

## La nostalgie originelle dans l'oeuvre de Camus

Ando, Tomoko

<https://doi.org/10.15017/13238>

---

出版情報 : Stella. 27, pp.125-152, 2008-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# La nostalgie originelle dans l'œuvre de Camus

Tomoko ANDO

«Ce que je veux dire : Qu'on peut avoir – sans romantisme – la nostalgie d'une pauvreté perdue» (II, 796)<sup>1</sup>. Ainsi commencent les *Carnets* de Camus en date de mai 1935. Ceci signifie que Camus a évoqué la nostalgie dès le commencement de sa carrière d'écrivain, à l'âge de 21 ans. Or, qu'est-ce que cette «nostalgie d'une pauvreté perdue» ? Certes, de nombreuses études ont traité jusqu'ici du thème de l'enfance pauvre chez l'écrivain en renvoyant à d'autres thèmes, tel celui de l'innocence<sup>2</sup>. Cependant, le terme même de «nostalgie» n'a pas encore été suffisamment exploré<sup>3</sup>. L'auteur ayant gardé des sentiments complexes vis-à-vis de son passé, il faut admettre que ce mot n'indique pas le simple regret d'un temps meilleur. En effet, il nous semble que Camus lui donne une signification originale, exprimant par là un sentiment personnel. Afin de préciser cet aspect, nous commencerons dans cette étude par caractériser les usages du mot dans ses textes, puis nous aborderons spécifiquement la question de la nostalgie de l'enfance pauvre.

## I. Les usages du mot

L'auteur utilise souvent le mot de nostalgie dans les essais et les *Carnets*, tandis qu'il l'emploie rarement dans les romans et les pièces de théâtre. Cela ne signifie pas que les éléments nostalgiques soient exclus de son univers fictionnel, mais il les fait sentir plutôt qu'il n'en parle de façon directe. Nous focaliserons notre étude sur les usages du mot, laissant l'analyse du thème pour une autre étude. Si l'on remonte à l'origine du mot, celui-ci signifie initialement «le mal du pays» des mercenaires. La signification du mot s'est ensuite étendue au regret d'un temps passé, idyllique, non seulement personnel mais également historique. Enfin il indique le mouvement du cœur qui désire rejoindre ce qui était jadis acquis et qui est perdu à jamais<sup>4</sup>.

Dans les *Carnets*, nous trouvons d'abord un usage du mot dans ce sens. Par exemple, dans une note écrite entre novembre et décembre 1942, Camus évoque sa nostalgie de la terre algérienne en recourant à la représentation des cris des chiens algériens :

Dans les nuits d'Algérie, les cris des chiens répercutent des espaces dix fois plus grands que ceux d'Europe. Ils s'y parent ainsi d'une nostalgie inconnue dans ces pays étroits. Ils sont un langage qu'aujourd'hui je suis seul à entendre dans mon souvenir. (II, 969)

Tandis qu'il se trouve en France métropolitaine, occupée par les Nazis, son cœur tend vers la France-Algérie, et il entend dans son souvenir les cris des chiens de sa terre natale. Ou bien encore, dans une note d'avril 1940, évoquant l'œuvre d'un ami italien, il fait remarquer chez cet écrivain le «goût d'exil» (II, 913) dont «beaucoup parmi nous» sentent «la nostalgie». Camus parle ici de l'attrait pour les terres d'Italie et d'Espagne que *nous* tous partageons, parce qu'elles ont «formé tant d'âmes européennes». Ainsi, l'auteur emploie-t-il d'abord le mot de nostalgie au sens de regret du pays natal, c'est-à-dire au sens propre du mot.

À titre d'exemple, citons également une note datée de la fin de 1951 ou du début de 1952, évoquant une rencontre avec un camarade de la Résistance, jamais revu depuis la Libération : «tout d'un coup immense nostalgie, à pleurer, des camarades»<sup>5</sup>. Dans ce contexte, la nostalgie indique le regret du temps passé. Or, un tel regret ne concerne pas seulement le temps vécu individuellement, mais également le temps historique. Nous trouvons dans les *Carnets* l'expression notée fin 1942 ou début 1943 : «la nostalgie des *commencements*» (II, 973). Pour la comprendre, nous pouvons nous référer au passage de *L'Homme révolté* qui traite de la lignée de Rousseau à Saint-Just, opposant celle-ci à l'historicisme de Hegel : «Au commencement, tout est idylle selon Saint-Just, tout est tragédie selon Hegel»<sup>6</sup>. Dans ce contexte, la nostalgie se comprend comme regret d'une chose révolue dans l'histoire humaine, au-delà d'une vie. À ce sujet, nous pouvons également évoquer un propos de Marx (rapporté par l'auteur) concernant la beauté grecque : «cette beauté exprime l'enfance naïve d'un monde et [...] nous avons [...] la nostalgie de cette enfance»<sup>7</sup>.

Ainsi l'auteur utilise-t-il le terme de nostalgie pour signifier le regret d'un moment passé.

Cependant, les usages qu'il fait du mot dépassent souvent le sens courant du mot. Dans une note écrite entre août et octobre 1942, parlant de l'envie que l'on porte aux autres personnes, l'auteur invente l'expression de «nostalgie de la vie des autres» (II, 957). Vue de l'extérieur, cette vie nous donne une «illusion d'unité», tandis que notre vie nous paraît dispersée. Pour signifier l'attrance vis-à-vis de cette vie souhaitable, il emploie le mot de nostalgie. Ainsi ce mot englobe-t-il un sens plus large que celui de simple désir de retour ; il signale l'aspiration vers des choses qui ne sont jamais acquises.

Le choix de ce mot pour désigner une telle aspiration semble indiquer que cette aspiration est associée à un sentiment de manque. Citons une autre note écrite entre septembre et novembre 1943, qui souligne cette sensation d'«être privé de» :

Puisque le mot d'existence recouvre quelque chose, qui est notre nostalgie, mais puisqu'en même temps il ne peut s'empêcher de s'étendre à l'affirmation d'une réalité supérieure, [...] nous dirons philosophie inexistentielle, ce qui ne comporte pas une négation mais prétend seulement rendre compte de l'état de «l'homme privé de...» (II, 1003)

En parlant de l'existence, l'auteur préfère souligner l'état de manque plutôt que de renvoyer à l'affirmation d'une certitude. Dans sa façon d'opposer la nostalgie et l'affirmation, nous pouvons noter que la nostalgie signifie le manque existentiel. Chez lui, seule la conscience d'«être privé de» est présente, sans qu'il précise de quoi. Pour exprimer cette perception du manque sans objet précis, l'auteur choisit le mot de nostalgie.

Cela nous rappelle le thème de l'exil chez Camus<sup>8)</sup>. Dans son univers, l'être humain est l'exilé de nature. À cause du mal et de la mort, notre situation de vie est d'exil, et nous sommes privés du royaume originel. Mais paradoxalement, c'est la prise de conscience de cet état qui déclenche la quête du royaume. Autrement dit, dans la mesure où nous saisissons notre condition de vie comme exil, l'existence du royaume est présupposée, et la conscience du manque constitue l'indication de celui-ci. Puisque Camus part du sens du

manque et qu'il le considère comme inhérent à *nous*, il peut être considéré comme un écrivain de la nostalgie autant qu'un écrivain de l'exil.

Ainsi, la perception camusienne est-elle marquée initialement par le manque. C'est la raison pour laquelle il utilise le mot de nostalgie pour désigner le mouvement du cœur tourné vers les choses désirées. Le sentiment du manque est imprimé au fond de lui : ceci nous mènera à une réflexion sur l'enfance «dénudée», dans tous les sens du terme. Mais avant d'aborder cette question, examinons d'abord les usages du mot dans ses essais métaphysiques ; il nous semble en effet que la nostalgie y acquiert une signification étendue et un rôle important.

