débiteur d'Aristote pour ce qui est des notions de *mimèsis* et *muthos*, ne leur donne pas le même contenu sémantique dans son esthétique.

(1937), *Noces* (1938), *L'Été* (1939), *L'Étranger* (1942) terminé en mai 1940 ; *Le Mythe de Sisyphe* (1942), achevé en février 1941<sup>9</sup>.

Le deuxième tome des *Carnets* quant à lui a été publié en 1964. Il concerne la période qui va de janvier 1942 à mars 1951, et revient sur la préfiguration des idées sur *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, la notion d'*absurde*, *Le Malentendu* (1944), *La Peste* (1947), *Les Justes* (1949), *L'Homme révolté* (1951). Dans le dernier tome (III) publié en 1989, il s'agit de la préfiguration des textes écrits entre mars 1951 et décembre 1959 dont *La Chute* (1956), et *Le discours de Suède* (1957), qui n'est pas, à proprement parler, une œuvre, mais le discours de réception du Prix Nobel de littérature et une conférence donnée par Camus en Suède, le 14 décembre 1957, les deux suivis d'une postface. Ce petit livre est souvent repris comme un essai, en raison de sa grande portée relative à la définition à la fois de l'art littéraire et de la fonction de l'écrivain.

Toutefois, précisons que nos analyses et nos références renverront prioritairement au tome II des *Carnets*, étant donné qu'il est celui qui circonscrit l'intervalle de notre matériau (1942 – 1951). C'est dans ce tome que nous essayerons d'arriver à la pré-compréhension de la place qu'occupe la mort dans l'esprit de l'auteur. Nous ferons une analyse générale des deux cycles d'écriture.

Deux idées majeures encadrent la production littéraire camusienne : l'absurde et la révolte. Ces deux pôles littéraires déploient leur devenir dans toute l'œuvre de l'écrivain sous des couverts divers. D'un genre à un autre, on vit l'absurde et la révolte sous un autre jour, sous une autre intrigue, sous un autre drame. Toutefois, une réalité se trouve à la genèse de ces deux notions : la mort. C'est la pleine conscience de celle-ci qui pousse l'homme inexorablement à questionner l'existence, en dépit de l'éternel silence du monde. Pour Camus, la solution à cet état de choses, pour que l'homme ne s'enlise point dans la crainte, est la révolte. Celle-ci est un bien nécessaire et salvateur qui confère à quiconque la capacité à disposer de lui-même, et non d'être sous le joug de l'absurde.

Ce qui précède peut donc « légitimer » l'omniprésence de la mort dans les livres de Camus. Il n'est pas question de prêter à l'auteur une vision macabre de la vie, par le fait d'aborder obsessionnellement la mort, mais il s'agit plutôt de le

---

<sup>9</sup> Nous ne prétendons pas étudier toutes ces œuvres, nous avons juste le souci d'une présentation globale du premier tome des *Carnets*. Notre corpus a été circonscrit dans les chapitres précédents.

comprendre dans l'idée que, sans la pleine conscience de ce phénomène macabre, les humains se sentiraient assujettis par le temps, et, par conséquent, ils ne pourront s'appartenir. La conscience camusienne a donc un sérieux « problème » à régler avec l'idée de la mort.

Étant donné que nous entendons aller à la source de cette réalité, il apparaît que la meilleure façon d'y arriver est de faire des incursions dans le journal intime de l'auteur. Ainsi, le deuxième tome des *Carnets* constitue-t-il le terreau propice pour l'exploration de la psychologie ou de la conscience de Camus. Notre analyse nous conduit à la présentation de la préfiguration de la mort en trois dimensions selon les notes des *Carnets II*, et, dans une certaine mesure, aux réalités contextuelles du moment d'écriture. Les *Carnets II* révèlent les deux idées majeures de l'auteur sur la mort : « la mort physique » et « la mort métaphysique » (Lavoie 1971). Entre les deux types de mort, existe une relation de causalité : la mort métaphysique découle de la mort physique. De plus, nous commenterons l'ancrage socio-historique du thème de la mort chez Camus.

#### 4.1.1 La mort physique

C'est la réalité qui uniformise les destins des hommes, c'est ce que les humains ont en partage. La mort physique est celle qui génère l'absurde et fait naître la révolte par la suite. Elle habite la conscience humaine, l'idée de ne pas être éternel, l'idée d'appartenir à un temps dont les deux extrêmes sont la naissance et la mort. Et au milieu des deux bornes l'homme ne s'appartient vraiment pas, il végète dans un temps qui le surplombe et le tient en captivité, te rappelant, de manières diverses, que demain est un moment qui contient ta disparition. Cette réalité de la mort physique, Camus en fait mention dans son journal intime (*Carnets II* 1964 :89) :

*La sensation de la **mort** qui désormais m'est familière : elle est privée des secours de la douleur. La douleur accroche au **présent**, elle demande une lutte qui occupe. Mais pressentir la **mort** à la simple vue d'un mouchoir rempli de sang, sans effort c'est être replongé dans le **temps** de façon vertigineuse : c'est l'**effroi** du devenir<sup>10</sup>.*

---

<sup>10</sup> C'est nous qui soulignons.

Pour bien comprendre la portée de la « mort physique », il convient de lire le rapport de la mort au temps et à la peur (*l'effroi*). C'est un rapport « horizontal » qui met l'homme dans une sensation familière avec la mort due à sa vie inscrite dans un temps limité par la naissance et l'arrêt de la vie. Dans ce type de mort, le problème de l'homme semble son « vouloir-vivre » éternellement. Cette note intime n'est pas sans rapport avec la vie d'Albert Camus, qui à l'âge de dix-sept ans, alors seulement en classe de philosophie, contracte la tuberculose qui va éteindre sa passion pour le football, en laissant place à une nouvelle passion : l'écriture. Il acceptera de vivre avec cette maladie imprévue, avec résignation et la pleine conscience de la précarité de sa vie : tout peut survenir à tout moment. Le spectre de la mort plane. Le malade en fait son quotidien. Il l'accepte. Il vit dans un temps : celui de sa maladie et celui de sa disparition certaine.

La mort physique est donc un terme générique qui peut inclure plusieurs termes spécifiques. Elle englobe, en effet, toutes les variantes des événements malheureux pouvant conduire à la fin de la vie: la tuberculose, le suicide (*Le Mythe de Sisyphe*), la mort à la suite d'un attentat à la bombe (*Les Justes*), la peine capitale (*L'Étranger*, *Les Justes*), la peste (*La Peste*), les agressions (*Le Malentendu*), et toutes les craintes que cela suscite chez l'homme. Parmi les œuvres sélectionnées dans les deux cycles que nous étudions, nous pouvons lire ces différentes ramifications de la mort physique, telle que l'a vécue Camus « à la simple vue d'un mouchoir rempli de sang ». Cette idée est liée inévitablement au destin des humains. Camus semble mieux l'exprimer dans l'une de ses notes intimes :

*La mort donne sa forme à l'amour comme elle la donne à la vie – le transformant en destin. Celle que tu aimes est morte dans le temps où tu l'aimais et voici désormais un amour fixé pour toujours – qui, sans cette fin se serait désagrégé. Que serait ainsi le monde sans la mort, une suite de formes évanouissantes et renaissantes, une fuite angoissée, un monde inachevable.*  
(ibid. : 90)

La mort, ce terme inexorable, régente le monde au point qu'aucune donnée de la vie ne peut s'y échapper. Elle donne donc sa « forme à l'amour » comme elle en « donne à la vie ». La mort physique, c'est bien celle que sent venir Camus lorsqu'il se voit attaqué par la tuberculose. Elle a, sans doute, donné ainsi une autre forme à sa passion

pour le football, qui s'est muée en passion pour l'écriture et la philosophie donc pour une passion moins exigeante physiquement. Camus, comme tout être humain, sait que mourir ou ne pas vouloir mourir échappe à son contrôle : la mort est une force extérieure échappant au contrôle de l'être humain. C'est ce à quoi fait face le docteur Rieux partout dans les rues, les quartiers, les maisons de ses patients ; c'est cette mort qui touche madame Meursault, Meursault lui-même. C'est le terme inéluctable inscrit dans l'itinéraire de la vie des hommes sur terre.

En clair, ce premier parcours dans l'univers intime de Camus, en vue d'aller aux sources de la thématique de la mort, nous a imposé une première station d'arrêt au niveau de la variante physique de la mort. Il en ressort que l'idée de la mort, telle que nous la verrons se déployer au niveau de mimésis-invention (*mimésis* II), a comme première explication au niveau de *mimésis* I (la préfiguration), la mort que l'homme peut vivre dans sa chair, celle qu'il côtoie au quotidien parce que pouvant survenir à des moments inattendus ; celle qui le subordonne au temps et à la peur. C'est cet événement à caractère scandaleux se situant aux antipodes de la vie. La mort physique pour Camus concerne beaucoup plus les peurs, les angoisses, le dégoût de vivre qu'éprouvent parfois les hommes. Pour l'auteur, il ne faut pas renoncer à la vie, car ce serait un geste inutile, étant donné que la mort, comme le souligne Jankélévitch (1966: 52), influence toute donnée existentielle.

