

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITÉ MENTOURI- CONSTANTINE.
Ecole Doctorale De Français

N° DE SÉRIE :

Pôle Est
Antenne Mentouri

N° D'ORDRE :

MÉMOIRE

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de

MAGISTER

Filière : Sciences des textes littéraires.

L'ambivalence du projet idéologique Dans *La Peste* d'Albert Camus.

Présenté par : **Ali TEBBANI**

Sous la Direction de : **Dr. Nedjma Benachour**, Maître de conférences.
Université Mentouri Constantine.

Devant le jury composé de :

Président : **Dr. Abdou Kamel**, Maître de conférences.
Université Mentouri Constantine.

Rapporteur : **Dr. Benachour Nedjma**, Maître de conférences.
Université Mentouri Constantine.

Examineurs : **Pr. Ali Khoudja Djamel**, Université Mentouri Constantine.

MARS 2007

Remerciements :

Le présent travail a été réalisé sous la direction de Mme Nedjma Benachour, ce qui représente à nos yeux une source de fierté tant nous croyons en ses immenses valeurs intellectuelles et humaines. Nous sommes reconnaissant pour toute sa disponibilité, ses conseils, ses encouragements et surtout ses enseignements. Nous lui exprimons notre gratitude pour nous avoir soutenu et orienté vers les meilleures pistes et encouragé tout au long de ce mémoire.

Nos remerciements vont aussi, et de manière particulière à M. Kamel Abdou de qui nous tenons précieusement cette citation sur nos cahiers: « *le livre est bavard d'un silence tenace, il ne saurait dire tout en même temps, pourtant à première vue, il ne cache rien...* ». C'est tout simplement pour nous la plus utile des pédagogies en littérature, celle qui vous séduit et qui vous marque. N'est-ce pas que c'est là *l'ambivalence* dont nous avons fait notre objet d'étude !

Nos remerciements vont aussi au professeur Djamel Ali Khoudja.

Nous ne saurions oublier de remercier tous nos enseignants de post-graduation.

Dédicaces :

Je tiens à dédier ce travail à ma tendre épouse que je remercie pour sa patience, à toute sa famille, à mes enfants : Aymen, Manal et Inas. A la mémoire de mes parents, mon frère Abdelkader, mon beau-père et ami zouaoui, que Dieu ait pitié de leurs âmes et les accueille dans son vaste paradis.

A tous mes frères, neveux, nièces et belles-soeurs.

A mon frère Abdelwahab qui a tracé les principaux repères de mon chemin sur la vie.

A ma petite sœur Bouba.

Je dédie ce travail aussi, à tous mes collègues, camarades et amis : Yacine Mekcen, Amor, Med Salah, Dahmen, Yazid, Adel, Mounir, Radouane , Abdelaziz Bahloul, Nacer Foura, Alilou Bentata, Badie, Lamine, Lakhdar, Boudj, Tahar Dorbani, Saddek, Taha, Abdelouahab Meghraoui, Abdeldjalil Boulassel, EL Hadi Bendjellouli, Leïla Gherbi, Mme Fetni,...et tout particulièrement à Moussa Lekhfif.

Un grand merci à tous ceux que j'ai omis de mentionner.

SOMMAIRE

INTRODUCTION :	02
PREMIÈRE PARTIE : Préliminaires Théoriques	
1-1 : <i>La Peste</i> : Un projet idéologique.....	11
1-2 : La fiction au service de l'idéologie.....	13
1-3 : Socialité et idéologie	15
1-4 : Médiations et idéologie.....	18
1-5 : co-texte et idéologie comme dimension de la socialité.....	19
1-6 : Le projet idéologique	20
DEUXIÈME PARTIE : Références Intertextuelles et Socio-historiques	
CHAPITRE I	
I-1 : De l'intertexte au texte	22
I-1-1 : <i>La Peste</i> , un projet idéologique bien mûri :.....	24
I-1-2 : De l'hypotexte à l'hypertexte	25
I-1-2-1 : Genèse d'un projet	25
I-1-2-2 : Les mythes bibliques	32
I-1-2-3 : Texte et Histoire	33
CHAPITRE II	
II: <i>La Peste</i> , un projet au service d'une idéologie	36
II-1 Texte, histoire et idéologie.....	36
II-2 Roman et idéologie	37
II-3 Ambiguïté et projet idéologique	37
CHAPITRE III	
III-1 : Le narrateur, porteur du projet idéologique	41
III-1-1 Le personnage comme acteur social	42
III-1-2 Le personnage du docteur Rieux	44
CHAPITRE IV	
IV-1 De l'implicite en général au silence en particulier	51
TROISIÈME PARTIE : Analyse de l'œuvre à partir de son projet idéologique	
CHAPITRE I	
I-1 : Les intentions explicites du projet idéologique	58
de Camus à partir du thème général : <i>La peste</i>	
I-1-1 : Le titre	59
I-1-2 : Du Mythe de la peste au titre : <i>La Peste</i>	60
CHAPITRE II	
II-1- Les thèmes particuliers	65
II-2- Engagement et révolte : deux aspects de la socialité dans <i>La Peste</i>	66
II-2.1 De l'engagement en général	66
II-2.2 Engagement et littérature politique.....	67
II-2.3 De l'engagement à la révolte chez Camus.....	73
II-2-3-1 : Les différentes formes de révolte	75
II-2-3-2 : De la solitude à la solidarité	79
II-2-3-3 : De l'absurde à la révolte	82

II-3 Le thème de l'exil dans <i>La Peste</i>	88
CHAPITRE III	
III-1-La réalisation de ce projet	91
III-1-1 Représentation du projet : allégorie symbolique du nazisme.....	91
III-1-2 Aux sources du projet	91
III-1-3 : <i>La Peste</i> , roman , chronique ou parabole	92
III-1-4 Les personnages de <i>la Peste</i>	96
III-1-4-1 L'espace: Oran, support géographique à l'exil.	97
Dire ou ne pas dire, voilà la question	
IV-Le thème révélateur comme instrument idéologique.	99
IV-1-La Peste, thème révélateur de l'humanisme camusien.....	
IV-2-L'écriture comme instrument idéologique ...	102
IV-2-1-Dire ou ne pas dire, voilà la question	105
IV-2-2 Le Dire comme acte politique	105
IV-2-3 Dire c'est faire.....	106
Conclusion	110
Annexes	115
1- Albert Camus : Ambiguïtés et controverses	115
2- Qui est Albert Camus ?	116
3- Résumé de l'œuvre	117
Bibliographie	121

« ...dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les Hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser... » p.247

Remarque finale de *Rieux* dans *La Peste*, porte-parole de son créateur :

ALBERT CAMUS.

Introduction

En temps de peste, Tarrou disait avoir compris que « *tout le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas un langage clair.* » p.203

A cause de son ambiguïté, dans sa conception et son écriture, ***La Peste*** d'Albert Camus reste exposé à un processus de relecture critique, donc d'interprétations multiples, à la mesure de la multiplicité de ses sens. C'est pourquoi le présent travail se propose d'étudier ***l'ambivalence du projet idéologique dans La Peste d'Albert Camus.*** Nous nous appuyerons pour ce faire, essentiellement sur les principaux apports de la sociologie de la littérature et de l'approche sociocritique.

1- Notre corpus

La Peste, est publié en 1947, prix des critiques de la même année, il vaut à Albert Camus son premier grand succès de librairie : 161 000 exemplaires vendus dans les deux premières années.

De toutes les maladies, la peste est celle dont le nom en littérature, a la charge symbolique la plus grande. C'est sans doute pour cela aussi qu'elle a été retenue par Camus.

En 194., la ville d'Oran, en Algérie, subit une épidémie de peste qui la coupe du reste du monde. On assiste à la progression puis au déclin de la peste, on en voit les effets sur la population. Albert Camus crée ainsi une situation expérimentale qui permet d'étudier ce que deviennent les hommes dans une période de crise.

Le récit est ponctué de descriptions de la cité, présentée comme «*une ville ordinaire* ». p. 05. Elle est évoquée à travers les saisons, le temps qu'il fait, l'activité quotidienne: travail, marchés, transports, cafés, cinémas, les différents quartiers, la mer. «*Cette ville déserte, blanchie de poussière, saturée d'odeurs marines, toute sonore des cris du vent, gémissait alors comme une île malheureuse.* » p.135

La peste apparaît brutalement et se répand avec rapidité. Elle est décrite avec une précision toute médicale : sa transmission par les rats, la fièvre et les abcès, les difficultés respiratoires, certains détails réalistes étant presque insoutenables. L'épidémie s'amplifiant, des dispositions légales sont prises : isolement des malades dans les hôpitaux puis dans les écoles, quarantaine pour les familles qui vivent dans des camps, enterrements d'abord bâclés, puis supprimés ; transport des cadavres dans des tramways, vers des crématoires en dehors de la ville.