## **II. Les nostalgies métaphysiques**

### **1. La sensibilité du déchirement**

Constatons d'abord que la nostalgie dans le sens camusien est inséparable de la pensée de l'absurde. L'auteur du *Mythe de Sisyphe* définit celui-ci comme la contradiction entre le monde et la conscience humaine ; le premier est irrationnel à jamais, lorsque cette dernière veut le comprendre en attendant l'ordre unifié et absolu, de sorte que l'homme éprouve le sentiment de l'absurde face au monde. Ce désir de clarté, Camus l'exprime à travers d'autres termes comme «cette nostalgie d'unité» (I, 231), «cet appétit d'absolu», «notre appétit de comprendre» (I, 243) et «notre nostalgie d'absolu». Ainsi, l'irrationalité du monde est saisie comme manque, en même temps que le mot nostalgie est doté d'un sens plus fort que celui simplement d'attrait ou d'aspiration. Il correspond plutôt à un besoin irrépressible – peut-être naturel et même corporel. En effet, l'auteur saisit ce désir comme l'élément principal de l'être humain :

Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme.  
(I, 233)

Avec l'adjectif «éperdu», la sensibilité est introduite dans la réflexion métaphysique. La nostalgie en tant que désir ardent se fait l'un des trois éléments de l'absurde.

Puisque la sensibilité nostalgique est la plus fondamentale en soi, l'homme absurde trouve son cogito en elle. Dans la citation qui suit, l'auteur décrit d'abord la nostalgie comme attrait et aspiration sans fond ; mais parmi ces aspirations apparaît le seul désir certain qui puisse véritablement être appelé, selon nous, nostalgie. C'est sur lui que s'appuie l'homme absurde :

Ce que je sais, ce qui est sûr, ce que je ne peux nier, ce que je ne peux rejeter, voilà ce qui compte. Je peux tout nier de cette partie de moi qui vit de nostalgies incertaines, sauf ce désir d'unité, cet appétit de résoudre, cette exigence de clarté et de cohésion. (I, 254)

Au lieu du «je pense» est choisi un «je sens» pour seule base du raisonnement. Il s'agit d'un sentiment personnel, mais Camus le reconnaît comme le plus naturel chez les hommes. À partir de ce désir âpre, s'instaure la pensée de l'absurde.

Or, la nostalgie ne se définit pas seulement comme désir et appétit, mais aussi comme exigence au sens propre du terme : poussée vers l'extérieur. Autant qu'un désir d'unité, l'auteur ressent une opposition à une réalité dispersée. Ce mouvement du cœur révolté marque également la sensibilité nostalgique :

Entre l'irrationnel du monde et la nostalgie révoltée de l'absurde, il [= Kierkegaard] ne maintient pas l'équilibre. Il n'en respecte pas le rapport qui fait à proprement parler le sentiment de l'absurdité. Certain de ne pouvoir échapper à l'irrationnel, il veut du moins se sauver de cette nostalgie désespérée qui lui paraît stérile et sans portée. [...] S'il remplace son cri de révolte par une adhésion forcenée, le voilà conduit à ignorer l'absurde qui l'éclairait jusqu'ici et à diviniser la seule certitude que désormais il ait, l'irrationnel. (I, 245)

À l'opposé de Kierkegaard qui accepte l'irrationalité au nom de Dieu, l'auteur garde le sentiment d'un non qui s'entend comme «cri de révolte». Cela n'est pas donné dans le sens abstrait, mais en tant qu'«appel [qui] résonne au plus profond de l'homme». Certes, c'est un cri désespéré puisqu'il est certain de ne pouvoir échapper à l'irrationnel. Pourtant, il ne suscite pas de stérilité chez l'auteur, parce que la vérité est éclairée par ce cri. Ainsi, l'homme absurde choisit de ne pas retenir la révolte qui s'exprime spontanément et sans cesse.

Le désirer et le révolter s'unifient au sein du désespoir, et l'auteur leur donne le nom de nostalgie, qui correspondrait à la passion et à la rage<sup>9)</sup>.

Alors, la nostalgie de l'homme absurde se définit comme un sentiment tendu qui est constitué du désir et de la révolte les plus irrépressibles en lui. Une telle nostalgie semble se résumer dans le mot de déchirement, selon l'expression de l'auteur lui-même :

Mon raisonnement veut être fidèle à l'évidence qui l'a éveillé. Cette évidence, c'est l'absurde. C'est ce divorce entre l'esprit qui désire et le monde qui déçoit, ma nostalgie d'unité, cet univers dispersé et la contradiction qui les enchaîne. Kierkegaard supprime ma nostalgie et Husserl rassemble cet univers. Ce n'est pas cela que j'attendais. Il s'agissait de vivre et de penser avec ces déchirements, de savoir s'il fallait accepter ou refuser. (I, 253)

La morale absurde consiste à s'interdire de supprimer la nostalgie autant qu'à couvrir le désordre du monde. Il s'agit de maintenir la nostalgie sans la résoudre, donc «de vivre et de penser avec ces déchirements». S'il y a un divorce entre le monde et l'homme, c'est le déchirement qui se trouve dans le cœur de ce dernier<sup>10)</sup>. En englobant le sens du manque et le désir éperdu ainsi que le cri révolté, la sensibilité du déchirement synthétise, selon nous, la nostalgie camusienne dans la pensée de l'absurde.

## **2. L'attirance vague de la Transcendance**

Il nous faut remarquer pourtant que l'auteur utilise également le mot de nostalgie dans un autre sens que celui du désir de clarté. Dans la citation précédente, il désignait par l'expression de «nostalgies incertaines» les aspirations sans fond vers l'idéal. Dans ce cas-là, la nostalgie ne constitue pas l'un des pôles de l'absurde à maintenir, mais plutôt l'élément qui suscite la fuite devant la contradiction insoluble, le «saut» selon l'auteur. Par conséquent, l'homme absurde peut se définir également comme l'homme qui rejette la nostalgie :

Qu'est-ce en effet que l'homme absurde ? Celui qui, sans le nier, ne fait rien pour l'éternel. Non que la nostalgie lui soit étrangère. Mais il lui préfère son courage et son raisonnement. Le premier lui apprend à vivre sans

appel et se suffire de ce qu'il a, le second l'instruit de ses limites. Assuré de sa liberté à terme, de sa révolte sans avenir et de sa conscience périssable, il poursuit son aventure dans le temps de sa vie. (I, 265)

L'auteur met la nostalgie en opposition avec le courage et le raisonnement de la clairvoyance. Elle est également à l'opposé de la révolte désespérée. Contrairement à la définition que nous avons donnée, la nostalgie dans ce contexte ne réside ni dans le désir fondamental ni dans la passion irrépressible, mais plutôt dans l'attirance douce du souhaitable.

L'objet de cette nostalgie consiste surtout dans l'éternité, et l'homme absurde ne nie pas une telle attirance, bien qu'il ne choisisse pas d'y recourir. Si la nostalgie dans le premier sens fonde le cogito en se dirigeant avidement vers la clarté, la nostalgie dans le deuxième sens se fait l'élément à reconnaître et à dépasser concernant le problème du ciel. Dans les *Carnets* se trouve une note écrite en 1943 à propos de Nietzsche, dont la figure nous rappelle celle de l'homme absurde :

Nietzsche connaît aussi la nostalgie. Mais il ne veut rien demander au ciel. Sa solution : ce qu'on ne peut demander à Dieu, on le demande à l'homme : c'est le surhomme. (II, 990)

Celui qui «connaît» mais «ne veut rien demander» n'est pas sans rappeler celui qui «sans le nier, ne fait rien» évoqué dans la citation précédente. Selon Camus, Nietzsche connaît également la nostalgie de Dieu, sans recourir à Lui pour autant.

Cette position par rapport à Dieu est celle de l'auteur lui-même. Dans une note des *Carnets* écrite en novembre 1954, celui-ci affirme : «Je ne crois pas en Dieu, et je ne suis pas athée»<sup>11</sup>. S'il ne croit pas en Dieu, cela ne signifie pas qu'il ne croit pas à Lui. Chez l'auteur, la question de la foi est formulée indépendamment de celle de l'existence de Dieu. En mettant la première au centre du problème, sans répondre à la deuxième, il exprime son intention de ne pas recourir à Lui. Par exemple Rieux dans *La Peste* dit : «peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait» (II, 122). Il ne croit pas en Lui, même s'Il est. Or, si

l'auteur donne de l'importance à la volonté de ne pas recourir à Dieu, l'existence de Dieu n'est-elle pas présupposée ? Il nous semble en effet que la nostalgie de Dieu se fait le substitut à la réponse concernant cette question ; au lieu de discuter de l'existence de Dieu, l'auteur commence son argumentation en reconnaissant sa nostalgie pour la Transcendance. Bien qu'elle ne soit pas exprimée aussi fortement que son désir fondamental de clarté, elle constitue un point de départ en tant qu'élément immanent à lui<sup>12)</sup>.