*De quelque sujet qu'on traite, en un sens on traite de la mort; parler de quoi que ce soit, par exemple de l'espérance, c'est obligatoirement parler de la mort; parler de la douleur, c'est parler, sans la nommer, de la mort; philosopher sur le temps c'est, par le biais de la temporalité et sans appeler la mort par son nom, philosopher sur la mort; méditer sur l'apparence, qui est mélange d'être et de non-être, c'est implicitement méditer sur la mort ( ... ). La mort est l'élément résiduel de tout problème - que ce soit le problème de la douleur, ou le problème de la maladie, ou le problème du temps, quand on se décide enfin à appeler les choses par leur nom, sans circonlocutions ni euphémismes.*

La mort physique est à l'origine des positions absurdes qu'adoptent très souvent les hommes dans la société. De ce type de mort en découle une autre variante, dans les notes intimes de Camus. Cette dernière est marquée par le souci d'immortalité et de liberté de l'homme.

#### 4.1.2 La mort métaphysique

On a pu le voir dans la première note intime de Camus sur la mort : la découverte de la tuberculose l'a malheureusement inscrit dans un temps « défini » caractérisé par une mort probable. Comme il l'a écrit, c'est une « douleur [qui] accroche au présent », et « c'est l'effroi du devenir. » Toutefois, est-ce pour autant que l'écrivain devait s'enliser dans la crainte d'un arrêt précoce de la vie ? La réponse de Camus est certainement à la négative, car il faut vivre, il faut vivre hors du temps des craintes, des angoisses relatives au terme inexorable. Il faut s'appartenir, sortir du temps : c'est avoir la conscience de **la mort métaphysique**.

Il y a donc une autre conscience de la mort que Camus note dans les *Carnets*: la mort métaphysique. Elle découle de la première variante ; lorsque l'homme questionne inlassablement le sens de la vie, c'est d'une part parce qu'il voudrait se situer par rapport au temps de sa vie. La temporalité devient donc l'un des facteurs qui rendent atroce l'expérience de la mort. Dès que l'homme se situe par rapport au temps de sa disparition, il cède à la panique, aux inquiétudes, à la peur. Ainsi survient une volonté de vivre éternellement dans le temps limité dans l'origine des choses : l'irrationalité du monde, l'absurde. Cette étape, que Lavoie nomme « mort physique », est liée à la peur, la pensée perpétuelle de la mort qui rend l'homme prisonnier du temps, du futur, et donc absent dans sa propre vie. Ces peurs et ces angoisses liées à la disparition totale emportent tout être humain, comme on peut le lire dans les *Carnets* (1964 : 46) : « c'est une affreuse chose de mourir en sachant qu'on sera oublié. »

C'est l'attitude que pouvait avoir l'auteur « à la simple vue d'un mouchoir rempli de sang ». Mais il n'y a pas cédé, car pour lui, s'il ne disposait d'aucun pouvoir pour refuser la réalité de la tuberculose, il en disposait tout de même pour se refuser la peur, la pensée d'un arrêt imminent de la vie. Et par cette attitude, il a opéré une sorte de négation de la temporalité mortelle, en raison du fait qu'il « a su très tôt qu'il devrait apprendre à vivre avec l'idée de la mort. Cette attitude a été renforcée chez lui par l'expérience de la maladie. » (Jacques Le Mariel 2009 : 571) Si Camus a pu se mettre au-dessus de la peur ou des pensées effroyables liées à la mort lorsqu'il a découvert qu'il était tuberculeux, il croit également que tout homme peut surmonter ces peurs.

Nous avons vu que l'homme révolté idéal est celui qui a conscience de sa vocation d'homme heureux et libre. Et pour y parvenir il doit d'abord s'inscrire dans une logique de liberté et d'indépendance relativement au temps. Dans le tome II des

*Carnets*, l'auteur démontre les vertus de la conscience de la mort métaphysique. Une telle disposition d'esprit confère à l'être humain son autonomie sans bornes. La mort métaphysique est une réaction aux ravages psychologiques causés la mort physique :

*Il n'y a pas de liberté pour l'homme tant qu'il n'a pas surmonté sa crainte de la mort. Mais non par le suicide. Pour surmonter il ne faut pas s'abandonner. Pouvoir mourir en face, sans amertume [...] De même, nous ne devons condamner à mort puisqu'on a fait de nous des condamnés à mort. (Carnets II 1964 : 128-129)*

« Pouvoir mourir en face, sans amertume. » Cette phrase recèle un contenu sémantique philosophique pertinent. En effet, il faut à l'homme le courage de faire « face » à la mort, pour enfin « mourir sans amertume », sans souffrir ni regretter la vie, en domptant la peur de la mort.

Raymond Lavoie (1971) parle à cet effet du souci de l'auteur de *L'Étranger* à faire disparaître la peur de la mort dans la conscience humaine. Et pour y parvenir, les hommes se doivent d'accepter l'idée de la mort, la domestiquer en la banalisant, et tout cela n'étant possible que s'ils entreprennent de convertir la vie en une invitation continue à la mort. Convertir sa vie en une perpétuelle invitation à la mort, signifie qu'on accepte de vivre avec la mort en tuant le temps pour dominer cette réalité macabre et le monde en général, car, selon Camus (1964), la peur de la mort empêche de contempler la splendeur du monde de la vie, pourtant « quand l'amour de vivre disparaît, aucun sens ne nous en console. » (ibid. : 276) Il y a donc un comportement « paradoxal » propre au sujet qui veut dominer la conscience de la mort physique : ce dernier doit consentir, accepter l'idée de la mort, en tuant le « vouloir-vivre » éternellement, en même temps qu'il accepte la vie. Ce paradoxe veut que le candidat éternel à la mort se libère

*[D]e l'obsession de la mort [en s'offrant] la vie non plus comme un « en deçà » de la mort, mais comme un « au-delà terrestre » de la mort [...] L'âme camusienne a besoin de la mort pour vivre la pleine conscience de la mort absolue ouvre la conscience (sic) à une sorte d'intensité vitale, à un état d'esprit d'où sont absents le passé et le futur et fait disparaître l'image de la mort. (Lavoie 1971 : 1-2)*

Somme toute, la foisonnante thématique de la mort, telle que disséminée dans les deux cycles d'écriture d'Albert Camus, s'abreuve dans la source du « journal intime » contenu dans les *Carnets*. Ceux-ci exposent l'univers intérieur de l'auteur et en révèlent deux idées fondamentales sur la mort : la conscience camusienne de la mort physique et la conscience de la mort métaphysique. Eu égard à ce qui précède, la rencontre de ces étincelles de la mort produit l'immortalité de l'homme dans son temps. L'immortalité dans le temps veut dire que le sujet qui a la pleine conscience de la mort, vit heureux en son temps, il évite, en évitant la peur de la mort, de mourir dans le temps, car pour l'auteur « il faut vouloir vivre et savoir mourir. » (*Carnets* 1964 : 30) Au-delà de ces deux consciences, on pourrait aussi aller chercher les ressorts de la thématique de la mort du côté de l'époque de publication.

#### **4.1.3 L'ancrage socio-historique du thème de la mort (ou la mort de l'époque)**

Sans nous appuyer sur une grille théorique, nous tentons de comprendre la place de la mort dans le contexte de publication de notre matériau. En effet, ce contexte est celui de guerre : la Seconde Guerre mondiale et les débuts de la guerre froide. Comme le souligne Rachel Bepaloff (2013 : 80),

*Camus [...] appartient à une génération que l'histoire a fait vivre dans le climat de la mort violente. À aucune époque, peut-être, l'idée de la mort n'a été liée de façon aussi exclusive à celle d'un paroxysme de cruauté arbitraire. Même sur le plan de l'humanisme tragique – le plan cornélien, shakespearien – la mort n'avait point cet aspect : pourvoyeuse de gloire, elle était juge de grandeur.*

Ce passage indique la nécessité de prendre en considération l'élément socio-historique dans la compréhension de notre thème d'étude dans l'écriture camusienne. Nous avons vu, avec l'aide des notes relevées dans les *Carnets*, que les idées sur la mort physique, qui pourrait avoir comme origine la tuberculose de l'écrivain, ont entraîné une réflexion sur la mort métaphysique avec comme orientation idéale, la domination de la peur de la mort par l'homme afin de vivre libre et heureux.

C'est aussi de la même manière que nous pouvons faire un pont entre la mort du père d'Albert Camus, Lucien Auguste Camus, en 1914, et la « théâtralisation » de la

mort dans son œuvre. Par ailleurs, selon certaines sources biographiques<sup>11</sup>, le père de Camus avait une aversion très prononcée pour la peine de mort. Ces éléments socio-historiques peuvent donner une explication à la récurrence du thème de la mort dans l'écriture de l'auteur. À titre illustratif, nous pouvons voir la façon dont ce thème est exploité dans les romans *L'Étranger*, *La Peste*, et la pièce *Les Justes*. Dans le premier, le spectacle se produit, entre autres, par la guillotine que réprouvait le père Camus. Le même mécanisme s'offre dans la pièce de théâtre *Les Justes*. Dans *La Peste*, l'univers romanesque semble être un univers mortifère à dessein, un choix délibéré de l'auteur de mettre la mort partout : dans les rues, les couloirs, les hôpitaux, les familles. Bref, la métaphore de la peste est significative. C'est ainsi qu'une critique de plus en plus unanime du roman en propose souvent une lecture à trois niveaux : réaliste, allégorique et métaphorique. La lecture réaliste est liée au sens dénoté de la peste, c'est-à-dire la maladie telle que vécue par les populations : ce sont les souffrances et les décès qui s'en suivent. Ce niveau réaliste peut être assimilé à la mort physique dont nous avons parlé précédemment. Une lecture allégorique de la peste renvoie à la mise en scène « contournée » de la Seconde Guerre mondiale, l'occupation allemande en France, avec le climat de séparation des familles, l'absence de l'amour, etc. Cette interprétation allégorique semble, pour nous, la plus légitime, et les notes de l'auteur dans les *Carnets II* (p. 72) peuvent mieux le souligner :

*Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général. La peste donnera l'image de ceux qui dans cette guerre ont eu la part de la réflexion, du silence – et celle de la souffrance morale.*

Enfin, l'interprétation métaphorique de la peste correspond à la métaphore de la condition humaine. C'est la lecture philosophique, celle qui est liée à la condition absurde de l'existence, la révolte collective dans le récit de *La peste*.