La maladie est généralement suivie de mort. Celle-ci est décrite en tableaux poignants, qui vont crescendo : celle du concierge, puis celle du chanteur qui joue Orphée. À l'épisode révoltant de la mort d'un enfant succède celle d'un prêtre puis celle de Jean Tarrou, l'un des principaux personnages et ami du médecin.

La ville pestiférée est coupée du monde. Nul ne peut y entrer, nul ne peut en sortir. Le courrier n'est plus acheminé. Seuls les télégrammes permettent d'avoir de loin des nouvelles des absents. Chacun est donc comme exilé de sa famille ou de ses proches, faisant, d'une façon ou d'une autre, l'expérience de la séparation. Tout homme, susceptible d'être contaminé, devient une menace pour l'autre.

L'épidémie constitue une épreuve collective : *« Il n'y avait plus alors de sentiments individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous. » p.135* La menace quotidienne de la mort et l'enfermement modifient les comportements. Ils font naître des révoltes mais aussi des actions de dévouement et de solidarité. Cela ne se manifeste pourtant pas par l'héroïsme : *« C'est que rien n'est moins spectaculaire qu'un fléau et, par leur durée même, les grands malheurs sont monotones. » p.142*

La plupart des personnages de premier plan sont des hommes. Les seules femmes présentes sont des mères et incarnent patience et douleur. Ils constituent des figures sociales : un médecin (Rieux), un prêtre (Paneloux), un journaliste (Rambert), un fonctionnaire municipal (Grand), un juge (Othon), un trafiquant (Cottard). À leurs côtés, Tarrou, ami du médecin, fait figure de philosophe solitaire.

Rieux, médecin, constitue, *de facto*, le personnage principal : il est présent à la première et à la dernière page du livre. « *Paraît trente-cinq ans [...]. Il a l'air d'un paysan sicilien avec sa peau cuite, son poil noir et ses vêtements de teintes toujours foncées, mais qui lui vont bien.* » p.26 Par ses yeux, nous découvrons le premier rat contaminé. Le premier encore, il prononce le mot « peste ».p.32

Non seulement il est celui qui voit la vérité, mais aussi il y fait face coûte que coûte, malgré l'épuisement : « *Pour le moment il y a des malades et il faut les guérir. Ensuite, ils réfléchiront et moi aussi. Mais le plus pressé est de les guérir.* » p.26.

La peste est pour lui « *une interminable défaite* ». Il apprend la mort de sa femme juste après celle de son ami Jean Tarrou : « *Depuis deux mois et depuis deux jours, c'était la même douleur qui continuait.* » Seule sa mère constitue une présence apaisante.

Il lui revient, à la fin du livre, de tirer les conclusions de l'épreuve : « *Tout ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire.* » p.240

Jean Tarrou, cet ancien militant vit un peu en marge de la société mais crée un groupe de volontaires pour aider Rieux dans sa tâche, ce malgré le danger : « *Je dis seulement qu'il y a sur cette terre des fléaux et des victimes et qu'il faut, autant que possible, refuser d'être avec le fléau.* ».P.142. Il y perdra sa vie, au moment même où l'épidémie commence à décroître.

Il est presque devenu un double de Rieux : ni l'un ni l'autre ne croient en Dieu mais tous deux cherchent au fond la même chose : Tarrou à être « *un saint sans Dieu* », Rieux à « *être un homme* ». p.203

Raymond Rambert, le journaliste, venu de Paris pour une enquête, se trouve retenu à Oran malgré lui. Il tente de quitter la ville, en corrompant quelques gardes. À la dernière minute, il renonce à son bonheur et choisit de continuer à lutter avec Tarrou : « *maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non* ».p.181

Joseph Grand, le bien nommé, est un modeste auxiliaire municipal, abandonné par sa femme. Il rêve de devenir écrivain et s'évertue à écrire un livre. Pendant ses heures de liberté, il produit des statistiques pour les formations sanitaires. Le narrateur le consacre héros de l'épidémie : *« S'il est vrai que les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros [...], le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule. »*p.240

Paneloux, le prêtre, présente au départ la peste comme une punition du Ciel. Il lutte néanmoins contre l'épidémie aux côtés des volontaires. Il subit l'épreuve de la mort d'un enfant, le fils du juge. Bouleversé, il choisit cependant la foi, « cruelle aux yeux des hommes, décisive aux yeux de Dieu », et meurt en refusant toute assistance.

Othon, le juge d'instruction, paraît d'emblée insensible et froid. La mort de son fils le conduit à s'engager aux côtés des volontaires.

Cottard est un trafiquant menacé d'arrestation quand l'épidémie se déclenche. Il est le seul que la peste réjouit car elle le libère de la peur. À la fin du roman, Cottard est arrêté mais il est devenu fou.

Le vieil asthmatique, patient habituel de Rieux, vit retiré chez lui. Témoin des événements, sans illusions, il représente le bon sens populaire et s'exprime volontiers par des proverbes, ou des formules toutes faites quasiment énigmatiques : *« Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste ? C'est la vie, voilà tout »*. p.30

La population est évoquée collectivement, au fur et à mesure que l'épidémie évolue.

Elle est d'abord dominée par la peur ; les premières mesures sanitaires provoquent des émeutes, certains essayant de forcer les portes pour quitter la ville.

C'est ensuite l'abattement qui la menace : *« Au grand élan farouche des premières semaines avait succédé un abattement qu'on aurait eu tort de prendre pour de la résignation, mais qui n'en était pas moins une sorte de consentement provisoire »*.p138

Avec la fin de l'épidémie, se manifestent des sentiments confus et contradictoires : « l'espoir n'avait plus de prise » sur certains ; pour d'autres, « *une sorte de panique les prenait, à la pensée qu'ils pouvaient, si près du but, mourir peut-être...* » p.230

Les autorités, représentées par le préfet, se montrent, au début, très timorées, craignant surtout d'affoler la population. Les journaux, porte-parole, communiquent chiffres et informations, au fur et à mesure du progrès de l'épidémie. À la fin du livre, les autorités envisagent de dresser un monument à la mémoire des pestiférés.

La composition du roman est très méthodique : le livre comprend cinq parties, de longueur inégale. La première et la dernière correspondent respectivement à la naissance et au déclin de l'épidémie. La deuxième décrit le comportement des principaux personnages, confrontés au fléau. La troisième partie, centrale, ne comprend qu'un chapitre d'une vingtaine de pages. Le narrateur marque une pause dans le récit pour décrire les effets de la peste sur la vie quotidienne.

Dans la quatrième, certains de ces personnages comme Rambert, le prêtre et le juge, ont évolué sous la pression des événements.

Quant au narrateur, il se présente comme un historien, ayant recueilli témoignages et documents. Il décrit avec minutie, jour après jour, l'évolution de la peste. Il se sent concerné : « *ils s'aperçurent qu'ils étaient tous, et le narrateur lui-même, pris dans le même sac, et qu'il fallait s'en arranger* ».

Il évoque la population en disant : « *nos concitoyens* ». Il se manifeste parfois très ouvertement : « *le narrateur estime...* », « *Le narrateur propose...* » Mais ne dévoile sa véritable identité qu'à la fin du roman : « *Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur.* » p.241

Ce roman évoque d'abord la peste pour elle-même, rappelant les grandes épidémies qui ont eu lieu en Italie ou à *Marseille* pp181-182, et les horreurs qui les ont accompagnées. Il se veut une sorte d'hommage aux victimes oubliées du fléau.

Écrit après la Seconde Guerre mondiale, ce roman se double également d'un sens historique : les camps de quarantaine, les menaces, l'isolement, l'entassement des malades dans les hôpitaux puis dans les écoles, les crémations évoquent le nazisme, les camps de concentration, l'oppression sous toutes ses formes, et la résistance de ceux qui prennent le parti des victimes.

Enfin, le roman revêt une signification beaucoup plus générale. Il se veut également témoignage sur la souffrance et la maladie, sur l'engagement de certains hommes, qui savent pourtant que ce combat est sans fin : Rieux « *savait ce que cette foule en joie ignorait, [...] que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais [...] et que peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse* ». p.241

2 -Albert Camus et son œuvre :

Albert Camus et son œuvre continuent, aujourd'hui encore, à occuper une place privilégiée sur la scène littéraire, tant ils demeurent d'actualité dans « *la sensibilité et la réflexion critique* »¹. Les références à son œuvre, le rappel de ses prises de position, les allusions, plus ou moins fondées, à l'homme ou à ses écrits, restent encore d'usage.

L'œuvre de Camus reste attractive et n'a rien perdu de son pouvoir de séduction. Néanmoins ses écrits, ses pensées et ses positions d'alors, sont constamment brandis comme arguments pour défendre des points de vues et des idées, ou remises en question et parfois même, sujets à controverses.

Romancier, dramaturge, essayiste, journaliste et résistant, Albert Camus représenterait par excellence la figure de l'écrivain et de l'intellectuel français d'après-guerre. Profondément engagé dans les luttes et les débats de son temps, il continue, malgré les malentendus que sa propre renommée et son œuvre lui ont valus, de jouer un rôle majeur dans la littérature.