Dans *L'Homme révolté*, c'est chez les révoltés de l'histoire moderne que l'auteur découvre cette nostalgie. Étant donné que «l'histoire de la révolte est, dans le monde occidental, inséparable de celle du christianisme»<sup>13)</sup>, les révoltés sont définis comme des personnes qui ne sont «pas sûrement athée[s]»<sup>14)</sup>, mais «forcément blasphémateur[s]» comme l'auteur lui-même. Ils se rebellent contre Dieu à cause de sa création et de leur condition, de la même manière que l'homme absurde revendique l'unité du monde<sup>15)</sup>. En même temps, ils recherchent un autre ordre pour remplacer ce Dieu déchu. L'auteur suggère leur nostalgie en citant le propos de Nietzsche, qui fut le premier conscient de la mort de Dieu<sup>16)</sup>:

À partir du moment où l'homme ne croit plus en Dieu, ni dans la vie immortelle, il devient «responsable de tout ce qui vit, de tout ce qui, né de la douleur, est voué à souffrir de la vie». C'est à lui, et à lui seul qu'il revient de trouver l'ordre et la loi. Alors commencent le temps des réprouvés, la quête exténuante des justifications, la nostalgie sans but, «la question la plus douloureuse, la plus déchirante, celle du cœur qui se demande : où pourrais-je me sentir chez moi ?».<sup>17)</sup>

Dieu a perdu son autorité et sa réalité au cours du temps, et les hommes se trouvent chargés de toutes les responsabilités. Le fait qu'ils se sentent réprouvés et exilés signifie qu'ils sont saisis par le sentiment du manque d'un Dieu fiable. Ils ne veulent ni peuvent plus croire en Dieu : à sa place reste seulement une nostalgie «sans but».

Ainsi, en traitant du problème de Dieu, l'auteur utilise le mot de nostalgie pour signifier l'attraction vers ce qui est révolu, conformément au sens propre du mot. Bien que vague et sans fond, la nostalgie se fait le point de départ de la réflexion en tant que sensibilité indéniable

en lui.

Pour finir, la nostalgie camusienne, qu'elle soit attirance douce du souhaitable ou de ce qui est perdu, ou déchirement constitué du désir profond et de la révolte irrépressible, réside dans la sensibilité qui lui paraît la plus authentique en lui et commune à l'humanité. Alors, c'est à partir d'elle que l'auteur aborde son œuvre fictive : «le roman [...] est d'abord un exercice de l'intelligence au service d'une sensibilité nostalgique ou révoltée»<sup>18)</sup>. La création consiste à intellectualiser la sensibilité nostalgique en lui donnant forme et chair. De fait, c'est ainsi que l'auteur a commencé sa carrière d'écrivain. La nostalgie est à l'origine de sa vie et de sa création. Examinons maintenant la nostalgie qui caractérise la sensibilité de sa jeunesse et l'a poussé à s'exprimer.

### III. La nostalgie de l'enfance pauvre

#### 1. Quelle nostalgie ?

Revenons d'abord aux premières phrases des *Carnets*, dans lesquelles le jeune écrivain encore au début de sa carrière proclame sa nostalgie de la pauvreté<sup>19)</sup>. À première vue, il semble qu'il exalte la pauvreté dans laquelle il découvre la vraie richesse de la vie :

Ce que je veux dire :

Qu'on peut avoir – sans romantisme – la nostalgie d'une pauvreté perdue. Une certaine somme d'années vécues misérablement suffisent à construire une sensibilité. Dans ce cas particulier, le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère constitue *toute sa sensibilité*. Les manifestations de cette sensibilité dans les domaines plus divers s'expliquent suffisamment par le souvenir latent, matériel de son enfance (une glu qui s'accroche à l'âme).

De là, pour qui s'en aperçoit, une reconnaissance et donc une mauvaise conscience. De là encore et par comparaison, si l'on a changé de milieu, le sentiment des richesses perdues. (II, 795)

Il semble que l'auteur regrette le milieu pauvre où il a passé son enfance en goûtant des «richesses» sans le savoir. En effet, la pauvreté aura, dans toute son œuvre, une place privilégiée en tant que figure de l'innocence. Cependant, si nous lisons le texte attentivement, il recèle des éléments contradictoires. Comme l'auteur se garde par avance du «romantisme», nous ne pouvons pas, de façon naïve,

entendre par nostalgie le regret sentimental du temps passé.

Notons premièrement que l'auteur souligne la possibilité de la nostalgie de la pauvreté plutôt qu'il ne l'exprime de manière directe. En disant «qu'on peut avoir [...] la nostalgie d'une pauvreté», il semble postuler l'impossibilité d'une telle nostalgie, pour la contredire. Ne suppose-t-il pas, donc, une autre nostalgie à l'opposé ? En effet, dans le texte entier de cette note des *Carnets*, il accentue le contraste entre milieu riche et milieu pauvre. Dans le passage qui suit la citation, il indique que le ciel paraît un «don naturel» dans le premier, tandis qu'il est doté du «caractère de grâce infinie» dans le deuxième ; le deuxième est une «île» par rapport au premier, même s'ils se situent à deux pas l'un de l'autre. En outre, il cherche à «témoigner» à côté des pauvres que «c'est dans cette vie de pauvreté [...] que j'ai le plus sûrement touché ce qui me paraît le sens vrai de la vie», en dénonçant en même temps «les petites lâchetés, la considération inconsciente qu'on accorde à l'autre monde (celui de l'argent)».

Certainement, son adolescence fut-elle caractérisée par le contraste entre milieu riche et milieu pauvre, tandis que son enfance fut exclusivement marquée par la pauvreté. À l'âge de 10 ans, il entra en tant que boursier au lycée algérois, qui se situait géographiquement de l'autre côté de la ville. Il connut alors un monde tout différent, marqué par les richesses matérielles et intellectuelles, et ses journées commencèrent à se partager entre ces deux milieux contraires. C'est à l'âge de 17 ans que les premières atteintes de la tuberculose le frappèrent et qu'il quitta le domicile maternel pour mieux se soigner. Pourtant, ce départ ne signifia pas un éloignement affectif définitif : il nous semble qu'il oscilla toujours entre les deux termes de cette opposition. Si l'auteur mentionne, quelques années après son départ, la nostalgie de la pauvreté, n'est-ce pas pour revaloriser à ses propres yeux le monde de ses origines, à l'opposé du milieu riche ?

Il faut noter en deuxième lieu que la nostalgie de la pauvreté est associée au sentiment le plus originel. Camus parle de la sensibilité de la pauvreté, de la même manière qu'il parle de la nostalgie de celle-ci : certaines années vécues dans la misère *suffisent* à construire une sensibilité. Par ailleurs, il résume cette sensibilité au sentiment

qu'il portait à sa mère dans son enfance. Plus précisément, il s'agit du «sentiment bizarre» que le fils ne pouvait pas s'interdire devant la mère, qui est – comme le montrent les figures de la mère dans les autres œuvres – silencieuse et étrange à ses yeux. C'est un sentiment extraordinaire, inexplicable, et sans doute de caractère négatif. Il souligne de plus que ce sentiment originel constitue «toute sa sensibilité». Cela signifierait que son cœur s'est formé sur la base de ce sentiment, qui probablement y demeure toujours. C'est la raison pour laquelle l'auteur compare le souvenir de son enfance à la «glu qui s'accroche à l'âme». Il se sent donc obsédé par cette enfance, dont le centre est un sentiment insoluble pour sa mère. Son cœur garde toujours l'émotion singulière du fils saisi d'un sentiment complexe vis-à-vis du passé. N'est-ce pas cet état du cœur que l'auteur nomme nostalgie ?

Ce sentiment complexe prend encore une autre forme : notons en troisième lieu que l'auteur révèle sa mauvaise conscience vis-à-vis du milieu qu'il a quitté. Il l'exprime à plusieurs reprises, en ajoutant encore des «mauvaises hontes». De plus, il désigne l'œuvre comme un «aveu nécessaire»<sup>20)</sup>. Il éprouve un sentiment de culpabilité du fait d'avoir abandonné son monde d'origine, plutôt qu'un sentiment de privation. Quoiqu'il exprime de la reconnaissance envers ce milieu pauvre, en disant avoir «perdu» les richesses particulières à la pauvreté, il n'exprime pas le désir enflammé d'un retour à la pauvreté. Alors que la nostalgie au sens courant indique le sentiment de perte de la patrie et la quête pour la retrouver, Camus, en revanche, est saisi par la culpabilité de l'avoir quittée. Un tel sentiment nous semble également comparable à la glu en tant que sensation qui s'attache à lui malgré lui.