Notons qu'en prenant uniquement les trois textes ci-dessus (*L'Étranger*, *Les Justes* et *La Peste*) pour illustrer l'ancrage socio-historique du thème de la mort, il

---

<sup>11</sup> Le *Dictionnaire Albert Camus* (2009 : 571).

s'agit d'un choix délibéré, subjectif, nous ne prétendons pas le démontrer dans toutes les œuvres qui constituent notre matériau.

En tout état cause, nous avons montré la préfiguration du thème de la mort dans les œuvres de l'absurde et celles de la révolte chez Camus, au gré des *Carnets* et de certaines données socio-historiques. Il s'en suit que la mort qui traverse abondamment l'œuvre de l'auteur est du ressort de la double conscience qu'il a de cette réalité : la mort physique ou, pour le dire de façon prosaïque, l'arrêt de l'existence, la perte de la vie, les peurs et le déni de liberté dont l'homme est par conséquent l'objet. Dans cette première dimension (la mort physique), vivre dans le monde c'est vivre avec la mort, c'est se laisser « broyer » par le temps défini de l'absurde ou de l'irrationalité du monde ambiant. Dans cette catégorie de la mort, l'homme subit, il est passif, il accepte le diktat macabre du monde irrationnel.

Mais la seconde conscience de la mort dans les notes de l'auteur, la mort métaphysique, se veut une solution existentielle, porteuse de vertus de liberté. Pour Camus, bien que la mort soit une donnée irréfutable, angoissante, l'homme devrait éviter d'en faire une idée lancinante, poignante et traumatisante. Il devrait plutôt l'accepter, la domestiquer, en en prenant la pleine conscience afin de considérer la vie non comme un « en deçà » de la mort, mais comme un « au-delà » de celle-ci. L'univers littéraire « funeste » de Camus tire donc une grande part de sa source dans cette conscience doublement orientée vers la mort. Nous pouvons ainsi schématiser ce mécanisme du rapport de la double conscience de la mort de l'écrivain à ses œuvres, comme suit :

**Tableau 1** Représentation de la mort physique et de la mort métaphysique dans la littérature de Camus

<b>La double conscience de la mort, et la littérature de Camus</b>	
<b>Les œuvres de la conscience physique de la mort</b>	<b>Les œuvres de la conscience métaphysique de la mort</b>
<i>L'Homme révolté</i> <sup>*12</sup>	<i>Le Mythe de Sisyphe</i>
<i>La Peste</i>	<i>L'Étranger</i>
<i>Le Malentendu</i>	<i>Les Justes</i>

Comme le décrit ce tableau, parmi les six textes qui forment notre corpus, il y en a qui font l'écho de la représentation physique que l'auteur se fait de la mort au niveau de la préfiguration (*mimèsis* I), et d'autres qui relèvent de la conscience métaphysique de la mort.

Ce premier travail effectué en amont de la composition littéraire de Camus, et dans la logique de notre cadre théorique (la *triple mimèsis*), nous donne des outils nécessaires pour aborder le niveau de la *mimèsis* II, car pour Ricoeur (1983 :125) : « la littérature sera à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure. » Il nous convient dans les sections suivantes d'analyser la configuration de notre thème d'étude dans le corpus. Il s'agit précisément d'étudier au gré, entre autres, des personnages, la configuration de la mort physique et de la mort métaphysique.

#### **4.2 La configuration du thème de la mort dans l'œuvre de Camus (*mimèsis* II)**

Dans l'esthétique de Ricoeur, l'étape de la configuration de l'œuvre littéraire, appelée *mimèsis* II, renvoie à ce qu'il nomme « le royaume du comme-si », c'est-à-dire le lieu de la fiction. Cette étape sert de médiation entre la préfiguration (*mimèsis* I, *supra* 3.1) et la refiguration du texte (*mimèsis* III, *infra* 3.3). La *mimèsis*-invention ou de

<sup>12</sup> Cet astérisque signifie que l'essai *L'Homme révolté* est atypique dans le classement relatif à la double conscience de la mort chez Camus. Il l'est d'autant plus qu'il pourrait contenir les éléments des deux consciences de la mort : la conscience physique et la conscience métaphysique.

médiation que nous abordons dans cette section a ainsi pour but l'étude de la dimension fictionnelle du thème de la mort dans les œuvres étudiées. En effet, il s'agit d'analyser comment Camus redéploie, configure « ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure » : sa double expérience de la mort. Cette section tente donc de répondre aux interrogations de savoir comment la mort physique et la mort métaphysique sont configurées dans les deux cycles de sa littérature, singulièrement dans les œuvres choisies pour notre étude. Aussi s'agit-il principalement d'étudier l'attitude des différents personnages de notre matériau face à la mort : en ont-ils une conscience physique ou métaphysique ? Ont-ils peur de la mort, l'affrontent-ils avec sérénité et liberté ?

Dans le tableau 1 (*supra*), qui classe les œuvres de Camus en fonction de leur appartenance principale soit à la conscience de la mort physique, soit à la mort métaphysique, on peut voir que les œuvres du cycle de l'absurde, et celles du cycle de la révolte émanent aussi bien de la conscience métaphysique de la mort que de la conscience physique.

#### **4.2.1 La fiction de la mort métaphysique**

Du *Mythe de Sisyphe* aux *Justes* en passant par *L'Étranger*, la mort se meut, elle structure la trame du drame ou de l'intrigue, bref elle est l'ingrédient qui prépare le caractère absurde du monde. Si tous ces trois livres appartiennent au cycle de l'absurde, c'est évidemment parce qu'elles ont un dénominateur commun, à savoir le déploiement de la vie absurde. Dans la littérature de Camus, ce qui importe de noter est que l'absurde, bien que jaillissant de la rencontre des deux étincelles que sont « l'appel humain et le silence déraisonnable du monde », part de la conscience de la mort chez l'homme. Au commencement est donc la mort. C'est de la mort qu'est née chez l'homme la prise de conscience du non-sens de la vie dont les corollaires sont le questionnement perpétuel de l'existant et l'absence de réponse escomptée. Lorsqu'on identifie le problème de base qui cause l'absurde, il convient aussi d'en déceler la nature. Puisqu'il s'agit de la mort, on peut se demander de quel type il s'agit. Pour rester cohérent dans notre démonstration, il nous sied de rappeler que nous avons souligné au préalable que la mort métaphysique découle de la mort physique, car, bien que l'homme ne connaisse la mort que par l'image de ceux l'ont précédé dans l'au-delà, il peut en évaluer la douleur et la souffrance physique. Chaque personne

adulte a certainement déjà vu une autre à l'article de la mort. C'est donc à partir de ces expériences des autres que nous avons une idée de la mort<sup>13</sup>.

Cela veut dire que dans le cycle de l'absurde où nous abordons la mise en scène fictionnelle de la mort métaphysique, nous ne pouvons éviter de parler de la mort physique, étant donné que celle-ci engendre celle-là. Le dire signifie que nous mettons en relation le type de mort que peut entraîner l'absurde (le suicide) et l'attitude de l'homme idéal de Camus face à la mort. Dans les premières pages du *Mythe de Sisyphe* (p. 15), l'auteur précise de façon péremptoire qu'

*[i]l n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite.*

Cela indique que, dans un premier temps, nous sommes dans une dimension physique de la mort, avant d'entrer par la suite dans sa phase métaphysique avec l'attitude d'affranchis, d'hommes libres ou indépendants qu'affichent les personnages vis-à-vis de la mort. Nous pouvons donc dire que la fiction de la mort dans le premier essai de notre corpus oscille entre la dimension physique et métaphysique – même si la dernière dimension est dominante –, en raison du fait le suicide, qui est lié ici à la dimension physique de la mort, est justement ce que Camus déconseille (« la première réponse fausse » face à l'absurde). Il conseille plutôt à l'homme une attitude de « mépris » face à la mort. Pour Camus, l'homme, pour dominer la mort, devrait s'y familiariser, devrait en prendre la pleine conscience en la « domestiquant » afin de prendre la vie non comme un « en deçà », mais comme un « au-delà terrestre » de la mort. L'homme doit ainsi toujours se souvenir que sa vocation est d'être heureux en dépit de l'irrationalité du monde dans lequel il vit.

Il importe maintenant d'analyser l'attitude des personnages face à la mort.