Albert Camus est né à Mondovi, dans le Constantinois, en 1913, dans une famille plus que modeste. Survient la Première Guerre mondiale; son père, ouvrier agricole, est tué au

¹ Jaqueline Lévi-Valensi, Albert Camus, Société des études camusiennes, Paris, 1999.

front; sa mère s'installe à Alger, dans un modeste logement, et vit de ménages et de menus travaux. Camus dira plus tard comme cette expérience de la pauvreté fut sa véritable école.

Son oncle, un boucher amateur de livres, lui donne le goût de la lecture. Mais le jeune homme préfère encore consacrer son temps à l'amitié, aux baignades et au football. Encouragé par son instituteur, il bénéficie d'une bourse qui lui permet de poursuivre ses études au lycée puis à l'université d'Alger, où il obtient son diplôme de philosophie. Mais de santé fragile et craignant la routine, il renonce à enseigner¹.

1934, est l'année de son premier mariage, qui ne durera que deux ans, et son adhésion au parti communiste, qu'il quittera trois ans plus tard. S'il se cherche dans la vie, il se trouve dans la littérature. *L'Envers et l'Endroit* (1937), son premier essai, contient déjà les thèmes majeurs de son œuvre : le soleil, la solitude, l'absurde destin des hommes. En 1938, *Noces* confirme ses dons d'écrivain et la nature d'une sensibilité à qui la méditation ne peut suffire. Le jeune auteur parvient à concilier son goût pour l'écriture, pour la réflexion et pour l'action en étant journaliste à Alger Républicain et animateur d'une troupe de théâtre.

La guerre vient alors modifier le cours des choses. La censure entraîne la disparition du journal pour lequel il travaillait, et Camus est exempté de l'armée pour raison de santé. Il se remarie et quitte l'Algérie pour la métropole. À Paris, il rejoint la Résistance dans le réseau «Combat», pour des missions de renseignement et de journalisme clandestin. Il travaille, surtout, à ce qu'on peut nommer le «cycle de l'absurde». De 1940 à 1945, dans trois œuvres majeures, une philosophie s'élabore. Meursault, dans l'Étranger, tue un Arabe « presque par hasard » et éprouve dans sa cellule son indifférence.

Au théâtre, c'est *Caligula*, incarné par Gérard Philipe, qui entend pousser l'absurdité des choses jusqu'à susciter la révolte. *Le Mythe de Sisyphe* aborde les mêmes questions de façon théorique : faute d'un sens à la vie, l'homme peut en dépasser l'absurdité par la «révolte tenace» contre sa condition.

¹ Source : Encyclopédie Hachette Multimédia. 1998

Ces ouvrages sont à l'origine de ses premiers succès mais aussi des premières critiques et des premiers malentendus. Présenté par la presse comme un philosophe désespéré, il est associé à Jean-Paul Sartre et au courant existentialiste, ce dont il se défend, vainement. Il se veut humaniste.

Rédacteur en chef du journal *Combat* à la libération, Camus prend désormais position sur les grands débats qui secouent le monde : la bombe atomique, les révoltes coloniales, la peine de mort... Il voyage en Algérie, en Amérique et s'émeut partout de la misère des hommes.

Dès 1947, il a entrepris un nouveau cycle sur la révolte avec un roman, *la Peste*, où les hommes sont confrontés à un mal insurmontable. Son essai, *l'Homme révolté* provoque une longue et violente controverse : des journalistes l'attaquent, des partis politiques, des écrivains aussi, comme Jean-Paul Sartre ou André Breton, qui lui reprochent des tendances «bourgeoises.» Camus se défend, s'explique, répond. La polémique dure un an et finit par le décourager, tandis que sa santé se dégrade.

Il se détourne pour un temps du genre romanesque et se consacre à des adaptations dramatiques d'auteurs étrangers : Dostoïevski, Calderón, Buzzati, Faulkner.

Puis se remet à l'écriture fictionnelle : en 1956, il publie *la Chute*, un récit qui marque un renouvellement de son style : à Amsterdam, loin du ciel méditerranéen, un ancien avocat confesse sa mauvaise conscience et sa culpabilité en un monologue plein d'ironie et de sarcasmes. Un recueil de nouvelles paraît l'année suivante, *l'Exil et le Royaume*, où s'expriment plus de doutes que de certitudes.

En 1957, le prix Nobel de littérature lui est décerné. À quarante-trois ans, il est le plus jeune écrivain jamais distingué à Stockholm. Cette consécration internationale n'entame pas son énergie : il met bientôt en chantier un nouveau roman, *le Premier Homme*, resté inachevé et publié, à titre post-mortem, en 1994, dont on a pu dire qu'il aurait inauguré un «cycle de l'amour.»

Le 4 janvier 1960, Camus rentre à Paris avec son éditeur. Près de Villeblevin, dans l'Yonne, la voiture percute un arbre. Il meurt.

Comme bien des écrivains de sa génération, Camus a voulu pratiquer tous les genres littéraires qui pouvaient contribuer à l'expression de ses idées ou de ses doutes. Aussi est-il plus juste d'articuler ses œuvres autour des thèmes qu'elles abordent plutôt qu'en fonction du genre dont elles relèvent : le roman, le théâtre et l'essai. Il a lui-même désigné les deux grands cycles de sa maturité : l'absurde et la révolte.

Mais on ne peut négliger ni les essais de jeunesse ni les derniers récits, qui annonçaient sans doute une nouvelle manière, prématurément interrompue. Celle peut-être de l'amour et de la « rédemption ».

Première Partie : Préliminaires Théoriques

1-1 Textes littéraires et projet idéologique

Du moment que le texte littéraire reste un champ où s'active l'idéologie par la projection d'une réalité historique ou sociale, l'espace imaginaire de *La Peste* constitue un lieu privilégié où se dévoile pour nous, *le projet idéologique*¹ de son auteur.

Dans leur présentation de l'ouvrage, *Les français fictifs*² de René Balibar, et après avoir démontré l'objectivité matérielle de la littérature comme *formation idéologique*, Pierre Macherey et Etienne Balibar s'attardent à sa *spécificité idéologique* au niveau :

1°) des textes littéraires, qui sont des formations idéologiques particulières et singulières;

2°) du mode d'identification idéologique produit par le travail de la fiction littéraire;

3°) de la place de l'effet esthétique littéraire dans le procès de reproduction de l'idéologie dominante.

¹Notion définie par P. Macherey, comme la prise de position sous la forme de discours à l'intérieur d'un champ conflictuel.

² Pierre Macherey et Étienne Balibar. «Présentation» de, *Les français fictifs* .éd. Hacette.1974. p23

Ils précisent que dans les textes littéraires, ce sont les contradictions qu'il faut analyser et non pas leur unité apparente et illusoire inscrite dans l'idéologie littéraire qui accompagne toujours toute production littéraire. Le texte littéraire est le produit d'une ou de plusieurs contradictions idéologiques, qui ne peuvent être résolues que dans l'idéologie; le texte est leur *solution imaginaire*, imaginaire parce qu'impossible, mais aussi leur *solution littéraire*, littéraire parce qu'imaginaire.

Ainsi, le texte n'est pas l'expression d'une idéologie, mais sa mise en scène; il n'est pas sa « *mise en mots* » : il est la mise en scène, et qui dit mise en scène dit : représentation, il en est la solution imaginaire et littéraire : *la résolution*.

L'effet littéraire est complexe : il est à la fois la matérialité du texte -son écriture- et sa reconnaissance comme texte littéraire, sa reconnaissance esthétique par l'idéologie : tout texte est littéraire, parce que le reconnaître comme texte c'est le reconnaître comme littéraire. Et il est reconnu dans la mesure où il est lu, interprété, critiqué, analysé : La lecture idéologique transforme l'écriture manifeste du texte en une suite de récits et d'associations libres comme le rêveur pendant et après son rêve qui «*développent et réalisent les effets idéologiques du texte*».¹

L'effet littéraire est de provoquer à l'infini, chez les lecteurs des classes dominantes cultivées, d'autres discours idéologiques sur l'écriture du texte. Le texte est « *l'opérateur d'une reproduction de l'idéologie* » dans son ensemble : par d'autres discours où se réalise toujours la même idéologie avec ses contradictions ».² De ce fait, nous pouvons dire que Camus réalise dans *La Peste*, son Projet idéologique : Il

¹ Pierre Macherey et Étienne Balibar. *Op.cit.* p23

² Ibid.p23

y accomplit selon lui, son intention d' « être au service de la vérité et celui de la liberté »¹ en tissant une allégorie au nazisme et la lutte de la résistance française contre ce dernier.