Ces éléments nous empêchent de trouver chez l'auteur l'élément nostalgique au sens courant. Vis-à-vis du passé, au centre duquel réside la figure de la mère, il éprouve un sentiment complexe comparable à de la glu. Dans cette complexité, il cherche à faire rivaliser le milieu pauvre avec le milieu riche. D'un côté, la nostalgie semble être introduite par l'auteur pour valoriser d'un point de vue rétrospectif le milieu pauvre auquel il appartenait. De l'autre, elle semble englober tous les sentiments attachés à ce milieu, dont le

noyau est le sentiment singulier pour la mère<sup>21</sup>). Il est certain, au moins, que le mot de nostalgie n'est pas choisi par hasard, étant donné que l'auteur le répète à la fin de cette partie initiale des *Carnets*. Indiquant le plan de l'œuvre à venir, il donne comme sujet du dernier chapitre : «la valeur symbolique réalisée par nostalgie du fils» (II, 796). Avant d'examiner cette œuvre, qui se serait appelée «Louis Raingeard», mais est restée à l'état d'ébauche, nous remonterons d'abord aux premiers écrits, afin d'examiner la manière dont l'auteur a traité du passé à ses débuts.

## 2. La tentation de fuir le passé

Pour traiter de ses premiers écrits, nous pouvons nous référer au travail de Jacqueline Lévi-Valensi. Elle fixe le commencement de la création camusienne à l'année 1930–1931, à l'âge de 17 ans, et poursuit son développement jusqu'à «la naissance d'un romancier», juste avant l'élaboration de *L'Étranger*. Elle indique tout au début que les éléments autobiographiques qui détermineront l'univers de son œuvre, tels que la pauvreté et la mère singulière, n'apparaissent qu'«au terme d'une certaine errance»<sup>22</sup>. Par exemple, dans le conte intitulé «Le Dernier jour d'un Mort-né», publié dans un journal algérois en 1931, le récit commence par une présentation biographique du jeune narrateur qui n'a guère de ressemblance avec la réalité vécue par l'auteur. Son enfance sage et son adolescence studieuse, encadrées par la morale religieuse, nous rappellent plutôt les héros gidiens.

Comme chez cet écrivain admiré par le jeune Camus, le sujet du conte consiste dans l'opposition entre le «moi nouveau» (I, 514) éveillé par le désir et le moi ancien qui ne connaît pas le plaisir de la vie. Bien que le caractère du personnage soit éloigné de celui de l'auteur, il nous faut remarquer que l'opposition elle-même entre l'ancien moi et le nouveau moi constitue le courant principal de la création camusienne de la première période. Notons surtout que l'auteur montre un fort désir de s'oublier pour se renouveler entièrement. C'est ainsi que dans un essai critique daté de l'année suivante, «Sur la musique», il définit l'art comme «tenant d'une même aspiration de l'esprit humain vers un monde meilleur d'oubli et de rêve» (I, 539). La création est saisie comme enfantement d'un univers

totale­ment nouveau, différent de soi comme du milieu qui l'entoure.

Dans une série de textes inédits de la même période, intitulés «Intuitions», situés à mi-chemin du poème en prose et du récit, apparaît un fou qui proclame également l'oubli et le rêve comme nécessaires au bonheur humain. Quant au narrateur qui dialogue avec le fou, il oscille sans cesse entre cette invitation à l'oubli et son impuissance à le réaliser. Sa difficulté réside surtout dans sa relation à un passé avec lequel il se débat :

[...] mais je n'avais pas la force d'agir de même. L'appel de mon avenir, l'angoissante préoccupation d'oublier mon passé : j'agitais à nouveau ces soucis en moi. (I, 946)

Il essaie d'oublier son passé, ce qu'il désire fortement, mais n'y arrive pas et en est angoissé. Dans l'autre partie du texte, il dit également qu'il s'est épuisé en vains efforts pour «concilier le passé qui [l]e hantait avec l'avenir qu'[il] espérai[t]» (I, 943). Lorsque le futur est identifié au nouveau monde, libre et plein d'espoir, le passé est considéré comme un ancien monde, une réalité obsédante, amère et lourde à porter<sup>23)</sup>.

Ainsi, au seuil de sa vie d'adulte, espérant entrer dans une vie toute nouvelle, le jeune homme est retenu par son passé. Pouvons-nous retrouver dans cette situation déchirante le contraste entre milieu pauvre et milieu riche que Camus mentionne dans les *Carnets* ? Nous ne saurions pas le nier, bien qu'il puisse également s'agir du réveil du soi de l'adolescence. Notons ici simplement qu'il écrit à cette époque pour se distancier le plus possible de ce qui est derrière lui, et non pour le revaloriser ni pour en témoigner.

C'est dans «La Maison mauresque», qu'il écrit en 1933, âgé d'une vingtaine d'années, qu'apparaissent pour la première fois «en mineur»<sup>24)</sup> des esquisses concrètes de la vie pauvre qu'il connaissait. Par la suite, dans «Le Livre de Mélusine» (contes écrits probablement en 1933-1934) il introduit l'enfance solitaire comme matière de création. Quoiqu'il l'introduise sous la forme de l'illusion, il ne vise plus à opposer le rêve avec le réel, mais plutôt à parler du réel «en termes de rêve»<sup>25)</sup>.

Or, c'est dans un bref texte, édité par Lévi-Valensi, que Camus

révèle pour la première fois de façon apparente des éléments réels de son passé. Cet écrit de trois feuillets, daté selon elle de la même époque que «Le Livre de Mélusine», a des points communs avec la note des *Carnets*, utilisant par exemple le mot même de nostalgie. Nous pouvons le situer à l'amont de «Louis Raingeard». Si Camus se tourne en arrière, de quoi et comment parle-t-il dans ce premier texte ?

### 3. L'attachement au passé

Il s'agit d'un récit qui commence comme un conte traditionnel, «Il y avait une fois», mais qui est en effet «un résumé sans complaisance» de la vie de l'écrivain sans «rien d'imaginaire»<sup>26)</sup>, un aveu à la troisième personne. Il y avait une fois une femme et ses deux fils – le cadet constituant le centre du récit. En entrant au lycée, il découvre un autre monde, à l'opposé de la misère dans laquelle vit sa famille. Tombé malade à 17 ans, il quitte la maison maternelle, et constate une fois de plus l'étrangeté de sa mère, indifférente à la maladie de son fils. En apparaissant à la troisième personne, à travers un «il», l'auteur met son cœur à nu et décrit des événements qu'il ne racontera plus dans ses écrits postérieurs : par exemple, le fait qu'il fut blessé et resta interdit lorsqu'il se rendit compte que sa mère avait un amant.

L'un des éléments inédits que nous trouvons dans ce texte est l'explication précise de la mauvaise conscience de l'écrivain : «À la femme qu'il aimait, c'est une tout autre histoire que ce fils raconta»<sup>27)</sup>. S'adressant sans doute à Simone, sa première femme, le jeune Camus raconta une «histoire fausse qui ne rendait pas la réalité», à cause du «ressentiment secret» et de l'«orgueil surtout». Dans le nouveau monde qu'il connaît, il cache son passé de pauvreté : pour se protéger «il faut jeter un mensonge, plusieurs mensonges qui soutiennent le premier mensonge». Ainsi, les sentiments honteux que l'écrivain mentionne dans ses *Carnets* proviennent, non seulement du fait qu'il a abandonné le milieu pauvre, mais également de celui qu'il l'a trahi par des mensonges accumulés.

Or, cette trahison lui donne l'occasion de connaître la «nostalgie de la pauvreté et de l'humilité». Dans ce milieu riche, il s'est trouvé en état de chute, par ses mensonges accumulés et sa sincérité perdue.

Par cela, il se tourne vers le monde qu'il a quitté et y reconnaît la richesse cachée, qui est la simplicité (appelée l'innocence) et qui l'attire désormais. Ainsi l'auteur dit-il, sans doute de force et pour lui-même : «Il aime cette pauvreté et cette humilité. C'est à croire même qu'il y aspire».