---

<sup>13</sup> Nous ne tenons pas compte ici des histoires fabuleuses sur des « revenants » : des personnes qui seraient mortes et seraient revenues à la vie. Seules celles-là, au cas où ces histoires seraient vraies, sont capables de dire ce qu'est réellement la mort ; la douleur, la peine, la sensation passagère qui habite l'homme à quelques heures de la mort.

## - Les personnages de Sisyphe et de Meursault

Ces deux personnages de Camus portent en eux l'idéal d'homme que l'auteur préconise pour quiconque fait face à l'irrationalité de l'existence. Le premier, Sisyphe, vient de la mythologie grecque. La légende raconte que Sisyphe était un homme très malin et effronté qui, un jour, dans son impudence habituelle, a suscité la colère des dieux. Ceux-ci, pour se venger de lui, lui ont infligé une punition éternelle : il devait rouler un énorme rocher du pied de la montagne jusqu'au sommet, et une fois au sommet le rocher retombait, et lui, Sisyphe, était condamné à un éternel recommencement.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus exploite la figure mythique grecque du personnage pour illustrer non seulement le fonctionnement du monde absurde, mais aussi l'attitude idéale que devrait adopter l'homme vivant dans le monde irrationnel. Le châtement infligé au personnage n'est pas des moindres. Une telle punition, et au regard de la souffrance qu'elle charrie, ne peut apparemment se vivre que dans la tristesse, le désarroi total, mais dans l'essai, « il faut [plutôt] imaginer Sisyphe heureux. » On peut donc s'interroger sur l'attitude quelque peu invraisemblable de Sisyphe, qui condamné à effectuer un travail inutile et sans espoir, peut néanmoins s'offrir des instants de bonheur dans sa conscience. Et c'est où réside, peut-on dire, tout le projet philosophique de Camus : en effet, pour l'auteur, le fait de renoncer à tout espoir ne signifie pas forcément céder au désespoir. Le personnage de Sisyphe incarne, à sa façon, dans l'essai, l'homme idéal, le jouisseur éternel de la vie, il a la vocation d'être heureux malgré les turpides du monde irrationnel. L'homme mortel, comme Sisyphe, au lieu d'abdiquer soit par le suicide soit par les espoirs, devrait en principe se sentir « heureux ». C'est un homme révolté, qui s'insurge contre l'ordre établi des choses tendant à lui ôter tout contrôle de sa vie. À l'image du Sisyphe du récit mythologique, le Sisyphe de l'essai, au-delà d'être la figure de prou de l'absurde, se caractérise par son mépris pour le dieux (les espoirs), sa haine de la mort et surtout sa passion pour la vie. Somme toute, Sisyphe dans son châtement, sert d'illustration du type de conscience de la mort que devrait avoir l'homme : la conscience métaphysique de la mort, celle qui guérit la mort en l'acceptant au préalable. Ainsi Sisyphe est-il proche de Meursault dans *L'Étranger*.

Par ailleurs, la conscience de la mort métaphysique est incarnée par le personnage du premier roman de Camus, *L'Étranger*. En effet, au chapitre 2, en présentant la philosophie de l'absurde, nous avons fait une esquisse de l'attitude du

personnage de Meursault face à la mort. L'idée que le personnage se fait de la mort surprend tout le monde dans sa société. Il traite la mort des autres comme il traite la sienne. Pour lui, c'est un événement banal, ordinaire qui ne devrait pas émouvoir outre mesure. On le verra dès le décès de sa mère, madame Meursault : il ne versera pas de larmes et rentrera le jour de l'enterrement, et le lendemain, il ira à la piscine avec Marie, sa compagne, sans lui dire qu'il était en deuil. En fait, cette attitude du personnage constitue une sorte de prémisse de ce qu'il manifesterait le jour de son procès et de son exécution à la guillotine, faisant suite à son meurtre commis sur une plage à Alger.

C'est donc un personnage atypique dont le patronyme, par détour d'analyse onomastique (Cf. section 3.1.1) peut symboliser la conscience métaphysique de la mort. C'est donc un homme qui MEURT en se SAUVANT des peurs et des inquiétudes liées à la mort physique, qu'il brave et méprise. Dans le récit de *L'Étranger*, Meursault est justement l'étranger de son monde qui, à quelques minutes de son exécution à la guillotine, peut encore jouir de la vie, peut encore s'imaginer « heureux » comme Sisyphe. C'est une attitude qui peut relever de l'angélisme, car l'on pourrait se demander comment il est possible d'être heureux alors qu'on est rendu à l'article de la mort. Mais Meursault, porte étendard de la conscience de la mort métaphysique, clame, sans désarroi et sans regret aucun, le bonheur qu'il a vécu et qu'il continue à vivre même proche de l'échafaud :

*Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où les vies s'éteignent, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. (L'Étranger : 185)*

Ces mots révèlent à suffisance la conscience de la mort métaphysique que le personnage, par les bons soins de l'auteur, incarne. Le personnage camusien peut donc être ainsi, selon les mots de François Mauriac (1933), l'apparition de l'auteur resté dans la coulisse. Il apparaît en effet que Meursault porte en lui l'idéal d'attitude de Camus face à la mort. Le passage ci-dessus exprime la volonté de dépasser ou de

supprimer la crainte inutile de la mort qui empêcherait l'homme d'être heureux. Ainsi voit-on ce que Raymond Lavoie (1971) caractérise comme une continuelle conversion de la vie en une invitation à la mort, tuant le temps pour dominer la mort et les turpitudes du monde irrationnel.

Le sang froid de Meursault traduit un projet philosophique qu'il entend communiquer aux humains : échapper à l'envahissement de la mort dans la vie. Ainsi pour échapper à cette réalité, il faut d'abord accepter de la « domestiquer », éviter l'idée d'une vie éternelle, car c'est elle qui ôte à l'homme la liberté de vivre heureux. Cette attitude qui consiste à supprimer le « vouloir-vivre » pour enfin vivre dans la liberté constitue une thérapie pour l'homme en proie à la peur de la mort physique.

En clair, les deux premiers personnages, Sisyphe et Meursault, réécrivent, dans leurs réactions respectives face à la mort, l'attitude que Camus conseille aux humains fatalement appelés à affronter le « dernier jour ». La mort métaphysique peut donc avoir deux versants chez l'auteur, c'est un concept qui permet à la fois de présenter les risques liés à la peur de la mort physique, et un éventail de solutions pour la dominer.

#### **- Le personnage de Kaliayev**

Dans la pièce de théâtre *Les Justes*, le personnage de Kaliayev est aussi un prototype de la conscience de la mort métaphysique. Comme les deux premiers, il suit l'itinéraire philosophique de l'auteur. Rappelons que pour Camus, la crainte de la mort maintient l'homme dans la totale soumission à la vie. Les humains doivent se mettre au-dessus des peurs, car « il n'y a pas de liberté pour l'homme tant qu'il n'a pas surmonté sa crainte de la mort. Mais non par le suicide. Pour surmonter il ne faut pas s'abandonner. Pouvoir mourir en face, sans amertume. » (*Carnets* 1964 : 128)

« Pouvoir mourir en face sans amertume », cela semble le crédo de Kaliayev dans *Les Justes*, lui qui entend « mourir pour l'idée [afin d'être] à la hauteur de l'idée ». Il refuse tout acte pouvant le conduire aux espoirs, mais autant il ne se laisse pas envahir par le désespoir, il se façonne un moral de gagnant. Comme Meursault devant la guillotine, Kaliayev, en tant qu'obsédé de la vie, clame sa quiétude, sa sérénité devant l'épreuve funeste, et refuse de recevoir le prêtre et la grâce de la duchesse :

*Et puis, nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera !  
Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents  
[...]*

*Depuis un an, je ne pensais à rien d'autre. C'est pour ce moment que j'ai vécu  
jusqu'ici. Et je sais maintenant que je voudrais périr sur la place, à côté du  
grand-duc. Perdre mon sang jusqu'à la dernière goutte [...] Comprends-tu  
pourquoi j'ai demandé à lancer la bombe ? Mourir pour l'idée, c'est la seule  
façon d'être à la hauteur de l'idée. (Kaliayev, Acte 1 : 36-38)*

*Je ne compte plus sur le rendez-vous avec Dieu. Mais, en mourant, je serai  
exact au rendez-vous que j'ai pris avec ceux que j'aime, mes frères [...] Prier  
serait les trahir [...] Je vais être heureux. (Kaliayev, Acte 4 : 122)*

« Je vais être heureux. », peut-on lire à la fin de ses répliques. Pour lui, en effet, mourir est un moment de communion avec le bonheur. Un raisonnement paradoxal, *a priori*. Mais lorsqu'on comprend le schéma mental qui structure la conscience de certains héros camusiens, on évacue tout de suite toute idée de paradoxe pour y voir une attitude philosophique liée à une logique et à un humanisme, qui se veut pragmatique, car il s'agit de sauver l'homme du joug de l'absurde, principalement de son point de départ : la mort. C'est la raison pour laquelle, dans *Le Mythe de Sisyphe*, l'auteur fait du suicide la première réponse fautive face au problème de l'absurde. Il n'est pas question de s'abandonner, d'abdiquer, il faut plutôt vivre tout en supprimant le « vouloir-vivre » éternellement ; c'est ce dernier qui empêche l'homme de savourer les délices de la vie.