1-2 La fiction au service de l'idéologie :

C'est cette coexistence fiction/réalité fiction/idéologie qui nous offre une telle opportunité, et pour que notre analyse puisse avoir lieu, nous supposons que le discours déposé dans *La Peste* est incomplet. Il est indéniable pour un écrivain « *Qu'il soit possible de dire autre chose autrement* ».² Il nous faut, dans ce cas interroger le silence car « *le creux à l'intérieur duquel se déploie le livre, c'est le lieu où tout est à dire.* ».³ Le non-dit d'un livre n'est pas un manque à combler mais « *l'altérité radicale que produit en elle la juxtaposition ou le conflit de plusieurs sens.* »⁴

L'idéologique dans tout cela restera pour nous, l'une des principales médiations. Le rapport fiction/idéologie ne se fonde pas sur la présence d'éléments de la réalité : le livre ne saurait alors, être le reflet du réel mais en rapport avec lui.

Le miroir, d'après Macherey, n'est qu'un miroir en apparence, il ne réfléchit pas fidèlement la réalité historique ni sa reproduction, d'où son ambiguïté.

Nous serons donc et aussi, particulièrement attentifs au discours, à l'implicite et au silence.

¹ A. Camus, discours de Suède.

² P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : F. Maspero, 1966. p.101

³ *ibid.*, p.102

⁴ *Ibid.*, p.102

Nous avons porté notre choix sur *La Peste*, motivé par l'ambition d'une relecture qui, de notre point de vue, serait susceptible d'apporter une modeste contribution aux nombreux travaux déjà consacrés à l'œuvre camusienne.

Nous sommes conscients du danger que peuvent rencontrer les critiques des œuvres souvent analysés. Nous citerons à ce propos René Balibar dans, *Les Français Fictifs* : «*La performance critique est bien littéraire puisqu'elle opère ainsi pour le seul plaisir d'exprimer ce qu'on sait déjà.* »¹p.01

Nous convoquerons pour investir notre objet d'étude, en grande partie les apports de l'approche Sociocritique comme théorie et discours critique, et ce, à la lumière des travaux inhérents à la théorie de l'idéologie littéraire, ceux, en particulier, de Pierre Macherey, et ceux de Claude Duchet, sur *la socialité* du texte littéraire, les médiations, et leurs rapports au *projet idéologique*, car il nous semble que leurs contributions en la matière nous sont fondamentales pour rendre compte de ce texte retenu comme corpus à notre réflexion.

Pour inscrire notre analyse de *La Peste* dans le sillage de ces approches, il nous paraît utile de rappeler les notions théoriques qui justifient notre choix. Nous verrons comment elles s'y appliquent indubitablement.

¹ R. Balibard, op. cit. p33

1.3 Socialité et idéologie :

Par la présence dans l'œuvre du monde social, donc ce qui fonde du dedans l'existence sociale du texte, toute production artistique et en particulier romanesque, relève d'une certaine idéologie.

Nous savons que : « *Ce qui fonde un monde social [...] c'est la relation dialectique entre le monde et le roman, à travers laquelle la fiction se saisit [...]* »¹

Le roman est ainsi un espace imaginaire dont l'organisation relève de techniques narratives spécifiques, mais aussi et en même temps, un microcosme social dont tous les éléments réfractent la totalité d'une unité socioculturelle, elle-même insérée dans le monde réel. C'est même dans la mesure où le roman fonctionne comme une société, où il fait appel à une expérience de la socialité, qu'il atteint à la cohérence d'une pratique, et par-là, sans doute, accède aussi à la *littérarité*². Ce qui fait de lui une œuvre littéraire.

L'un des principaux axes de notre recherche est celui du rapport au monde, mettre l'accent sur la socialité du texte, c'est concilier le social et le littéraire, la

¹ Claude Duchet, *sociocritiques*. Paris, Nathan 1974. p 05

² Littérarité : Caractère de ce qui est littéraire. Jakobson propose en 1919 cette notion dans un article intitulé « *La Nouvelle Poésie Russe* ». Il est dit que : « *l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est à dire, ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire.* »

socialité et la littérature : les faits littéraires ne relèvent pas uniquement de phénomènes individuels, mais sont aussi de nature sociale.

La prise en compte du social contribue à quelques possibilités pour repérer une dialectique entre le monde et le social. Il ne suffit pas de relever ce qui serait l'inscription de l'idéologie, mais il s'agit plutôt de distinguer dans le travail esthétique du texte sa production idéologique à partir du sens que ce travail induit.

La sociocritique affichant sa dimension sociale, ambitionne également une dimension existentielle car elle aspire à rendre compte du rapport de l'homme à la société. Son postulat original qui la différencie de toutes les approches est celui de l'inscription dans le texte d'une référence à toute une série d'éléments intertextuels et socio-historiques. Pour la sociocritique, « *la littérature se charge d'une existence sociale par ces attitudes qui appartiennent à l'ordre des visions du monde, de l'imaginaire collectif, des idéologies, des mentalités de groupes, etc.* »¹

C'est ainsi que, les personnages entretiennent des relations en rapport à une réalité extratextuelle. Les personnages sont donc représentatifs d'un microcosme social peint dans le roman. Le personnage devient alors un acteur social. Il est appelé à entretenir tout ce qui caractérise les rapports sociaux avec autrui. Ainsi le monde romanesque, même prévu comme une structure close administrer par ses propres lois de fonctionnement, ne peut être autre chose qu'un monde social. Nous pouvons de ce fait, considérer les personnages individuellement en tant que personifications des comportements caractéristiques en partie de la société.

¹ Stéphane Vachon et Isabelle Tournier, *La politique du texte*, 1992 p.250

Pour affirmer cette présence sociale dans l'univers romanesque, le personnage romanesque n'y est jamais un être isolé. Dans son action comme dans son évolution il dépend constamment d'autres personnages, il n'existe que dans ses relations avec autrui.

L'existence d'un tel entrelacement d'interdépendances dans le système des personnages dénote leur cohésion dans la résistance face au fléau. Comme l'assure Umberto Eco dans *Lector in fabula*, «*c'est uniquement parce qu'ils entretiennent des relations structurellement nécessaires que deux ou plusieurs personnages d'une fabula peuvent être entendus comme des acteurs incarnant des positions actantielles données...*»¹ Les personnages d'un même roman ne sont identifiables qu'à travers les relations qui les lient entre eux. Ils évoluent isolément tous en référence à une réalité extratextuelle.

Dans *La Peste* Les individus engagés dans le mouvement de cette grande progression allégorique qu'est la résistance, perdent toute individualité.

L'absence de femmes, donc d'amour, parmi les personnages de *La Peste* pourrait être interprétée comme une piste du projet du romancier privilégiant le destin collectif sans le réduire au bonheur individuel.

Selon l'idéologie qui sous-tend le roman, l'amour n'a pas de place en période de fléau. Comme le dit Rambert : «*Il n'y avait pas honte à préférer le bonheur [...] mais il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul*» pp.218-219

¹ U.Eco , *Lector in fabula*, Paris: B. Grasset, 1985. p 206

1-4 Médiations et idéologie :

Les noms les plus courants donnés aux *médiations* sont : le discours, l'idéologie et l'intertexte. Envisager une lecture du texte d'après son bord social, revient à donner de l'importance au rapport entre le texte, l'idéologie et l'intertexte. Ce qui nous offre la possibilité d'envisager le texte en situation d'interdiscursivité, d'intertextualité et participant à supporter une idéologie.

Claude Duchet précise que le social produit dans le texte ne s'y reflète pas mais s'y reproduit activement. L' « *idéologie est un produit du social un de ses modes d'existence, mais ne constitue pas tout le social.* »¹ Toute explication par l'idéologie seule, est insuffisante. Dans cette perspective, l'intertextualité contribue fortement à rendre compte du texte en tenant compte de ce que Bakhtine appelle « *la spécificité esthétique* ».

¹ Claude Duchet, op.cit. p32

1-5 Co-texte et idéologie comme dimension de la socialité :

Nous dirons que le texte baigne moins dans le réel, qu'il ne mobilise à ses frontières un co-texte qui est une région limitrophe entre le fictif et le réel ou l'extra- texte, c'est à dire les références venues du dehors, ce que l'auteur a vu, a lu... « *Le co-texte est donc ce que le texte prélève sur l'univers d'expériences pour l'élaborer et le convertir en un système de relations personnelles textuelles* »¹

« *Le co-texte consiste aussi en cette zone où le texte travaille par le biais de l'idéologie, un certain matériel social, et où il communique avec la société et l'histoire véritables.* »²

L'une des questions que pose la sociocritique au texte consiste en l'examen des modalités, des voies et des médiations par lesquelles le discours de la société se réinjecte dans le texte. Il faut identifier, localiser tout ce qui est écho du discours social, étudier les déformations opérées, puis analyser les effets produits par le montage dans la narration de ces inscriptions, de ces inserts, de ces paroles recueillies ou citées en les rapportant à l'imaginaire de l'œuvre. « *L'inscription du texte social dans le texte romanesque (...) ne se lit (...) pas dans les énoncés explicitement idéologiques (...) mais par leur inclusion dans le récit selon un mode d'insertion qui en opère la transformation.* »³

¹ Jean Louis Cabanès, Guy Larroux, *Critique et théorie littéraire en France, (1800-200)* Berlin sup.2001.