Le passé est-il ainsi doté désormais d'un doux attrait ? Nous ne savons que trop souligner, cependant, la complexité des sentiments de l'auteur par rapport à son enfance. Notons qu'au centre du récit se trouve la relation entre la mère et le fils, et que cette relation est beaucoup plus unilatérale que celle qui apparaîtra dans les écrits postérieurs. La mère est caractérisée par son indifférence complète pour son fils, et cette indifférence n'a pas le caractère paisible que nous lui trouverons postérieurement. Chez elle, qui négligeait «ce qui en lui [= le fils] réclamait de la chaleur et de la protection», l'auteur trouve un seul aspect positif, qui est le fait qu'«elle ne l'avait pas abandonné». À cette maternité fermée, le fils porte un amour sans retour, rempli d'«aspirations débordantes» et de la «tristesse de cette vie sans amour». En lieu et place du commerce affectif, il y a de la part du fils une demande de tendresse, et de la part de la mère, le vide.

Il nous semble que le souvenir de cette enfance pauvre – pauvre en tendresse – éveille toujours en lui une souffrance, et que la nostalgie qu'il mentionne est inséparable de ce sentiment. De fait, la nostalgie du jeune adulte consiste à nos yeux dans le déchirement pénible suscité par le monde du passé, au centre duquel se trouve un sentiment complexe pour la mère. Cela est souligné par l'explication que l'auteur donne lui-même ; explication étrange et intéressante pour comprendre ce que signifiait la nostalgie pour le jeune écrivain : «cette nostalgie de la pauvreté et de l'humilité qui est la plus terrible vengeance qu'inconsciemment exerce cette mère étrange». En parlant de l'attrance qu'il ressent pour l'innocence d'une vie de pauvreté, l'auteur ose attribuer son origine à sa mère, malgré sa maternité fermée. La mère indifférente est remplacée du coup par la mère méchante ; même si c'est inconsciemment, elle punit le fils qui l'a quittée. Désormais, c'est la mère qui appelle le fils, et le fils subit la *peine* dans le sens double du mot, sous la forme d'une sensation nostalgique. Si nous nous rappelons l'expression de «glu» employée

dans les *Carnets*, nous pouvons comparer une telle nostalgie non à l'arc que l'auteur tend en arrière, mais à la main que le monde maternel lui tend pour retenir son cœur. Autrement dit, contrairement à l'usage courant du mot, la nostalgie du jeune Camus indique l'attachement à ce qui est derrière lui, et non l'aspiration tendre vers ce qui est perdu.

Ainsi, sa nostalgie douloureuse ne provient pas de l'éloignement du pays du passé, mais plutôt de la difficulté de s'en détacher. Lévi-Valensi indique que l'auteur parle du passé afin de mieux s'en distancier : c'est pour «échapper à la terrible emprise que cette enfance exerce sur lui qu'il va la prendre comme objet de son œuvre»<sup>28)</sup>. Le passé dont il traite n'est pas encore un temps mort pour lui. Il consiste dans le souvenir qui suscite des sentiments à vif chez lui, la «glu» qui influe sur lui actuellement. Alors, s'il se confronte à son passé pour s'en éloigner, le mot de nostalgie, avec lequel il définit son état d'âme en proie à l'ancien monde, n'est-il pas introduit aussi dans un but de la distanciation ? Bien que la nostalgie dans l'usage courant naisse de la distance entre soi et le passé, et que le nostalgique cherche à la franchir, Camus utilise ce mot plutôt pour désigner son attachement à l'ancien monde. À nos yeux, appeler nostalgie un tel attachement constitue une tentative pour remettre des sentiments vifs dans le classeur du souvenir. L'auteur utilise ce mot afin de se faire croire à lui-même qu'il s'agit du passé, enterré loin de lui. Il cherche ainsi à enfermer dans le coffre du passé tout ce qui appartient au monde de son origine, tel que le quartier pauvre et sa mère, quoiqu'ils existent toujours dans la même ville. La nostalgie sert donc à mettre à distance son attachement.

Étant donné qu'il a utilisé ce mot en même temps qu'il a commencé à parler de son passé, la nostalgie peut être considérée comme une clé de son écriture de la distanciation. En utilisant ce mot, l'auteur poursuivra la distanciation et la revalorisation du monde de son origine. Nous traiterons maintenant de «Louis Raingeard», dont le plan est indiqué dans la partie susmentionnée des *Carnets*.

#### **4. Vers la vraie nostalgie**

À la même époque que «Le Livre de Mélusine» et «Il y avait une

fois...», Camus écrit «Les Voix du quartier pauvre», dont le manuscrit est dédié à Simone à la fin de l'année 1934. Il s'agit d'un recueil de tableaux qui décrivent les voix entendues dans le quartier pauvre. C'est en intégrant ces esquisses concrètes et réalistes que l'auteur aborde ensuite un roman sur le protagoniste autobiographique du nom de Louis Raingeard. Il travaille sur ce roman (qui n'a finalement jamais vu le jour) dans les années 1934–1936. Selon l'auteur de l'édition de «La Pléiade», les manuscrits de cette ébauche romanesque sont composés de cinq fragments, dont les deux premiers constituent une suite, qui forme la majeure partie du roman. En effet, c'est en se fondant sur cette partie que l'auteur composera ensuite le chapitre central de *L'Envers et l'Endroit*, son premier recueil d'essais publié<sup>29)</sup>. Étant donné que des éléments concernant l'enfance et le souvenir y sont traités, et que le mot même de nostalgie y est utilisé, nous traiterons surtout de cette partie<sup>30)</sup>.

Le sujet de cette partie – comme du roman entier – est la relation entre un fils, appelé Louis de temps à autre, et sa mère. Avec des images concrètes, l'auteur dépeint la relation entre les deux dans le passé et dans le présent du récit. Il apparaît clairement, si on compare ce récit aux écrits précédents, qu'une certaine distance est née entre l'auteur et son ancien monde. Il ne s'agit plus d'un aveu, mais d'un récit que l'auteur construit à partir de ses expériences et de ses sentiments. En effet, sans s'attarder à une description réaliste, il cherche à révéler le sens caché dans la scène appartenant à un temps révolu. Il renouvelle ainsi sa relation avec sa mère et le monde de son passé. En suivant l'ébauche du début à la fin, nous verrons une signification nouvelle s'élaborer autour du souvenir, et l'usage du mot de nostalgie se développer.

Le récit est composé de trois scènes qui caractérisent la relation entre la mère et le fils. Dans la première scène, le fils adolescent (qui vient de tomber en malade) et sa mère s'assoient «seuls [...] et confrontés» (I, 86) dans une chambre d'hôpital. Ils se confrontent au lieu d'être unis dans la tendresse, en partageant pourtant une solitude analogue. Cette image représente la mère et le fils «isolés l'un de l'autre par des expériences parallèles». À cause de la maladie, ou de la dispute avec un frère, chacun vit seul d'un côté de la ville.

L'auteur caractérise cette relation par le parallélisme.

Cependant, s'ils sont écartés l'un de l'autre, c'est originellement à cause de l'isolement naturel de la mère, qui exclut inconsciemment son fils de son univers fermé. C'est ainsi que la deuxième scène est introduite, une scène «primitive»<sup>31)</sup> dans laquelle le fils enfant est confronté à l'indifférence complète de la mère : rentré de l'école, il trouve dans l'ombre du soir sa mère se tassant sur la chaise, les yeux vagues, plongée dans un «silence animal» (I, 77). Sourde, elle ne s'aperçoit pas de l'arrivée de son fils. Il la trouve étrange, et cette étrangeté ou monstruosité – selon le lexique camusien<sup>32)</sup> – lui fait «peur». En même temps, il se trouve lui-même totalement étranger à l'univers de sa mère. Il ressent de façon définitive son isolement et la négation de son existence même. L'auteur définit alors ce moment comme celui de la naissance de la sensibilité : «il commence à sentir beaucoup de choses» telles que la peur, l'étrangeté, la «pitié» pour sa mère, l'isolement, la négation du soi ou la «peine».