En somme, à la suite des analyses de la dimension fictionnelle de la mort, dans la perspective de la mort métaphysique, nous faisons le constat que les trois personnages étudiés, à savoir Sisyphe, Meursault et Kaliayev reflètent la conscience de la mort métaphysique de Camus. Ce qui crée une relation étroite entre l'étape de la préfiguration (*mimèsis I*), où figurent les réflexions intimes de Camus sur la mort, et le niveau de la fiction (*mimèsis II*) où s'actualisent *mimèsis I*. Sisyphe et les deux autres personnages ont de l'aversion pour les espoirs (les dieux ou Dieu), du mépris pour la mort, mais une grande passion pour la vie. Nous avons ainsi essayé d'analyser l'un des versants de la double conscience de la mort de Camus telle qu'elle apparaît

dans les notes relevées dans les *Carnets*. Il convient maintenant d'étudier la mort physique dans sa dimension fictionnelle.

#### **4.2.2 La fiction de la mort physique**

Les analyses dans les sections précédentes permettent de comprendre que la conscience simultanée de la mort physique et de la mort métaphysique qui peut être à l'origine de la récurrence de la thématique de la mort dans la littérature de Camus, est redéployée dans les deux cycles de son écriture de façon variée. Nous avons décrit la mort physique au sens naturel du terme, en montrant, avec les notes intimes inscrites dans les *Carnets*, son emprise sur les hommes. C'est ainsi que certains personnages, pour la plupart ceux appartenant au cycle de la révolte, contrairement à certains du cycle de l'absurde, semblent mourir sans un acte véritable d'expression d'attachement à la vie. Du moins s'ils le font, ce n'est pas avec la même détermination qu'un Meursault, un Kaliayev ou un Sisyphe. L'attitude de ces personnages est celle d'hommes passifs qui acceptent de subir la « dictature » de l'irrationalité du monde. Bien que n'exprimant pas leur peur devant la mort, les individus de cet univers consolident l'idée de la mort comme une réalité naturelle et ordinaire qui uniformise les destins des humains. Cette dimension de la mort peut aussi être du ressort du contexte de l'époque de publication des livres que nous étudions.

##### **- *L'Homme révolté***

En prenant l'essai philosophique *L'Homme révolté*, qui se situe dans le continuum des réflexions sur le suicide et l'absurde, nous pouvons lire la position de Camus par rapport aux réalités de son temps : « Cet essai [*L'Homme révolté*] se propose de poursuivre, devant le meurtre et la révolte, une réflexion commencée autour du suicide et de la notion d'absurde. » (Camus 1951 : 17) Nous pouvons donc déduire que ce texte, quoique figurant parmi les livres de la révolte – et cela beaucoup par la résonance de son titre – a aussi un pied dans le cycle de l'absurde. Ainsi la mort à ce niveau peut s'étudier de façon holistique. C'est un livre carrefour où foisonnent les idées sur le suicide, l'absurde et la révolte.

On peut donc y voir les manifestations de la mort physique et de la mort métaphysique. L'ouvrage est composé des cinq points suivants : *l'homme révolté, la révolte métaphysique, la révolte historique, révolte et art, la pensée de midi*. La révolte métaphysique et la révolte historique relèvent respectivement de la mort

métaphysique et de la mort physique. Il est certes vrai que cette partie n'est pas un cadre approprié pour l'analyse de la mort métaphysique, dont nous avons achevé l'étude dans la section précédente, mais nous jugeons nécessaire de l'évoquer à nouveau ici pour montrer la particularité du texte.

La mort métaphysique ici renvoie aux actes déicides que Camus recommande à l'homme qui veut s'affranchir des craintes de la mort. Pour vivre heureux, loin des angoisses d'une fin inexorable, l'homme devrait « tuer » Dieu dans son quotidien, afin de laisser vivre le surhomme qu'il devient. Dans cet idéal, Camus et son homme révolté entendent remettre en question l'autorité de Dieu, qu'ils considèrent comme le responsable du « suprême scandale » : « la révolte métaphysique est le mouvement par lequel l'homme se dresse contre sa condition et la création tout entière présente [...] Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et la création.» (p. 42) En somme, l'auteur convie l'homme à « faire de l'univers entier une forteresse contre le dieu déchu et exilé [...] Dieu est mort, restent les hommes, c'est-à-dire l'histoire qu'il faut comprendre et bâtir. » (p. 133-135)

Mais d'un autre côté, l'essai philosophique que nous abordons pose le problème de la révolte historique. À ce niveau, il s'agit de la mort physique des différents rois ayant privé l'homme d'un certain nombre de libertés fondamentales. C'est l'ère des régicides, la mise à mort des rois et leurs systèmes de choses. À cet effet, *L'Homme révolté* apparaît comme le journal des régicides ayant marqué l'histoire du monde :

- 1789 = Napoléon
- 1848 = Napoléon III
- 1917 = Staline
- 1945 = Hitler et Mussolini

Toutes ces grandes figures de l'Histoire, selon Camus, constituaient « les vestiges du droit divin » qu'il fallait supprimer afin que les hommes vivent dans un monde où il n'y aura plus de dieu ou de demi-dieu. Ainsi, « les régicides et les déicides veulent faire de la terre le royaume où l'homme sera Dieu. » (p.171). Ce rapport entre les régicides et les déicides montre parallèlement le lien très étroit entre la mort métaphysique et la mort physique dans l'essai. La frontière entre les deux semble

poreuse au point qu'on pourrait prendre l'un pour l'autre, mais tracer une ligne de démarcation nette entre les deux n'est pas très important dans cette étude. Ce qui importe, c'est de montrer comment la mort, quelle que soit sa nature, se meut, structure l'univers du texte.

En tout état de cause, il est à noter que *L'Homme révolté* semble faire le pont, comme l'a souligné son auteur, entre le cycle de l'absurde et celui de la révolte, malgré sa forte orientation vers la révolte. C'est ce qui peut justifier la coexistence des deux types de conscience de la mort relevés dans la préfiguration (*mimèsis* I) de la mort dans l'expérience individuelle de l'auteur.

### **- La Peste**

La mort, telle qu'exploitée dans le roman *La Peste*, relève beaucoup plus d'une dimension physique, même si l'on peut noter çà et là des velléités métaphysiques. Elle est d'abord physique, en raison de la façon dont elle est vécue par les personnages. Ainsi, la situation de ces derniers qui meurent de la peste n'est pas la même que celle de Meursault ou de Kaliayev. Pour mieux marquer la différence entre la mort telle que vécue par les personnages précédents, et telle qu'elle est déployée dans *La Peste*, bien que notre souci majeur ne soit pas une étude comparative, rappelons que dans les sections précédentes, notamment dans *L'Étranger*, *Les Justes* et *Le Mythe de Sisyphe*, les personnages sont dans une action continuelle de vouloir convertir la vie en une invitation à la mort, afin de vivre hors du temps de la mort. En effet dans ces oeuvres, on a vu qu'il y a une attitude consistant à tuer « le vouloir-vivre » éternellement pour se libérer des craintes de la mort.

Cela semble ne pas être fondamentalement le souci des personnages victimes de la peste, ils aiment quelque peu la vie, ils peuvent déplorer l'isolement de la ville. À regarder de près la façon dont meurent les malheureuses victimes de la peste dans l'univers du roman, on peut voir un entrelacement des idées du monde absurde et celles du monde de la révolte. Ainsi pouvons-nous classer la plupart des personnages du récit de *La Peste* en deux catégories : les personnages absurdes et les personnages de la révolte. Et ce classement, par voie de conséquence, renvoie respectivement aux personnages manifestant la mort physique et ceux reflétant la mort métaphysique.

En effet, le personnage de Cottard et celui du Père Paneloux, peut-on dire, porte en eux l'absurde : le premier tente de se suicider pendant la période aigue de l'épidémie. Le second, Père Paneloux, fait du fléau un châtement divin, et mourra en serrant

contre lui un crucifix. Comme on le voit, les deux « célèbrent » les réponses que Camus déconseille à l'homme qui bute contre l'absurde. D'un côté comme dans l'autre, il s'agit de l'abandon, de la soumission fatale à l'absurde, et de la course aux espoirs, aux religions.

Par ailleurs, la mort du concierge de l'immeuble où habite le docteur Rieux, monsieur Michel, et les disparitions de la femme du docteur, et de son ami Tarrou ont quelque chose de l'idéal camusien : affronter la mort, l'accepter, ne pas se suicider. On peut lire cet idéal dans l'attitude de Rieux tout au long de l'œuvre, il est aidé par Tarrou.

En somme, le roman *La Peste*, en ce qui concerne son rapport aux deux consciences de la mort que Camus configure dans la *mimèsis* II, est au confluent de la mort physique et de la mort métaphysique : « *La Peste* a un sens social et un sens métaphysique. C'est exactement le même. » (*Carnets II* 1964 : 50) En effet, nous avons, dans un premier temps, rangé prioritairement ce roman du côté de la mort métaphysique, eu égard à l'attitude du personnage de Rieux, qui raconte l'histoire<sup>14</sup>. Sa perception des événements macabres causés par l'épidémie n'est pas sans rapport avec l'idéal de l'auteur. Aussi cette œuvre recèle-t-elle les éléments de la mort de l'époque. En effet, en s'en tenant au contexte de production du roman, comme nous l'avons vu dans les autres sections (*supra*), la lecture allégorique de *La Peste* permet d'y voir l'allégorie de la Seconde Guerre mondiale, l'occupation de la France. Comme l'a mentionné Camus lui-même (*Carnets II* : 72), *La Peste* exprime l'atmosphère délétère et l'étouffement que les hommes ont subis pendant la guerre. Ce roman porte donc les idées de la mort de l'époque.