² C.Duchet, op.cit. p 37

³ Françoise Goullard, *codes littéraires et idéologie*, in littérature, Larousse no 22,1972

Le co-texte n'est cependant, jamais déchiffré directement par le texte car il n'y a pas de rapport transparent entre le texte et le contexte. Le lecteur comme tout narrateur, lit et produit un espace de médiations qui détermine le sens, à travers des critères d'ordres culturelles, idéologiques ou affectifs.

1.6 Le projet idéologique :

Dans notre démarche, nous dégagerons dans un premier temps, l'inscription de l'idéologie dans *La Peste*, comme dimension de la socialité dans son rapport à l'Histoire : L'idéologie étant une dimension de la socialité (...) elle est condition mais aussi produit de tout discours.

Puisque « *Le texte historise et socialise ce dont il parle, ce qu'il parle différemment...* »¹, Il nous est impossible d'isoler dans le texte ce qui serait, comme nous l'avons précisé, l'inscription de l'idéologie, mais il s'agit pour nous de distinguer dans le travail esthétique du texte, ce qui serait sa production idéologique. Donc, nous ne saurions nous restreindre à une lecture sur l'idéologie.

Du moment que le texte comme production de l'imaginaire socialise : nous pouvons alors, en extraire ce que Macherey appelle *le projet idéologique* en adoptant la démarche suivante :

1 -Le point de départ de notre analyse socio textuelle sera l'étude du point de départ du texte lui-même, c'est à dire son projet, ses intentions explicites,

¹ Claude Duchet, *op.cit.*, p. 4.

repérables à partir du titre : *La Peste* et son inscription socio-historique.

(Influences et intertextes.)

2-Le thème général mis en évidence par le titre (le texte littéraire étant indissociable de ce thème général) :

-le mythe de la peste.

3-Les thèmes particuliers :

-l'exil et l'engagement.

4-La réalisation de ce projet :

-Représentation du projet : allégorie symbolique au nazisme.

5-Le thème révélateur comme instrument idéologique.

-La peste allégorisée en tant qu'instrument idéologique humaniste.

Le postulat originel de la sociocritique, qui la différencie de toutes les autres approches critiques étant celui de l'inscription dans le texte d'une référence à toute une série d'éléments intertextuels et socio-historiques, il nous semble utile d'exploiter ces *médiations*¹ pour mieux rendre compte de la socialisation et de l'historisation de notre objet d'étude.

I-1-De l'intertexte au texte :

Il existe différentes définitions de l'intertextualité.

1. Nous pouvons la définir tout simplement comme un élément constitutif de la littérature : nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition. Ainsi définie, l'intertextualité est antérieure au contexte théorique des années 60-70 qui la conceptualise.
2. Pour Julia Kristeva, l'intertextualité est un processus indéfini, une dynamique textuelle : il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'environnent, au langage environnant.
3. C'est dans une optique différente que Genette définit l'intertextualité dans *Palimpsestes*²: elle n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres ; elle intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité : la transtextualité, qui inclut cinq types de relations, l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'intertextualité, et l'hypertextualité. Ce qui est généralement appelé intertextualité se divise chez Genette en deux catégories distinctes : la parodie, le pastiche appartiennent à l'hypertextualité tandis que la citation, le plagiat, l'allusion relèvent de l'intertextualité.

¹ Médiations: intermédiaires entre le référentiel et le fictionnel. Relation de l'œuvre au contexte socio-historique. Rapports du texte au monde, selon Lucien Goldman : «homologie structurale entre le social, lui-même médiation dans la vision du monde et le littéraire. (L. Goldman, *Pour une sociologie du Roman*, Paris : Gallimard, 1964.)

² Gerard Genette, *Palimpsestes*. Le Seuil, Collections Points, Paris, Dunod, 1996.p.46

4. Nous pouvons également considérer l'intertextualité non plus comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de lecture : c'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte. Pour Michaël Riffaterre, " *l'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie* "¹ . Il la perçoit comme une contrainte, car si l'intertexte n'est pas perçu, c'est la nature même du texte qui est manquée. Or l'intertexte évolue historiquement : la mémoire, le savoir des lecteurs se modifient avec le temps et le corpus de références commun à une génération change. Les textes paraissent donc voués à devenir illisibles ou à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque.
5. Définir l'intertexte par un effet de lecture peut au contraire signifier revendiquer et assumer la subjectivité de la lecture :

Roland Barthes évoque dans *Le plaisir du texte*² , les ramifications qu'une mémoire alertée par un mot, une impression, un thème, engendrera à partir d'un texte donné et avoue que Proust est pour lui le prisme à travers lequel il lit tous les autres textes.

L'intertextualité ne se contente pas de repérer les emprunts, mais cherche à en cerner les enjeux : en analysant la manière dont une œuvre s'inscrit dans le sillage d'une tradition et reprend, mais aussi contourne et délaisse, un certain nombre de sources, il est possible de montrer comment l'ensemble des valeurs communes à une époque impose une relecture de l'intertexte et en explique les inflexions nouvelles. L'étude de l'intertexte met au jour non seulement la singularité d'une œuvre dans son époque, mais aussi l'évolution en diachronie d'un sujet ou d'une tradition.

¹ Michel Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, *La Pensée*, n° 215, octobre 1980

² Roland BARTHES , *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil 1973

Les définitions qui ont été données de l'intertextualité dans les années 70 tendent à imposer un modèle textuel unique : le texte comme mosaïque de citations, assemblage composite d'éléments hétérogènes. Il est vrai que la discontinuité, la fragmentation et l'hétérogénéité sont des caractéristiques majeures du texte moderne. Mais il ne faudrait pas la réduire à une théorie du texte, à une esthétique donnée. L'appliquer à des textes d'époques différentes permet de montrer la diversité de ses enjeux.

I-1-1 *La Peste*, un projet idéologique bien mûri.

L'intertextualité étant une référence aux textes antérieurs, « *ce mouvement par lequel un texte récrit un autre et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute...* »,¹ Alors tout texte récrit sous une forme ou une autre un autre. Nous pouvons y décrypter toutes ces traces diffuses, réparties consciemment ou pas par l'auteur dans le texte.

Selon R. Barthes, « *Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, (...) l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.* »³ L'intertextualité n'étant pas imitation, ce sont des traces, des vestiges, relevant le plus souvent de l'inconscient ou de l'érudition de l'auteur et de la mémoire collective, des réminiscences.

L'intertextualité n'est pas un point nodal dans l'écriture littéraire, d'après Gérard Genette. Il lui substitue le terme de transtextualité qui serait : « *tout ce que met un texte en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes.* »¹ L'allusion, telle que

¹ G.Genette, *Palimpsestes*, op. cité p43.

définie par Genette, est sans doute la forme intertextuelle la mieux repérable dans le cas de *La Peste*.

I-1-2 De l'hypotexte à l'hypertexte :

I-1.2.1 Genèse d'un projet :

Oran, ville «fermée» qui tourne le dos à la mer, s'oppose pour Camus aux villes «ouvertes», telle Alger; à ce titre, elle se prêtait à l'atmosphère de réclusion évoquée dans *La Peste*; sa banalité même (elle était la plus européenne des villes d'Algérie) la prédisposait à l'illustration d'un mythe. Une épidémie de typhus, qui sévit en Algérie en 1941-1942, a pu fournir des détails à l'intrigue; mais la peste avait évidemment un pouvoir symbolique plus fort. Camus se documente, à cette époque, en lisant des ouvrages médicaux parmi lesquels la Défense de l'Europe contre la peste, d'Adrien Proust, le père de Marcel, le Journal de l'année de la peste, de Daniel Defoe d'où il tirera l'épigraphe de son roman; mais aussi *Moby Dick*, de Melville, qui illustre les possibilités d'utilisation romanesque d'un mythe.

La situation d'une ville coupée du reste du monde reflète assurément celle de la France de l'Occupation: le fléau, dans les deux cas, sépare des amants ou des familles, et Rambert, qui veut à tout prix quitter la ville, est à l'image de ces Français qui, bloqués en zone occupée, finiront, en se mettant au service de la Résistance, par tourner leur malchance en héroïsme. Il faut ajouter qu'une nouvelle fois atteint par l'hémoptysie, au printemps de 1942, Camus doit quitter sa femme pour partir se soigner en Haute-Loire; surpris par le débarquement des Alliés en Afrique du Nord, il sera séparé d'elle jusqu'à la Libération.

Nous ne sous-estimerons pas cette particularité du roman qui le rend, selon le mot de Camus lui-même, «irrespirable»: c'est, excepté la mère de Rieux, une histoire d'hommes. Sur cette terre d'Algérie généreuse en tentations sensuelles, les femmes

3 R.Barthes op cit p45

représentent, dans *La Peste*, l'ailleurs, la privation, la frustration du désir; à cet égard, une quarantaine peut produire le même effet que la guerre ou la prison.