Retenons surtout le dernier sentiment qui semble, en englobant les autres sentiments, exprimer en même temps le déchirement suscité par eux. En effet, l'auteur indique de façon précise qu'à partir de ce moment-là la douleur ne lâchera plus le fils : «Et toujours l'enfant interrogera, aussi bien sa mère que lui-même. Il croîtra en douleur». Dans la peine qui ne passe jamais, il continuera à se questionner sur sa mère étrange et sur lui-même étranger à elle. L'interrogation sans réponse ne peut qu'augmenter encore la souffrance, et il nous apparaît que c'est cette douleur permanente qui constitue l'essence de son attachement à l'ancien monde. Lorsque l'auteur identifie la nostalgie à de la «glu» accrochée à l'âme, il semble renvoyer à cette douleur toujours vive qui l'empêche de s'en éloigner.

Or, il faut également remarquer qu'il introduit cette scène primitive comme «rappel» (I, 75) des «heures [qui] reviennent d'elles-mêmes» (I, 76) dans le cœur du fils adulte. Bien qu'il s'agisse de la naissance d'un sentiment douloureux qui ne disparaîtra jamais de son cœur, l'auteur fait croire que c'est la réminiscence d'un souvenir revenu «du fond de l'oubli» que le fils adulte subit un soir. Si la scène primitive est traitée ainsi dans le cadre d'une expérience de réminiscence, c'est parce que le fils reconnaît maintenant la valeur privilégiée de cette

scène ; à l'instant où l'enfant a connu l'indifférence de la mère, il a senti le temps s'arrêter, et cela peut être considéré comme une expérience momentanée de l'éternité. Ainsi l'image de la mère dans le silence absolu est-elle associée désormais à une révélation sublime. Tout en restant le lieu d'une expérience douloureuse, cette scène peut également signifier un temps à rechercher, en tant que moment de contact avec la vérité. Par ailleurs, l'auteur signale le bonheur présent dans l'acte même de se souvenir. Selon lui, en se souvenant du passé pénible, l'on est saisi du «sentiment apitoyé de notre malheur», qui est une tristesse teintée de tendresse, et qui peut être définie comme un bonheur. Il est certain que, comparativement à la période des tentatives de fuite, l'auteur a trouvé une place relativement éloignée par rapport au passé, en même temps qu'il poursuit ainsi la distanciation littéraire encore plus loin.

La scène primitive acquiert alors deux significations chez le fils adulte. D'un côté, elle est le souvenir de la douleur qui l'attache sans relâche au passé, et cet attachement peut être appelé nostalgie selon le lexique du jeune auteur. De l'autre, elle contient une valeur privilégiée en tant qu'expérience de l'éternité, qui peut inclure l'aspiration nostalgique au sens courant. Or, pour unifier cette double nostalgie, l'auteur cherche par la suite à valoriser l'origine de la douleur elle-même.

C'est ainsi que l'auteur, en revenant au présent du récit, caractérise ce qui reste dans le cœur du fils adulte par le terme de pauvreté. Celle-ci renferme l'étrangeté et l'indifférence de sa mère en leur donnant une valeur nouvelle :

Quelque chose dormait au fond de son âme, qui était fait du parfum de cette pauvreté infinie, qui recélait des phrases entendues il y a très longtemps, des attitudes de sa mère, des destinées perdues de vue. C'était cela qui valait à ses yeux. (I, 90)

Ce qui serre sans cesse le cœur du fils, c'est le souvenir de cette mère, qui ne montre aucune tendresse maternelle, vivant sans paroles, sans pensée, sans souvenir – ce que l'auteur qualifie de pauvreté infinie. La mère est dépouillée d'esprit et de grâce. Dans un autre fragment du roman, l'auteur attribue également un caractère de dépouillement à

la chair de la mère : «corps déchiré, osseux et laid, corps sans grâce» (I, 94). Le terme de pauvreté, intégrant tous les éléments misérables de son apparence et de son caractère, permet à l'auteur de trouver une valeur à la figure de sa mère.

La valeur de la pauvreté réside d'abord dans le fait qu'elle s'oppose au caractère de vanité de la richesse. Après être sorti du monde de la misère, le fils a connu de l'autre côté de la ville le monde du confort et de l'intelligence. Une telle abondance matérielle et intellectuelle apparaît à ses yeux, pourtant, comme non-valeur. En découvrant la superficialité de la richesse, le fils arrive paradoxalement à trouver une vraie richesse dans «cette misère autrefois si dure, maintenant comprise et jugée à sa valeur» (I, 91).

Cependant, la valorisation de la pauvreté ne dissout pas simultanément ses sentiments complexes vis-à-vis du monde de ses origines. L'auteur prolonge le contraste entre la richesse et la pauvreté pour souligner son état d'âme en proie au passé. Il définit «la nostalgie de pays plus riches, lointains» comme une «mélancolie presque satisfaite». L'on se retourne vers un temps meilleur, qui est déjà loin en arrière, et cette distance nous permet de nous en souvenir en paix. A contrario, le regard que Louis porte sur son passé de dénuement ne peut être appelé de la nostalgie :

Mais lui, c'était un pays sombre, aux parfums écœurants de beignets et de vanille, odeurs d'épices, et aux douceurs subites de son [*mot illisible*] qui le rongeaient. Et cela lui procurait au sein du demi-confort qui l'entourait une sorte de mauvaise conscience. (I, 90)

Contrairement à ce qui a été affirmé sur la réminiscence du souvenir, le fils montre ici qu'il est toujours attaché au passé. La description olfactive indique que le souvenir colle comme de la glu, suscitant même en lui le dégoût. En évitant d'utiliser le mot de nostalgie dans ce cas, l'auteur indique que le fils est sans cesse confronté au déchirement entre son désir de détachement et l'attachement à son passé pénible.

Le fils adulte est toujours à mi-chemin entre l'attachement et la distanciation vis-à-vis de son ancien monde. D'une part, il est suffisamment éloigné de son passé pour en parler et pour le valoriser.

D'autre part, son cœur est encore en proie au monde de son origine. Pour que la valeur de la pauvreté qui est représentée par la figure de la mère ne soit pas seulement reconnue, mais en plus acceptée par son cœur, l'essence de cette valeur doit être explorée.

C'est ainsi qu'est introduite la troisième scène, dans laquelle le fils adulte fait encore l'expérience du dénuement de la mère. Il l'éprouve d'une autre façon que dans la scène première, et cela lui permet de toucher directement à la valeur cachée dans la pauvreté. La mère a une commotion cérébrale (causée par l'agression par un inconnu) et le fils est appelé à son chevet. Il s'est couché sans pouvoir dormir, à côté d'elle qui s'agite et geint. C'est d'abord pour lui l'expérience d'être «dépaysé» (I, 51) par rapport au monde. En percevant «rien que la maladie et la mort où il se sentait plongé», il sent que ses préférences, ses ambitions, et toute sa vie quotidienne se sont dissous. Coupés des autres et du monde extérieur, sa mère et lui étaient «seuls contre tous». C'était sa mère qui «l'ancrait [...] dans sa solitude» (I, 91) en l'écartant du monde de la vie – ce qui nous rappelle l'expression «vengeance de la mère» dont nous avons déjà traité.

Or, ce qui caractérise cette scène est plutôt le fait que le fils partage l'isolement et l'indifférence de la mère. Dans ce sens, il s'agit d'une expérience de rapatriement. Au lieu du parallélisme ou de la confrontation, c'est l'entrée dans l'univers maternel : univers de la négation absolue, dans lequel il éprouve la mort et où il goûte la même indifférence que la sienne pour la vie. Dans le silence de la nuit, il a senti que «rien n'existait plus», ni eux ni le monde. Pourtant, ce qu'il a touché au fond de cette négation totale est, paradoxalement, l'essence de la vie elle-même, dépouillée de tous les décors : «Et pourtant, à l'heure même où le monde croulait, lui vivait» (I, 51). En saisissant son existence réduite à un être, il a vécu pendant un instant une vie nue telle que sa mère la vivait continuellement. Ainsi la valeur de la pauvreté est révélée : ce n'est pas la négation mais l'affirmation totale de la vie qui se trouve au fond du dépouillement. La pauvreté, qui n'a ni raison, ni sens, ni beauté, ni valeur, comble pour cela l'être.

À partir de cette expérience, le fils mûrit la réflexion sur l'indiffé-

rence de sa mère, manifestée lors de sa propre maladie. Il découvre, tout d'abord, qu'il partage la même indifférence, et que lui non plus n'éprouve pas de craintes en cette occasion. L'idée de la mort de celle-ci n'a pas de sens pour lui, soutenu qu'il est par la certitude sans raison de son immortalité. Il comprend ensuite que l'indifférence de sa mère provient de la même certitude. Pour elle qui ne doute de rien et ne pense rien, l'existence de son fils est assurée a priori. Dans son univers, le fils est tout simplement là : son être est tellement naturel pour elle qu'elle ne pense pas à s'adresser à lui. Ainsi, la signification de son indifférence est renversée, et la négation absolue qu'elle incluait devient l'affirmation totale de l'existence du fils.