### **- *Le Malentendu***

Dans la pièce de théâtre *Le Malentendu*, selon la présentation du matériau que nous avons faite dans le chapitre 2, on peut dénombrer, de façon générale, deux manifestations de la mort : le suicide et le meurtre. Mais vu la forte présence du suicide dans la pièce, on se voit très proche du monde absurde, où les humains ploient sous le poids du goût à la vie, de l'attachement excessif à celle-ci, au point qu'ils en souffrent, ils sont prêts à tout pour vivre. C'est le cas de Martha et sa mère, elles s'accrochent viscéralement à la vie. Elles sont prêtes à tout.

---

<sup>14</sup> Notons que le récit est parfois pris en charge par d'autres instances, mais à la fin l'identité du narrateur se révèle: le docteur Bernard Rieux.

Dans leurs suicides respectifs, elles appliquent malheureusement la « première fausse réponse » à donner au monde absurde. Comme nous l'avons souligné dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus refuse le suicide et les espoirs comme solutions au problème de l'irrationalité du monde. Car le fait de se donner la mort signifie que l'homme constate que « la vie de vaut pas la peine d'être vécu », or pour l'écrivain, la vie est une valeur suprême que l'homme doit perpétuellement exalter, il doit en jouir constamment.

Par conséquent, nous pouvons dire que Martha et sa mère ont abdiqué, car elles n'ont pas affronté la vie et ses vicissitudes, elles n'avaient pas été heureuses, comme Meursault, au moment où elles subissaient le diktat de l'irrationalité du monde. Cela nous mène à la conclusion que la pièce porte, en filigrane, la conscience physique de la mort chez Camus. Cela semble d'autant plus pertinent que les deux femmes avaient inscrit leur vie dans un intervalle de temps où elles visualisaient leur bonheur. Ainsi, contrairement à ce que préconise l'idéal camusien, à savoir inscrire sa vie hors du temps matériel, ces deux femmes n'ont pas tué la temporalité existentielle. Elles sont ainsi aux antipodes de la conscience métaphysique de la mort que manifestent Meursault et Kaliayev.

Par ailleurs, la mort de Jan dans cette scène de vie marquée par la course effrénée au « bonheur terrestre »<sup>15</sup>, semble le point culminant des désirs « physiques » de Martha et sa mère. On peut dire que les deux femmes se sont dotées d'une puissance de la mort à double tranchant, celle qui, au gré des menées ambitieuses du bonheur à tout prix, donne la mort à ceux qui séjournent dans leur établissement hôtelier, en même temps qu'elles se donnent la mort par suicide par la suite. C'est de la mort physique caractérisée par les craintes du monde absurde, et dont l'aboutissement peut être, entre autres, le suicide, le meurtre.

En tout état de cause, nous avons tenté d'étudier la configuration de l'expérience camusienne de la mort dans notre matériau. Pour mener à bien ce travail, nous sommes parti de la double conscience de la mort chez l'auteur, à savoir la mort métaphysique et la mort physique. Il en ressort que dans les six livres de notre corpus, trois, certains – *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger* et *Les Justes* – configurent la

---

<sup>15</sup> Nous parlons de *bonheur terrestre* pour marquer la différence avec le bonheur métaphysique que continuent à vivre Meursault et Kaliayev à quelques minutes de la guillotine. Ce bonheur n'est pas celui des sens, mais plutôt celui de la « vie éternelle » du révolté camusien.

conscience de la mort métaphysique, alors que *L'Homme révolté*, *La Peste* et *Le Malentendu* constituent la fiction de la conscience physique de la mort telle qu'elle existe de les notes intimes des *Carnets*. Ainsi peut-on voir le lien étroit entre les deux premiers niveaux de la *mimèsis* dans l'œuvre de Camus. En effet, *mimèsis* I, en tant que préfiguration de l'œuvre, nous a servi, par les *Carnets*, une source de la foisonnante thématique de la mort. Cette source thématique se déploie abondamment, sous le couvert fictionnel, au niveau de *mimèsis* II. Il importe maintenant d'achever ce parcours mimétique par la refiguration de la thématique étudiée: *mimèsis* III.

### 4.3 La refiguration de la double conscience de la mort de Camus

Pour mieux comprendre la portée de cette section (*mimèsis* III), il convient de relire ce qu'en dit Ricoeur (1983 : 141) : « *Mimèsis* II ne ferait que restituer à *mimèsis* III ce qu'elle aurait pris à *mimèsis* I, puisque que *mimèsis* III serait déjà l'œuvre de *mimèsis* I. » Dans ce passage, le sous-entendu peut être clair : il y aurait une relative similitude entre l'amont du texte et son aval. Cela semble d'autant plus pertinent que dans l'esthétique de Ricoeur, *mimèsis* I et III ont un dénominateur commun, qui est celui du rapport à la réalité. L'étape de la préfiguration est, peut-on dire, la « préexistence » du texte, son ancrage au monde, à la réalité. Parallèlement, *mimèsis* III s'opère dans un monde réel, où, par l'entremise du lecteur, l'on assiste à la refiguration du texte. Ce rapport quelque peu convergent entre l'amont et l'aval du texte entrevoit, par ailleurs, une certaine divergence – ce qui justifie en effet que l'auteur les ait présentés différemment. Ainsi, en dépit de la relative « redondance » de l'interprétation entre le niveau 1 et 3 de la *mimèsis*, il reste que les deux étapes reposent respectivement sur les principes d'objectivité et de subjectivité.

*Mimèsis* III – puisque c'est elle qui nous importe dans cette partie du travail – relève de la subjectivité du lecteur. Elle n'est pas, comme *mimèsis* I, dans une large mesure, une donnée objective qui préexiste à la fiction. Or la refiguration, au-delà du fait qu'elle est subjective, est tributaire de *mimèsis* II, étant donné qu'elle concerne la réception du livre.

Ce préalable permet de comprendre l'orientation de notre analyse dans cette section. Nous interprétons donc la double conscience de la mort chez Camus du point de vue subjectif. Cette subjectivité du pôle de réception est fondamentale, elle témoigne du « pacte de générosité » entre l'auteur et le lecteur, comme le relève Sartre (1948 : 105) : « la lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur ;

chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'auteur, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même. » En clair, dans toute théorie de la réception (cf. W. Iser 1976 ; H.R. Jauss 1978), le lecteur est l'instance qui achève l'œuvre, dans la mesure où le texte compte des trous, des lacunes, des « zones d'indétermination ».

En effet, pour mieux comprendre l'omniprésence du thème de la mort dans l'œuvre d'Albert Camus, nous sommes allés fouiller dans ses notes intimes ou ses expériences personnelles inscrites dans les *Carnets*. Aussi avons-nous eu recours à une part du contexte socio-historique de sa littérature. L'analyse à mi-parcours révèle que la fiction de ce thème repose sur deux piliers : la conscience de la mort physique et la conscience de la mort métaphysique. La lecture que nous pouvons en faire tient du rapport entretiennent ces deux consciences de la mort. La mise en scène de la réalité macabre qu'est la mort semble ne pas être fortuite : il y a, comme nous l'avons relevé précédemment, une vertu de liberté à inculquer à l'homme ; ce dernier doit en effet transcender la peur de la mort pour vivre sereinement.

La notion de *liberté* ici est à considérer. On a pu le voir dans l'expérience personnelle de l'auteur. En effet, Camus a exprimé la déliquescence ou la précarité de sa vie, à un moment donné, due à la découverte de la tuberculose dans ses poumons. Dans le contexte de l'époque, être atteint de tuberculose signifiait côtoyer la mort, vivre avec le sentiment de celle-ci : c'est perdre son équilibre psychologique, sa liberté, puisque désormais on vit dans la peur de la mort. Ainsi la mort devient-elle une menace dans l'esprit de l'auteur. Camus dont les convictions confessionnelles sont dans l'athéisme, ne voit pas un secours lui venir ailleurs que dans sa résolution d'en découdre avec l'idée d'un arrêt fatal de la vie, les peurs et les paniques que cet arrêt fatal peut susciter. Il peut alors s'inventer une thérapie : la conscience métaphysique de la mort. Puisque la mort est atroce, puisqu'elle ôte la liberté du sujet, il faut « tuer » l'idée de la mort, ou tout au moins il faut la domestiquer, en convertissant la vie en une continuelle invitation à la mort. Camus, en tant qu'être humain, avait certainement de la peine à vivre avec l'idée d'une mort certaine et imminente, et pour cela il fallait aller vers la mort pour la dominer.