Le séjour à Oran, une documentation livresque, la guerre, la transposition d'un drame personnel n'épuisent pourtant pas le sens de *La Peste*: le roman prolonge la réflexion philosophique et morale de l'*Étranger* et du *Mythe de Sisyphe*, largement avancés quand intervient l'Armistice de juin 1940. «*Le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais* » p.247, lisons-nous aux dernières lignes du roman. Le symbole se révèle ici inadéquat: nous pouvons espérer éradiquer définitivement la peste, non le mal qu'elle signifie.

Si ce mal a pris, en 1940, la forme de la guerre et de l'Occupation, la souffrance de l'homme dépasse les contingences de l'Histoire. La mort d'un enfant figure la limite de l'absurde et de l'intolérable, jusqu'à faire chanceler la foi religieuse. Nous avons parfois suggéré que celle-ci n'était pas vraiment absente des préoccupations de Camus: miné par une sorte de «péché originel»¹. Tarrou aspire, suivant sa propre expression, à une forme de «sainteté»; mais c'est en combattant un mal dont il ignore la signification qu'il se met finalement en accord avec lui-même.

Camus l'a souvent répété: «*Mon royaume tout entier est de ce monde.*» À l'exception de Cottard, chacun reproduit l'aventure de Sisyphe, et si Grand ne roule d'autre rocher que la première phrase d'un roman toujours inachevé, cette obstination dérisoire n'est pas moins émouvante: à sa manière aussi, elle témoigne de la grandeur de l'homme devant l'absurde.

La morale de *La Peste* relève du stoïcisme et de la solidarité. C'est ce dernier aspect que met en valeur Camus dans sa réponse à Roland Barthes du 11 janvier 1955: «*Comparée à l'Étranger, la Peste marque, sans discussion possible, le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes. S'il y a évolution de l'Étranger à La Peste, elle s'est faite dans le*

¹ Le goût de son père pour les condamnations à mort.

sens de la solidarité et de la participation.» nous noterons pour le moins que les hommes ne se révoltent pas ici contre le mal absurde qui les frappe, au moyen du suicide, du donjuanisme ou de la comédie, possibles attitudes énumérées plus tard dans *l'Homme révolté* et qu'écarte chemin faisant l'intrigue de *La Peste*.

Mais la critique de Barthes visait avant tout le défaut de solidarité de Camus avec l'Histoire présente. Sartre formule un reproche du même genre, avec une virulence qui laisse aujourd'hui pantois: «*Vous avez pu, dans La Peste, faire tenir le rôle de l'Allemand par des microbes, sans que nul s'avisât de la mystification. Bref, vous avez été, pendant quelques années, ce que l'on pourrait appeler le symbole et la preuve de la solidarité des classes.*»

C'est ce même refus de l'Histoire réelle et de l'engagement politique que certains lui reprocheront aussi en s'étonnant qu'il ait délibérément ignoré, dans une tragédie située en Algérie, ces Arabes sur lesquels Rambert est précisément venu enquêter. À quoi on répondra que les Arabes composent vraisemblablement une partie de la clientèle de Rieux, mais que détailler les particularités de leur mode de vie eût détourné le sens du roman.

Nous le qualifierons injustement de «roman à thèse»: «Le roman à thèse, l'œuvre qui prouve, la plus haïssable de toutes, est celle qui le plus souvent s'inspire d'une pensée satisfaite», écrivait Camus dans le Mythe de Sisyphe. Loin de prouver, *La Peste* témoigne d'une recherche. Mais nous avons parfois, comme dans les romans à thèse, l'impression fâcheuse que les personnages ne conversent entre eux qu'afin de mieux exposer leur point de vue au lecteur.

À l'inverse, la communion de Rieux et Tarrou, nageant côte à côte, à la même cadence, sans prononcer un mot, s'impose comme un des moments privilégiés du roman.

Outre la célébrité, *La Peste* valut à Camus cette image de «juste» et de moraliste qui l'irritait profondément. Dire que la Peste appartient à la grande tradition humaniste

de la littérature n'est pas la meilleure façon de la servir. Aussi faut-il rappeler, comme une évidence parfois oubliée, qu'elle est surtout un roman, de construction complexe et fortement écrit. Parce qu'il a «tendu à l'objectivité», le narrateur a masqué qu'il était le docteur Rieux. Le «il» initial se rend pourtant solidaire de la population en cédant la place à un «nous» dès le début de la deuxième partie. Au discours du narrateur se superposent parfois les carnets de Tarrou, qui ont incidemment pour fonction de renvoyer à Rieux sa propre image. L'émotion naît souvent d'un contraste entre le détachement du ton et le tragique des scènes où se peint la pudeur du personnage narrateur, mais où s'exprime aussi une forme d'humour macabre. Mieux que par des débats d'inspiration morale qui ont alimenté la polémique, l'art de Camus s'illustre par la sobriété des première et troisième parties.

Nous pourrions croire alors qu'à l'image d'Oran, qui tourne le dos à la mer, lui-même tourne le dos au lyrisme vibrant de *Noces* et de *l'Été* pour s'obliger au dépouillement d'une chronique dont le style s'inspire de celui de Daniel Defoe ou de ces historiens tel Thucydide, dont le narrateur se remémore les récits comme pour mieux persuader des origines ancestrales du mal.

Camus a aussi écrit une pièce, *l'État de siège* (1948), dont le personnage principal incarne la Peste, et qui n'est pas, malgré la proximité des thèmes, une adaptation du roman. Cette pièce connut un échec complet.

Ainsi Cette histoire qui se veut réaliste, aussi bien dans son décor, ses péripéties, la description clinique de la maladie et la variété des personnages, doit raconter comment la peste se déclare non dans une cité imaginaire, mais à Oran, comment la ville sera coupée du monde et livrée à son malheur, et comment quelques hommes sauront, par leur révolte, opposer au mal la seule attitude possible.

La Peste a été le fruit d'une lente maturation : des notes éparses, des lectures, des idées qui germent et, un jour, le romancier sait qu'il tient un sujet et se met au travail. Cela a peut-être commencé par la lecture de la célèbre conférence d'Antonin Artaud *Le*

théâtre et la Peste, prononcée en 1933 à la Sorbonne, publiée en 1934 dans *La Nouvelle Revue Française*, et qui fera partie du *Théâtre et son double*.

Pendant les années 1941 et 1942, une grande épidémie de typhus fait des ravages en Algérie et, par un hasard étrange, fournit à l'auteur un modèle bien réel. Les victimes sont nombreuses dans les villages et dans les quartiers musulmans. Des zones entières sont interdites, frappés de quarantaine, comme Oran dans le roman. On estime le nombre des personnes contaminées à 55000 pour 1941 et 200000 pour 1942, avec une mortalité de trente pour cent.

Camus écrit dans ses Carnets, en 1942 : "*Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons 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, c'est-à-dire la terreur de la souffrance et de la mort, l'enfermement, l'exil, même s'il s'agit de "l'exil chez soi", la séparation, tel est le lot des hommes. Ils peuvent s'y abandonner, s'avouer vaincus, y voir la main d'un dieu châtier on ne sait quel péché, ou bien retrouver leur dignité et leur liberté par la révolte, et la solidarité.

Avec ironie, la conclusion de la prière d'insérer, rédigée par l'auteur, montre bien la portée très générale du sujet :

*"Histoire fort simple, comme on le voit, et, d'une certaine manière, assez commune."*p.05

Le mot "exil" revient également dans le prière d'insérer. L'un des premiers titres auxquels Camus songeait est *Les Exilés*. On a vu que le titre qu'il a donné à l'extrait publié dans *Domaine français* est *Les Exilés dans la peste*. Dans le roman tout entier, il insiste sur l'idée de séparation. C'est une des épreuves qu'il semble avoir ressenti le plus fortement pendant la guerre. "Ce qui me semble caractériser le mieux cette époque, c'est la séparation", lit-on dans un carnet rouge où il prend des notes pour *La Peste*.

Et encore : *"Tous sont renvoyés à leur solitude. Si bien que la séparation devient générale... Faire ainsi du thème de la séparation le grand thème du roman."*

Au début de 1943, une première version est à peu près terminée. Mais la maturation va durer encore des années. Les personnages évoluent. Il y en a même un qui disparaît : Stephan, et cède la place à d'autres : Grand et Rambert. La construction se modifie, prend de l'ampleur, le style trouve cette justesse qui fait deviner l'honnêteté, la pudeur, la haine de toute grandiloquence du narrateur, bien avant que l'on sache qu'il n'est autre que le docteur Rieux. De la conception à la version finale, *La Peste* a occupé l'écrivain pendant sept ans. Les manuscrits de ce roman, offerts par les enfants d'Albert Camus à la Bibliothèque nationale de France, témoignent de ce travail considérable.