Entre la mère et le fils se trouve un lien constitué d'indifférence. Parce qu'ils ont la même indifférence, qui est au fond la certitude sans faille de l'existence de l'autre, ils sont liés par une «entente tacite» (I, 92). Ce lien étant solide et aussi dépouillé que la figure misérable de la mère, l'auteur le décrit comme un «attachement si puissant [...], une nécessité avilissante, une glu qui se colle à l'esprit». Pourtant, c'est dans ce lien que l'auteur reconnaît finalement la destination de sa vraie nostalgie :

Ce lien si singulier l'étonnait profondément. Cette indifférence à toute chose, cette non-pensée qui se nourrissait du sentiment confus d'une indestructible existence, c'était à la vérité ce qu'il avait découvert chez sa mère un soir où tout enfant il l'avait surprise dans le noir fixant anormalement le parquet. Et c'était aussi peut-être ce qui faisait tout le parfum de sa nostalgie. (I, 93)

Il découvre que l'expérience du non-lien était en fait l'expérience d'un lien ferme. Après avoir reconnu la signification de l'indifférence, la scène première apparaît à ses yeux comme une expérience originelle de lien à la mère. Le souvenir douloureux est transformé en souvenir privilégié, en tant que moment où son existence a été soutenu de la façon la plus sûre. Ainsi, le fils arrive-t-il à parler de nostalgie au sens d'aspiration à un temps privilégié et perdu.

Certes, nous ne pouvons pas nier que le fils éprouve toujours le sentiment de l'attachement au monde du passé. L'expression olfactive qu'il utilise encore montre le fait que son cœur n'est pas suffisamment

séparé de ce monde. Admettons d'ailleurs que l'essence de cet attachement réside dans sa relation contradictoire avec sa mère, qui est constituée à la fois de l'impossibilité de bâtir une relation avec elle et de l'impossibilité de se détacher d'elle. Pourtant, désormais, la relation avec elle ne consiste pas seulement en un attachement unilatéral, mais aussi en un lien réciproque. Si la nostalgie du fils s'est exprimée dans le premier écrit comme main tendue par le monde maternel, c'est maintenant une indifférence égale qui tisse un lien entre la mère et le fils. Dans le parfum du passé qui l'entoure et l'étreint, ce dernier cherche à attribuer la raison de son attachement à l'attrait de la pauvreté, dont la valeur a renouvelé la relation à sa mère. Autrement dit, de la même manière qu'il a trouvé l'abondance sous le dénuement, il essaie de découvrir au fond de sa douleur permanente l'aspiration vers la source, la valeur de la pauvreté.

Voici que le fils arrive à former en lui une «nostalgie» au sens courant. Dans «Il y avait une fois...», ce mot avait été utilisé pour désigner la difficulté à s'éloigner du passé. En effet, l'écriture consistait en un essai de distanciation et la nostalgie avait pour fonction de repousser dans le coffre du passé ce qui lui était attaché. Dans «Louis Raingeard», que nous venons d'évoquer, la distanciation se poursuit, et l'écriture sert à construire une histoire avec une signification découverte dans le passé du personnage. En utilisant le mot de pauvreté pour désigner l'origine de sa douleur, il arrive par cela à découvrir la valeur contenue dans ce souvenir pénible. Désormais, son attachement au monde du passé proviendra de l'attrait de cette valeur : il transforme ainsi son attachement insoluble en attirance du passé, dans lequel est la source à retrouver. Au terme de cette valorisation, il arrive enfin à prendre une distance suffisante pour se dire attiré par le passé, au lieu de chercher à se détacher de la glu du souvenir.

### **En guise de conclusion**

La carrière d'écrivain du jeune Camus a commencé dans le but – ou plutôt avec le besoin pressant – de distancier un monde ancien, qui n'était pas encore mort, et au centre duquel résidait une figure maternelle suscitant une douleur permanente. C'est dans ce but que

Camus introduit le mot de nostalgie : pour mettre d'abord une distance suffisante par rapport au passé, qui lui permettra ensuite de le dépasser par l'écriture. La nostalgie marque l'origine de son écriture, de façon originale : elle n'est pas constituée de l'attirance pour ce qui est perdu, mais d'un attachement dont il ne peut se défaire. Cet attachement consiste principalement dans le sentiment originel de la douleur, qui ne provient non de la perte, mais de la permanence du monde ancien. En explorant la nostalgie, et en identifiant la pauvreté (qualificatif de la mère) comme source de la douleur, il arrive à valoriser l'origine de sa nostalgie et à transformer celle-ci en nostalgie ordinaire.

Après qu'il a formé en lui la vraie nostalgie au sens courant, par l'usage original du terme, il n'utilisera plus ce mot dans ses écrits de sujet autobiographique. Une fois que l'auteur a atteint une relative distanciation, il ne parle plus de nostalgie mais plutôt d'expérience de rapatriement, dans lequel son cœur peut rejoindre le passé. Dans «Entre oui et non» de *L'Envers et l'Endroit*, qui se situe directement en aval de «Louis Raingeard», le narrateur dit qu'il est «rapatrié» (I, 46) en découvrant dans l'air de la nuit la même l'indifférence que celle de la mère. Ayant acquis une distance par rapport au monde du passé, il peut maintenant parler d'un tel franchissement et d'un tel retour<sup>33</sup>).

Désormais, il traitera de la nostalgie dans un contexte métaphysique. Elle intègre en elle le sens du manque, le désir du souhaitable et la révolte contre la réalité inacceptable. En tant que déchirement insoluble et en tant que sensibilité la plus authentique de l'homme, une telle nostalgie hérite de la nostalgie originelle de l'auteur en se faisant le point de départ de la réflexion philosophique.

Citons pour finir une note des *Carnets*, datée de la fin août 1942, dans laquelle Camus définit la littérature comme ce qui est le plus personnel chez l'auteur, en l'identifiant ensuite avec la nostalgie : «Si l'on ôtait la littérature chez les grands écrivains on ôterait ce qui probablement leur est le plus personnel. Littérature = nostalgie» (II, 954). Dans la nostalgie, qui a marqué l'origine de son écriture, réside l'élément le plus personnel et le plus authentique de l'homme, qui est à ses yeux l'essence de la littérature elle-même.

## NOTES

- 1) Notre édition de référence est la suivante : Albert CAMUS, *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Jacqueline LÉVI-VALENSI, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, 2 vol. Nous indiquons dans le corps du texte le tome et la page entre parenthèses. Quand nous citons successivement la même page, nous l'indiquons à la première citation.
- 2) Voir par exemple Roger QUILLOT, «L'univers de la pauvreté», in *La Mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris : Gallimard, 1970, pp.27-43 ; voir aussi Carina GADOUREK, *Les Innocents et les coupables. Essai d'exégèse de l'œuvre de Camus*, La Haye : Mouton, 1963.
- 3) Claude Vigée aborde ce thème à travers l'aspect de la quête du sacré. Voir VIGÉE, «La nostalgie du sacré chez Albert Camus», in *Aux Sources de la littérature moderne I : Les Artistes de la faim*, Bourg-en-Bresse : Éd. Entailles-Philippe Nadal, 1989, pp.253-286. Nous pouvons citer également d'autres études qui mentionnent des éléments nostalgiques dans la pensée de Camus, mais elles n'examinent pas les usages du mot eux-mêmes dans son œuvre.
- 4) Le mot de nostalgie, formé par deux mots grecs, *nostos* («retour») et *algos* («douleur»), a été inventé par un médecin suisse à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle pour exprimer un état dépressif dû à l'exil loin de la terre natale. Voir Patrick DANDREY, «Nostalgie et mélancolie : de l'affection morbide à l'affiction morale», in *De la Mélancolie*. Textes réunis par Jean CLAIR et Robert KOPP, Paris : Gallimard, 2007, pp.95-129.
- 5) Albert CAMUS, *Carnets III (mars 1951 – décembre 1959)*, Paris : Gallimard, 1989, p. 34.
- 6) Albert CAMUS, *Essais*. Édition établie et annotée par Roger QUILLOT et Louis FAUCON, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 544.
- 7) *Ibid.*, p. 658.
- 8) Concernant le thème de l'exil, voir Isabelle CIELENS, *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité*, Stockholm : Acta Universitatis Upsaliensis, coll. «Studia Romanica Upsaliensia» n° 36, 1985 ; voir aussi Jean-Jacques GONZALES, *Albert Camus. L'exil absolu*, Houilles : Manucius, 2007 ; voir également Chia-Hua HSU, «L'exil dans l'œuvre de fiction d'Albert Camus», Université de Paris III (Thèse de doctorat), 2008.
- 9) Étant donné que l'absurde comporte la révolte, et que la pensée de la révolte complète la pensée de l'absurde, citons une phrase de *L'Homme révolté* qui indique l'ardeur de la nostalgie révoltée : «Ceux qui n'ont pas exigé, un jour au moins, la virginité absolue des êtres et du monde, tremblé de nostalgie et d'impuissance devant son impossibilité, ceux qui,