Le parcours allant de l'absurde à la révolte serait donc moins une idée philosophique qu'une solution thérapeutique. L'absurde c'est le monde et la tuberculose dont souffre Camus, et dont il peut mourir à tout moment : c'est la souffrance, la douleur la peur qui ôte sa liberté, sa quiétude, c'est la mort physique. La révolte, quant à elle, est la décision de « forcer » de se façonner un bonheur, un

confort et un réconfort psychologique en « tuant » la mort dans ses pensées au moment où il l'accepte. Cela peut paraître paradoxal, mais il s'agit pour Camus, de refuser la mort en l'acceptant, accepter que la mort existe et peut survenir n'importe quand pour ne plus en avoir peur. Pour l'auteur, la mort métaphysique transgresse les limites physiques de la vie humaine.

Nous pouvons donc comprendre pourquoi Camus déconseille le suicide, car celui-ci signifierait que l'homme renonce à la vie, et s'avoue vaincu ; pourtant il est question de vivre. Dans ce parcours, la révolte est vertueuse, elle inscrit l'homme dans la quiétude perpétuelle, elle permet, selon Lavoie (1971), de voir la vie non comme un « en deçà de la mort », mais comme un « au-delà terrestre » de celle-ci. La révolte enfante des valeurs, c'est l'insertion de l'expérience individuelle dans l'expérience historique (*L'Homme révolté* 1951).

L'expérience individuelle de la tuberculose a permis de façonner un cadre thérapeutique où les hommes peuvent se guérir de l'absurdité du monde. La littérature camusienne, peut donc être appréhendée comme une clinique médicale où les patients de l'absurde peuvent s'offrir des médicaments nécessaires pour vivre heureux et libre. Cette thérapie consiste premièrement en la prise de conscience de la maladie de la peur de mort (l'absurde), en l'acceptant et en la banalisant pour enfin vivre sans peur de la mort, sans sa présence obsessionnelle, bref pour vivre dans un état de bonheur imperturbable.

Cette démarche thérapeutique semble avoir fait ses preuves de la vie de l'auteur lui-même. Lorsque Camus découvre qu'il est atteint de tuberculose, il ne prépare que son baccalauréat de philosophie. On pouvait alors penser à un sort tragique imminent, mais il n'en sera rien, car il mènera sa vie d'écrivain sans anicroche, nonobstant le fait qu'il n'a pas pu se présenter au concours de l'agrégation. Il n'est pas mort de tuberculose, finalement, mais d'un accident de voiture, le quatre janvier 1960. Après tant d'années de vie, au regard de ce qui précède, nous pouvons déduire que la thérapie *absurde-révolte* ou *mort physique-mort métaphysique* a sans doute fonctionné ; il en serait peut-être mort un peu tôt, par suicide ou par angoisse et dépression liées à la peur de la mort, s'il ne s'était pas révolté contre l'idée de la mort. La littérature camusienne, ainsi interprétée, est un médicament dont les multiples vertus se trouvent dans la préservation de la vie, la célébration de celle-ci, et surtout la prise de conscience de l'homme de ce qu'il a la vocation de vivre heureux et dans la quiétude.

#### 4.4 Bilan

L'objet de ce chapitre était d'analyser les sources de la foisonnante thématique de la mort dans six œuvres d'Albert Camus. Pour y parvenir, nous nous sommes servi des balises théoriques de la triple *mimèsis* de Paul Ricoeur. Nous avons ainsi analysé le fait de la mort au niveau de la préfiguration (*mimèsis* I), où nous avons convoqué les *Carnets* comme élément de fouille, afin d'aller à la source de la pensée de la mort chez l'auteur. Il s'en suit que ce thème omniprésent, selon les notes des *Carnets*, vient de ce que nous avons appelé, avec Raymond Lavoie (1971), la conscience physique et de la conscience métaphysique, et des événements du contexte d'écriture. La conscience physique de la mort a été associée à la découverte, très tôt, de la tuberculose dans les poumons de l'écrivain causant ainsi la menace incessante de la mort. À partir de cette expérience personnelle, qui généralise l'absurdité de la vie, Camus invite les hommes à braver la mort, en convertissant leur vie en une continuelle invitation à la mort. À la deuxième étape de la *mimèsis*, nous avons essayé de décrire la fiction de la mort dans le corpus, en mettant l'accent sur l'attitude des personnages manifestant soit la mort physique soit la mort métaphysique.

*Mimèsis* III, en tant que lieu d'interprétation, a consisté en une lecture quelque peu subjective de la mise en scène du thème étudié. À l'aide du rapport étroit entre *mimèsis* I et *mimèsis* III, nous sommes arrivé à la conclusion que l'omniprésence de la mort – avec sa double dimension – dans l'écriture de Camus n'est pas fortuite. Elle constitue une « prescription » de vie, une thérapie permettant à l'homme de se guérir de l'absurdité, des peurs, des angoisses qu'il impose aux victimes de l'humanité. La vertu cardinale de cette prescription, qui s'inscrit dans le parcours appelé *absurde-révolte*, est la liberté de l'homme, sa quiétude. Ainsi, au-delà d'une démarche philosophique, Camus nous livre un mode de vie, qui échappe à l'injure du temps, brise des frontières culturelles, et cela, aussi longtemps que la mort restera l'élément qui uniformise les destins des hommes.

La triple *mimèsis* de Paul Ricoeur nous aura permis d'aboutir à deux résultats: en étudiant les sources de la récurrence du thème de la mort chez Camus, nous avons pu relever la constitution du projet thérapeutique de l'écrivain, un projet à la fois individuel et transindividuel voire collectif. Deuxièmement, par les biais des *mimèsis* II et III, nous avons discerné dans les deux cycles de l'œuvre camusienne, l'absurde et la révolte, une mise-en-intrigue de deux dimensions conceptuelles de la mort, où la mort métaphysique, incarnée par quelques personnages fictionnels, lance un défi à la

mort physique.

## 5. Conclusion générale

---

### 5.1 Synthèse

Ce travail est parti de quelques interrogations sur l'omniprésence du thème de la mort dans l'écriture de l'écrivain français, Albert Camus. À l'introduction, nous avons formé le dessein scientifique d'aller aux sources de cette foisonnante thématique afin d'en justifier les mobiles dans la vie et la philosophie de l'auteur. Le corpus sur lequel a porté notre démonstration est constitué de six livres, dont deux essais, *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*, et quatre œuvres fictionnelles, *L'Étranger*, *Le Malentendu*, *La Peste* et *Les Justes*. L'idéal de constitution de ce matériau tient du souci de représenter les deux cycles d'écriture de l'auteur : le cycle de l'absurde (*Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger* et *Le Malentendu*) et celui de la révolte (*La Peste*, *Les Justes* et *L'Homme révolté*).

Pour aller aux sources du thème de la mort, nous avons convoqué le cadre théorique de la *triple mimésis* de Paul Ricoeur (1983). Au chapitre théorique, nous avons présenté cette esthétique comme débitrice des réflexions de la *Poétique* d'Aristote (*mimésis* et *muthos*) et des tentatives de Saint Augustin à donner une réponse aux questions sur le temps, notion fugace et aporétique qui, jusque là, était en proie à la spéculation philosophique. En combinant le couple *mimésis-muthos* aux hypothèses sur le temps, Ricoeur entend ainsi donner une dimension ontologique au temps.

En somme, la triple *mimésis* nous aura permis d'analyser le matériau à trois niveaux : la préfiguration ou l'amont du texte (*mimésis* I), la configuration ou mimésis-invention (*mimésis* II) et la refiguration ou l'aval du texte (*mimésis* III). Dans ce parcours mimétique, l'étape de *mimésis* I s'est révélée primordiale dans la mesure où c'est elle qui aura constitué le lieu de « fouille », la source du thème de la mort. Il était question de chercher à « pré-comprendre » le statut de la réalité étudiée dans les expériences personnelles et, dans une certaine mesure, l'époque de l'auteur afin de mieux comprendre ses enjeux au niveau de la fiction. En effet, pour Ricoeur (ibid. : 125) « la littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure. » Il s'en suit qu'au niveau de *mimésis* I, la thématique de la mort s'enracine prioritairement dans les réflexions intimes de Camus, lesquelles nous ont été révélées par les *Carnets II* (1964) qui représentent le

journal intime de l'auteur. Dans ce journal, on a pu lire les notes de l'écrivain sur la mort ; l'idée qu'il s'en faisait. En ce qui concerne le tome II des *Carnets* qui circonscrit l'intervalle de notre corpus, Il est question de la préfiguration des idées sur *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, la notion d'*absurde*, *Le Malentendu*, *La Peste*, *Les Justes*, *L'Homme révolté*.

Notre lecture des *Carnets* nous a permis, en effet, de suivre le fil d'Ariane des idées sur la mort dans tout le matériau. Le journal intime de l'auteur dévoile ainsi sa double conscience de la mort dès l'apparition de la tuberculose dans sa vie. Comme tout homme normal, le petit adolescent de l'époque a dû succomber à aux angoisses et aux craintes d'une disparition imminente, d'autant plus qu'il a vu sa passion du football s'estomper à cause de la maladie. Vivre est devenu ainsi, un supplice, un poids, celui de l'idée du non-sens de la vie, l'absurde, l'irrationalité du monde. Cette dimension de la mort relève de la mort physique. Or pour Camus, il faut vivre, surtout, vivre heureux et libre. Et pour cela, Camus va développer une espèce d'attitude thérapeutique consistant à tuer l'idée et le temps de la mort pour vivre éternellement : c'est la mort métaphysique. Celle-ci est vertueuse, elle demande à l'homme à convertir sa vie en une perpétuelle invitation à la mort afin de la domestiquer et de la banaliser pour vivre heureux comme Sisyphe, Meursault et Kaliayev.