Le roman commence sur un ton calme, par un discours modeste, à la respiration tranquille. C'est souvent la marque des grandes œuvres. Elles prennent leur temps :

"Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194, à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire. A la première vue, Oran est, en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la côte algérienne."p.05*

Au moment de passer en revue ces personnages, une évidence saute aux yeux. Les femmes sont absentes de *La Peste*. Ou, si l'on préfère parler plus élégamment, disons qu'elles y sont peintes "en abîme". La femme de Rieux part au début et meurt. Celle qu'aime Rambert ne se définit que par la séparation.

Quant à celle de Grand, il y a longtemps qu'elle l'a quitté et, du fond des années lointaines, elle lui arrache encore des larmes. Seule présente, la mère de Rieux ne parle pas. On voit sur son visage "tout ce qu'une vie laborieuse y avait mis de mutisme"... *"Ainsi, sa mère et lui s'aimeraient toujours dans le silence. Et elle mourrait à son tour - ou lui - sans que, pendant toute leur vie, ils pussent aller plus loin dans l'aveu de leur tendresse".p.99* Pourquoi cette absence de femmes ? Camus l'a voulue, qui note dans ses Carnets, en soulignant la phrase : *"En pratique : il n'y a que des hommes seuls dans le roman."*

Alors qu'il se trouve aux États-Unis, en 1946, il arrête de noter ses impressions de voyage pour écrire : "*Peste : c'est un monde sans femmes et donc irrespirable.*"

Il n'oublie jamais que le thème principal du roman est la séparation. Les femmes n'ont pas leur place dans une ville qui ressemble à une forteresse assiégée. Mais, à travers leur absence, l'amour est évoqué davantage que dans la plupart des œuvres de Camus. Le roman montre combien des lettres, les télégrammes, la mémoire même sont impuissants à lutter contre la séparation. Lorsque Rieux surprend Grand en larmes, il « *savait ce que pensait à cette minute le vieil homme qui pleurait, et il le pensait comme lui, que ce monde sans amour était comme un monde mort et qu'il vient toujours une heure où on se lasse des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse* ».pp.209.210

En face de Rieux, il arrive à Tarrou de constater avec lassitude que le mal est trop universel, qu'il gîte même en nous. Chacun porte la peste. Personne n'en est indemne. "... *il faut se surveiller sans arrêt pour ne pas être amené, dans une minute de distraction, à respirer dans la figure d'un autre et à lui coller l'infection. Ce qui est naturel, c'est le microbe. Le reste, la santé, l'intégrité, la pureté, si vous voulez, c'est un effet de la volonté et d'une volonté qui ne doit jamais s'arrêter. L'honnête homme, c'est celui qui n'infecte presque personne, c'est celui qui a le moins de distraction possible. Et il en faut de la volonté et de la tension pour ne jamais être distrait ! Oui, Rieux, c'est bien fatigant d'être un pestiféré. Mais c'est encore plus fatigant de ne pas vouloir l'être. C'est pour cela que tout le monde se montre fatigué, puisque tout le monde, aujourd'hui, se trouve un peu pestiféré. Mais c'est pour cela que quelques-uns, qui veulent cesser de l'être, connaissent une extrémité de fatigue dont rien ne les délivrera plus que la mort.*"p.203

Si la leçon de ***La Peste*** reste la révolte, il arrive ainsi que l'on frôle l'abîme. L'auteur a sans doute partagé ces moments de désespoir d'un personnage auquel il s'est particulièrement attaché.

Pour la mise en place de son projet, Camus s'informe avec soin de la nature de l'infection, des symptômes par lesquels elle se manifeste, de la thérapeutique qui lui est applicable, et recueille à cette fin une abondante documentation.

Albert Camus avait trouvé dans la Bible mention des grandes "plaies" que le Seigneur envoie aux méchants pour les punir. Dans son prêche, Paneloux attaqua l'assistance d'une seule phrase véhémement et martelée : *« mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité. »* p.91 Le père Paneloux, dans la suite de son prêche, cita le texte de l'exode relatif à la peste en Egypte et dit : *« la première fois que ce fléau apparaît dans l'histoire, c'est pour frapper les ennemis de Dieu. Pharaon s'oppose aux desseins éternels et la peste le fait alors tomber à genoux. Depuis le début de toute l'histoire, le fléau de Dieu met à ses pieds les orgueilleux et les aveugles. Méditez cela et tomber à genoux... »*p.91

I-1.2.2 La Peste et les mythes bibliques :

Nous pouvons relever comme intertextes, deux passages essentiels dans la Bible :

-Les douze plaies d'Egypte dans le Livre de L'Exode

-Les quatre cavaliers de l'Apocalypse.

1 –...Après cela Moïse et Aaron vinrent trouver Pharaon et lui dirent : *« Ainsi parle Yahvé, le Dieu d'Israël : Laisse partir mon peuple, qu'il célèbre une fête pour moi dans le désert. »*

Pharaon répondit : *« Qui est Yahvé, pour que j'écoute sa voix et que je laisse partir Israël ? Je ne connais pas Yahvé, et quant à Israël, je ne le laisserai pas partir. »*

Ils dirent : *« Le Dieu des Hébreux est venu à notre rencontre. Accorde-nous d'aller à trois jours de marche dans le désert pour sacrifier à Yahvé notre Dieu, sinon il nous frapperait de la peste ou de l'épée. »*

Le roi d’Egypte leur dit : « Pourquoi, Moïse et Aaron, voulez vous débaucher le peuple de ses travaux ? Retournez à vos corvées. »

Pharaon dit : « Maintenant que le peuple est nombreux dans le pays vous voudriez lui faire interrompre ses corvées. »¹

2-Et dans le Nouveau Testament :

...Lorsqu’il ouvrit les quatrième sceau, j’entendis le cri Vivant : « Viens ! » Et voici qu’apparut à mes yeux un cheval verdâtre ; celui qui le montait, on le nomme : La mort ; et l’Hadès le suivait. « Alors, on leur donna pouvoir sur le quart de la terre, pour exterminer par l’épée, par la faim, par la peste, et par les fauves de la terre. »²

Nous retiendrons ici deux principales valeurs symboliques mises à profit par le biais de l’intertextualité:

- La calamité de la peste.
- Le châtement suprême.

I-1.2.3 Texte et Histoire

Camus avait découvert aussi, à propos de l’épidémie qui ravagea Marseille et la Provence de 1720 à 1722, des passages qui mettait en évidence le caractère mystérieux et sacré du fléau.

Thucydide et Lucrèce lui offraient les tableaux émouvants de la peste d’Athènes. Le Grand Dictionnaires universel Larousse lui fournit, outre des renseignements généraux, des références littéraires et iconographiques concernant, entre autres, les histoires de Procope, la légende dorée, le journal de l’année de la peste

¹ Ancien testament, 5, 1-3

² Nouveau testament, 6, 1-2

de Daniel Defoe et les œuvres inspirées par la peste de Raphaël, Poussin, Gérard, Gros ou Gérôme.

Ses notes portent mention d'ouvrages historiques et scientifiques comme ceux de Papon: *De la peste ou Epoques mémorables de ce fléau et les moyens de s'en préserver* (1799); Bulard de Méru: *De la peste orientale* (1839); Clot-Bey: *De la peste observée en Egypte* (1840); Berbrugger: *Mémoire sur la peste en Algérie* (1847); Tholozan: *Une épidémie de peste en Mésopotamie en 1867* (1874); Netter: *La peste et son microbe* (1900); Soulié: *La peste bubonique en Algérie* (1905). Il a consulté le manuel de Pathologie médicale, tome 1^{er} "Maladie infectieuses", de Bezançon-Philibert (Masson, 1926).

Cependant, selon son propre témoignage, ses rencontres les plus fructueuses sont celles d'Adrien Proust, Père de Marcel Proust.

La défense de l'Equipe contre la peste et la conférence de Venise en 1897 (Masson 1897), et Bourgès: *La Peste* (Masson, 1899). Ces deux dernières études se réfèrent, à l'occasion de la peste de Marseille, au traité de la peste et des moyens de s'en préserver de Manget (1721), et présentent des extraits de chronique de Mathieu Marais : *Journal et Mémoires sur la Régence et le règne de Louis XV*, publiée en 1863. Camus utilise ces texte à travers Proust; il puise aussi chez Michelet : *la Régence* (1863), ainsi que chez Gaffarel et Duranty : *La peste de 1720 à Marseille et en France d'après des documents inédits* (Perrin 1911).

Ses carnets signalent enfin deux essais de Charles Nicolle : *Naissance, vie et mort des maladies infectieuses* (Alcan, 1930) et *destin des maladies infectieuses* (P.U.F, 1939), qui confirmèrent ses intentions de mettre en lumière la signification morale de la lutte contre le fléau. Pour l'hygiéniste, comme pour le romancier, la solidarité humaine peut intervenir efficacement contre les agents de la mort.