alors, sans cesse renvoyés à leur nostalgie d'absolu, ne se sont pas détruits à essayer d'aimer à mi-hauteur, ceux-là ne peuvent comprendre la réalité de la révolte et sa fureur de destruction» (CAMUS, *Essais*, op. cit., p. 665). Dans les *Carnets* se trouve une phrase similaire, datée entre septembre 1950 et janvier 1951, dans laquelle l'auteur remplace «tremblé de nostalgie» par «hurlé de nostalgie» (Albert CAMUS, *Carnets II (janvier 1942 – mars 1951)*, Paris : Gallimard, 1964, p. 335).

- 10) En traitant la nostalgie de l'unité dans la pensée de Camus, Pierre Nguyen-Van-Huy souligne que «l'angoisse et la nostalgie sont deux sentiments inséparables : séparation et communion, duplicité et simplicité, le problème du bonheur chez Camus se joue sur cette double antithèse». Voir NGUYEN-VAN-HUY, *La Métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel : La Baconnière, 1962, p. 50.
- 11) CAMUS, *Carnets III*, op. cit., p. 128.
- 12) Sur la question de la «nostalgie implicite de Dieu», voir Marcel MÉLANÇON, *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, Fribourg : Éd. Universitaire Fribourg Suisse, 1976, pp. 52-56. Mélançon prétend, pourtant, que Camus fait de l'«inexistence de Dieu» un postulat, lequel l'auteur essaie par suite de justifier dans son argument sur le mal.
- 13) CAMUS, *Essais*, op. cit., p. 440.
- 14) *Ibid.*, p. 436.
- 15) Dans ce contexte, les révoltés ont une nostalgie identique à celle de l'homme absurde, mais leur nostalgie tend vers l'ordre transcendant plutôt que vers l'unité du monde. Par exemple, le héros romantique ose commettre le mal «par nostalgie d'un bien impossible» (*ibid.*, p. 459) et les surréalistes essaient de tout renverser par «leur nostalgie désespérée d'un ordre» (*ibid.*, p. 490) ; l'effort de Hegel consiste justement à se libérer de «toute nostalgie de la transcendance» (*ibid.*, p. 544). Soulignons encore que «la révolte, après tout, ne s' imagine que contre quelqu'un» et que «la notion du dieu personnel, créateur et donc responsable de toutes choses, donne seule son sens à la protestation humaine» (*ibid.*, p. 440). Bien que la pensée de la révolte soit développée à partir de la pensée de l'absurde, celle-là tourne autour de la question de Dieu beaucoup plus que celle-ci.
- 16) Selon Camus, «Nietzsche n'a pas formé le projet de tuer Dieu. Il l'a trouvé mort dans l'âme de son temps» (*ibid.*, p. 477).
- 17) *Ibid.*, p. 480.
- 18) *Ibid.*, p. 668.
- 19) Il faut cependant nous garder de considérer cette partie comme manifestation inaugurale de l'auteur. Premièrement, parce qu'il est possible que l'auteur avait déjà commencé à écrire ses cahiers auparavant, et deuxièmement, parce que cette partie est constituée d'une feuille insérée, et que nous ne pouvons pas définir la date réelle de la rédaction. Voir Yosei MATSUMOTO, «L'actualité des études camusiennes» [en japonais], *Études de*

*littérature française*, Université de Hiroshima, n° 21, novembre 2002 pp.66–67. Nous montrerons qu'il s'agit d'un plan du roman qu'il était en train de rédiger à cette époque.

- 20) Après avoir annoncé l'intention de faire un «aveu», l'auteur remplace immédiatement ce terme par celui de «témoignage», qui ne concerne pas la culpabilité mais simplement l'honnêteté du regard objectif. Sur ce point, voir Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus ou la naissance d'un romancier (1930–1942)*. Édition établie par Agnès SPIQUEL, Paris : Gallimard, 2006, pp.240–241. Selon elle, par ce glissement de l'aveu vers le témoignage, l'auteur fuit le «véritable retour sur soi qu'il présentait avoir à faire», de même qu'il se permettra ensuite de construire un roman avec un personnage fictif.
- 21) Concernant la relation complexe de Camus avec sa mère, voir Jean GASSIN, *L'Univers symbolique d'Albert Camus. Essai d'interprétation psychanalytique*, Paris : Minard, 1981, pp.203–218. L'auteur indique que Camus, poussé par des sentiments troubles pour sa mère, se lance dans une idéalisation consciente du personnage maternel dans son œuvre. Selon Gassin, ce contraste montre que Camus «se raccroch[e] “avec désespoir” à son attachement pour sa mère toute sa vie».
- 22) LÉVI-VALENSI, *op. cit.*, p. 20.
- 23) Quant à ses œuvres postérieures comme *L'Étranger* et *La Peste*, nous avons remarqué dans une autre étude que la question du futur, plutôt que celle du passé, occupe le centre de ses préoccupations ; l'on recourt facilement au futur, au nom de l'espoir, mais l'écrivain absurde critique cette position en montrant que celui-là est imaginaire et incertain tandis que seul le présent est réel. Nous avons pu y souligner la conscience aiguë de la mort à venir. Ce changement des statuts du passé et du futur est digne d'être souligné. Voir notre article «Le temps dans *La Chute* de Camus» [en japonais], *Stella*, Université du Kyushu, n° 25, décembre 2006, pp.99–113.
- 24) LÉVI-VALENSI, *op. cit.*, p. 113.
- 25) *Ibid.*, p. 143.
- 26) *Ibid.*, p. 149.
- 27) *Ibid.*, p. 548 («Annexe»).
- 28) *Ibid.*, p. 151.
- 29) Il s'agit de «Entre oui et non», qui traite du même sujet et des mêmes scènes, et qui intègre une partie de «Louis Raingeard», sans transformation. Pour cette partie reprise, nos citations renvoient à *L'Envers et l'Endroit*.
- 30) Cela ne veut pas dire que d'autres parties ont moins d'importance pour notre sujet. Bien au contraire, elles contiennent également plusieurs éléments inédits, qui jettent une nouvelle lumière sur la relation mère-fils. Par exemple, dans le troisième fragment (selon le classement de Lévi-Valensi), nous trouvons une scène dans laquelle la mère rend visite au fils

adulte pour se plaindre devant lui. Cette fois, c'est le fils qui montre de l'indifférence, et la mère représente concrètement la figure qui saisit le fils ; le cinquième fragment prend la forme d'une lettre que le fils adresse à sa mère. Nous aurons d'autre occasion de concentrer notre analyse sur cette ébauche romanesque.

- 31) Voir «Appendices de *L'Envers et l'Endroit*», in *Œuvres complètes*, op.cit., t. 1, p.1224.
- 32) La monstruosité est un terme clé dans la conception du *Premier homme*. L'écrivain souligne le caractère animal du protagoniste : «Dès le début, il faudrait marquer plus le monstre chez Jacques» (Albert CAMUS, *Le Premier homme*, Paris : Gallimard, «Cahiers Albert Camus 7», 1994, p.25 [note]). Pourtant, dans cette scène, l'animalité est marquée dans l'apparence de la mère par l'expression de «silence animal».
- 33) Sur le sujet de la nostalgie et du rapatriement dont l'auteur parle dans ses essais lyriques, voir notre article : «La nostalgie chez Albert Camus», *Stella*, Université du Kyushu, n° 26, décembre 2007, pp.35-47.