Ces acquis de la préfiguration (*mimèsis* I) du thème d'étude dans la conscience réelle de l'auteur ont constitué la base de lecture de l'attitude du personnage camusien face à la mort, au niveau de *mimèsis* II. Il s'agissait de distinguer les personnages qui manifestent la conscience de la mort physique de ceux de la conscience de la mort métaphysique. Il s'en suit que la plupart des personnages du cycle de l'absurde, pas tous, manifestent la mort métaphysique, quand ceux du cycle de la révolte portent, en majorité, la mort physique. Une telle analyse au niveau de la fiction a ouvert une fenêtre sur la réception des idées de l'auteur. C'était le lieu de tirer une conclusion quelque peu subjective à partir de *mimèsis* I et II.

Dans l'introduction de ce travail, nous nous sommes posé deux questions majeures sur l'origine de l'omniprésence des idées sur la mort, et sur le projet idéal et philosophique qui peut s'en dégager. La première interrogation ayant trouvé des réponses au niveau de *mimèsis* I, il fallu atteindre *mimèsis* III pour tenter de donner une explication au pourquoi de l'obsession de l'univers mortifère dans la littérature choisie. Pour affiner cette lecture, nous avons par ailleurs regardé l'influence de la

mort dans le contexte de production de notre matériau. Il s'en suit que ce contexte est macabre en raison des guerres qui l'ont jalonné : la Seconde Guerre mondiale et la guerre froide. Au cours de la Seconde Guerre, Lucien Camus, le père de l'auteur, a perdu la vie dans une bataille, le 11 octobre 1914. Son fils ne fera sa connaissance que par des photographies et des histoires, qui lui apprennent que son père avait une grande aversion pour la peine de mort. Ces idées liées au contexte de production correspondraient à ce qu'on pourrait appeler « la mort de l'époque ».

En tout état de cause, l'omniprésence de notre thème d'étude dans l'écriture de Camus provient donc de trois strates de la conscience de la mort :

- la conscience de la mort physique liée à la maladie de la tuberculose
- la mort de l'époque en rapport aux deux conflagrations du vingtième siècle
- la conscience de la mort métaphysique

Nous sommes parti de ces trois sources pour proposer une interprétation globale de notre thème d'étude. En effet, la conscience de la mort physique et la mort de l'époque ont permis à Camus de faire de son édifice littérature une clinique où tout lecteur, puisque concerné inexorablement par la mort et des angoisses liées à celle-ci, trouve une thérapie, une panacée lui permettant de se guérir de la maladie de la peur de la mort, de l'absurde. Cette interprétation aux relents d'humanité en appelle une autre : la lecture philosophique. Au regard de ce qui précède, on peut dire que Camus inscrit son œuvre dans une ligne philosophique qui pourrait se réclamer de la philosophie humaniste ; l'auteur peut ainsi être considéré comme l'idée, l'idéal, l'idéogramme un humanisme authentique. Partant de ses angoisses personnelles à la suite de la découverte de la tuberculose dans sa vie et la mort de son père, Camus construit une attitude thérapeutique « universelle » pour vaincre la mort dans la conscience humaine.

Comme on peut le voir, le rapport de la mort physique à la mort métaphysique est témoin de la relation philosophique entre l'absurde et la révolte. L'absurde relève des peurs et des angoisses causées par l'idée de la mort pouvant conduire au suicide. Pour l'auteur, ces peurs, ce désespoir ne signifie pas absence d'espoir, mais cet espoir n'est logé ni dans l'au-delà ni dans les religions, mais dans la révolte de l'homme qui prend la ferme résolution de dire non à la menace de la mort tout comme l'esclave décide de désobéir à son maître pour s'affranchir ; c'est le Sisyphe qui profane

l'autorité des dieux. Toutefois, sur le plan philosophique, cette attitude blasphématoire de l'auteur ne l'inscrit pas forcément dans la lignée des philosophes existentialistes. Quoique ne croyant pas en Dieu, Camus refuse d'appartenir au courant existentialiste, comme J-P. Sartre ou Simone de Beauvoir. Devant les existentialistes, Camus pourrait se réclamer existentiel (Onfray 2012) eu égard à ses idées philosophiques intemporelles.

## **5.2 Pistes pour les recherches ultérieures**

La lecture de l'omniprésence de la mort dans la littérature d'Albert Camus, au-delà de la démarche de la triple *mimèsis* que nous avons convoquée pour aller aux sources de ce thème d'étude, pourrait bien prendre un autre itinéraire scientifique. Pour explorer, par exemple, la psychologie de Camus en rapport avec l'obsession de la mort dans ses livres, les analyses pouvaient bien s'investir dans le champ de la psychocritique de Charles Mauron (1963). À partir de cette approche, l'analyste peut partir de la superposition des différentes œuvres de l'écrivain, relevant aussi bien du cycle de l'absurde que de celui de la révolte, pour relever les traces de la mort dans toutes ses ramifications. Le résultat obtenu permet d'aboutir à une interprétation générale en rapport avec « le mythe personnel » de Camus.

Ce mythe personnel constituerait ainsi un microcosme de toutes les idées liées à l'expérience de la mort de l'auteur : l'idée qu'il s'en était fait « à la simple vue d'un mouchoir rempli de sang » ; l'idée de la mort à la suite de la disparition de son père. Par ailleurs, la superposition des textes de l'absurde et de la révolte – plus complète que dans la présente étude – pourrait déboucher sur une étude comparative des manifestations de la thématique de la mort des deux cycles.

# Bibliographie

## - Corpus

Camus, A., 1942, *L'Étranger*, Paris : Gallimard.

Camus, A., 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard.

Camus, A., 1944, *Le Malentendu*, Paris : Gallimard.

Camus, A., 1947, *La Peste*, Paris : Gallimard.

Camus, A., 1949, *Les Justes*, Paris : Gallimard.

Camus, A., 1951, *L'Homme révolté*, Paris : Gallimard.

## - Ouvrages théoriques

Eco, U., 1985, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris : Grasset & Fasquelle.

Iser, W., 1976, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Pierre Mardaga.

Jauss, H.R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.

Ricoeur, P., 1983, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil.

Ricoeur, P., 1984, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil.

Ricoeur, P., 1985, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris : Seuil.

Ricoeur, P., 1992, *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Paris : Seuil.

Sartre, J-P., 1948, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature*, Paris : Gallimard.

## - Ouvrages généraux

Aristote, 1990, *Poétique*, Paris : Le Livre de Poche.

Augustin, S., 1993, *Les confessions*, Paris : Flammarion.

Bespaloff, R., 2013, « Puissance de la volonté de tuer », in *Albert Camus. La pensée révoltée*, Paris : Philo Éditions.

Camus, A., 1962, *Carnets I*, Paris : Gallimard.

Camus, A., 1964, *Carnets II*, Paris : Gallimard.

Camus, A., 1989, *Carnets III*, Paris : Gallimard.

Camus, A., 1948, *Lettre à un ami allemand*, Paris (10<sup>e</sup> édition) : Gallimard.

Camus, A., 1997, *Discours de Suède*, Paris : Gallimard.

Camus, C., 2010, *Albert Camus, solitaire et solidaire*, Paris : Michel Lafon.

- Castillo, E.**, 2013, *Pourquoi Camus ?*, Paris : Philippe Rey.
- Daniel, J.**, 2006, *Avec Camus : comment résister à l'air du temps*, Paris : Gallimard.
- Farcy, G-D.**, 1991, *Lexique de la critique*, Paris, Presses universitaires de France.
- Jakobson, R.**, 1973, *Questions de poétique*, Paris : Seuil.
- Jankelevitch, V.**, 1966, *La Mort*, Paris: Flammarion.
- Lavoie, R.**, 1971, *La mort dans l'oeuvre Romanesque d'Albert Camus*. (Mémoire de Maîtrise ès arts, Université de Sherbrooke)
- Le Mariel, J.**, 2009, « La mort », in Jeanyves Guérin, *Dictionnaire Albert Camus*, Paris : Robert Lafont.
- Levi-Valensi, J.**, 1971, *Les critiques de notre temps et Camus*, Paris : Garnier.
- Lottman, H.**, 1985, *Camus*, Paris : Seuil.
- Mattei, J-F.**, 2013, *Comprendre Camus*, Paris : Max Milo Éditions.
- Mauriac, F.**, 1933, *Le romancier et ses personnages*, Paris : R.A. Corrêta.
- Mauron, C.**, 1963, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris : Éditions José Corti.
- Musso, F.**, 2006, *Albert Camus ou la fatalité des natures*, Paris : Gallimard.
- Onfray, M.**, 2012, *L'ordre libertaire, la vie philosophique d'Albert Camus*, Paris : Flammarion.
- Platon**, 2016, *La République*, Paris : Flammarion.
- Ricoeur, P.**, 1975, *La métaphore vive*, Paris : Seuil.
- Todd. O.**, 1996, *Albert Camus, une vie*, Paris : Gallimard.
- Tournier, M.**, 1981, *Le Vol du vampire*, Paris : Mercure de France.