D'autres œuvres, de caractère romanesque ou dramatique, ont contribué à exciter l'imagination de Camus. L'hypothèse avancée par divers critiques, d'un

emprunt important à un livre d'un auteur italien, Maria-Raoul De Angelis, paru , juillet 1943, *La Peste à Urana*, reste à vérifier en raison de certaines ressemblances par exemple, les conditions du déclenchement de l'épidémie et le rôle des rats.

II / *La Peste*, un projet au service d'une idéologie :

Pour mieux cerner notre objet d'étude, il nous paraît utile d'investir le texte dans son rapport à l'idéologique.

Nous dévoilerons l'ambivalence du projet idéologique de *La Peste* en lui attribuant les interprétations qui sont les nôtres. Pour cela, nous le replacerons dans son contexte socio-historique, marqué chez Camus par le cycle de la Révolte et son engagement aux côtés des résistants « contre l'absurdité du mal d'où qu'il provienne. »

I.1-1 Texte, histoire et idéologie :

« *Le texte c'est l'histoire dans l'Histoire, et il n'est jamais neutre.* » C'est à dire que l'autonomie du texte est un mythe. Le contexte socio-historique fait partie du texte; il mène au sens du texte, comme le texte mène à son effet sur l'instance réceptrice.

Le sens du texte est le produit et la finalité du texte. À partir de son effet, tout le texte sera pris pour vraisemblable. Le texte accomplit un service idéologique car toute littérature peut être propagande. Dans le texte, il y a des énoncés idéologiques, selon Bakhtine et Kristeva. L'idéologie représente le champ d'existence du texte, son origine, sa fin, aussi bien que son milieu même.

« Le texte est un effet de production idéologique, soumis à la dictée institutionnelle et prenant part à sa profération: il illustre, accumule, réalise le sens idéologique; le texte est produit producteur d'idéologie. Le texte est un effet idéologique d'obnubilation de l'idéologique. »¹

¹ Charles Grivel. *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye et Paris, Mouton. 1973 p. 284

II.2 -Roman et idéologie :

Quant au roman, d'après Charles Grivel, c'est « *un instrument de connaissance idéologique. Il n'a pas de sens : il est un sens, celui de l'idéologie. Et l'auteur dans tout cela, n'est pas l'auteur du roman, du fait que l'art est une oeuvre non de l'homme mais de ce qui le produit : c'est l'idéologie.* »¹

Le texte romanesque est un effet sur le sens idéologique donné. C'est le signifiant de l'archétype idéologique. Il est représentation du conflit entre le réel et l'oeuvre, c'est à dire l'instance idéologique. Il est aussi une proposition idéologique dans sa portée et son fonctionnement.

C'est le code idéologique qui est l'auteur du roman. Et son roman se définit par son rendement idéologique car l'intérêt romanesque est un intérêt idéologique.

Le roman, via l'idéologique, sert le politique; mais la politique est le refoulé du roman, du moment que c'est un instrument, une parole, de la classe dominante. C'est une projection de l'idéologie dominante sur la classe dominée. Il développe et soutient la pénétration idéologique de la classe dominée. Il est une tactique d'épuration idéologique. C'est une censure; il réalise une police culturelle, idéologique. Il peut signifier la mise à mort de la conscience de la classe dominée.

Enfin, « *le roman n'engendre que le roman, c'est-à-dire l'idéologique; c'est sa seule réalité.* »¹

II.3- Ambiguïté et projet idéologique :

Un projet idéologique dans une oeuvre romanesque, donc de fiction ne peut se réaliser qu'à travers son ambiguïté. Ce qui nous offre l'opportunité de dévoiler à travers les non-dits, les présupposés et les sous-entendus, ce qui n'est pas dit dans *La Peste* de manière claire mais que nous sommes invités à comprendre par nous même.

1 Charles Grivel, op. cit. p62

A travers ce roman, Camus nous laisse, en effet, déduire tout en usant de l'implicite comme procédé rhétorique ses intentions idéologiques, et pourquoi pas, y adhérer. C'est avant tout son objectif.

L'argumentaire y est on ne peut plus objectif. C'est un rapport « journalistique » sur des faits réels et leurs péripéties. Ce qui laisse croire naïvement au statut informatif clos du texte.

Tout cela nous mène, néanmoins, à compatir avec les personnages de son roman sans soupçonner en première instance qu'il s'agit d'une allégorie au nazisme, d'où la dimension de l'idéologie politique humaniste chez Camus.

Ce roman comporte une thèse que nous ne pouvons que partager ; une sorte de fable où le rat est piégé momentanément à la clause par la bravoure et la bonté des hommes, sans euphorie aucune, car ce mal sommeille en nous et qu'un jour pour le malheur de ceux qui n'ont pas retenu la leçon ce Minotaure se réveillerait. Une belle leçon de morale, un fabuleux cours d'humanisme.

Il contient aussi un humanisme, néanmoins sur mesure car quelqu'un qui ne compatie avec le malheur des autres, se réveille automatiquement sur son propre malheur, qui parfois est ressenti de manière plus douloureuse : n'est-ce pas que l'Algérie est française dans ce roman, et qu'il est légitime d'y voir aussi notre propre malheur en temps et lieux de *La Peste* ? L'espace n'était-il pas conquis, annexé, spolié même par la littérature et ses autochtones assujettis, réduits au silence ; ce silence assourdissant dans *La Peste* de Camus. C'est aussi d'une ambivalence de la réception dont nous pourrions parler. On ne lit certainement pas ce roman d'un même œil, surtout quand son rapport à l'Histoire est aussi douloureux.

La Peste pourrait être considéré comme « une tragédie qui repose sur la conscience de la fatalité, contre laquelle se brisent inéluctablement les entreprises humaines ».

C'est assurément aussi et surtout un plan de résistance devant un conflit qui semble perdu d'avance mais que l'on arrive à vaincre. Subis comme une fatalité, les sentiments cathartiques du lecteur sont la terreur, la pitié puis l'admiration devant les positions et agissements héroïques des personnages. Sauf que les lectures sont multiples autant que leurs interprétations. Et cette distanciation, justifierait les sentiments d'admiration ou de rejet de ce roman qui se veut pourtant humaniste.

De notre avis il n'y a pas eu de maladresse de la part de Camus, et comme tout discours moraliste est tendancieux, celui de *La Peste* n'échappe pas à ce dessein. Néanmoins, ce discours nous provient d'un « *saint laïque* », engagé pour les bonnes causes, celles des siens en particulier.

Oran ne tourne pas le dos à la mer. Elle refusât peut-être de porter la plaie de tant de souillures. Il est vrai que cette ville était pestiférée par le colonialisme, depuis plus d'un siècle déjà :

C'est cela le sentiment des oranais. L'héritage du souvenir douloureux du colonialisme français gravé dans le conscient ou l'inconscient collectif des Algériens et dont les séquelles persistent présentement, fait que nous ne pouvons faire une lecture de l'œuvre camusienne qu'à la mesure de nos légitimes interprétations.

Mais où est donc la place des exilés (les Arabes) parmi les exilés (les Français) dans *La Peste* ? Nous nous laisserions volontiers prendre au jeu de l'humanisme à outrance dont use Camus, et pourquoi pas, car la souffrance des hommes nous fait mal.

Devant cette maladie qui apparaît brutalement et se répand avec rapidité, l'épidémie en s'amplifiant, crée une situation d'exception : isolement des malades, mise en quarantaine pour les familles, enterrement dans les fosses communes, transport des cadavres dans les tramways vers des crématoires en dehors de la ville.

Camus marque les consciences en s'appuyant sur ce qu'il y a de plus pénible à supporter par quelqu'un de tout simplement humaine. C'est ainsi qu'il décrit de manière émouvante, et qui va en s'amplifiant pour mieux nous marquer : la mort du concierge honnête, consciencieux et serviable, puis celle d'un artiste chanteur qui joue Orphée, puis l'écœurante mort d'un innocent enfant et celle d'un prêtre qui dit la bonne parole.

Enfin, celle de Jean Tarrou, l'un des principaux personnages du roman et ami du narrateur, médecin dont le rôle déontologique est principalement de voler le malade à la mort.

Où est donc la compassion, parmi toutes ces figures sociales, aux oubliés de la peste ? Quel sort Camus réserve-t-il à ceux qui n'étaient pas des siens, et qui pourtant sont morts pour sa patrie ? Loin de chez eux, ils sont souvent tombés sur le champ d'honneur et finir enterrés pour beaucoup d'entre eux, sous la tombe du soldat inconnu. Tous ces « Arabes » qui ont payé de leur vie le prix du sacrifice pour que vive « *le monde libre* » ; ce sont les « *oubliés* » du projet Camusien.

III-1 / Le narrateur, porteur du projet idéologique :

Le narrateur dans *La Peste*, reste embusqué, jusqu'à la fin du roman où il dévoile sa véritable identité « *Il est temps que le docteur Rieux avoue qu'il est l'auteur de ce roman...* »p.241

Il se présente comme un historien, ayant recueilli témoignages et documents. Comme un reporter de guerre, il se mêle à l'action. Il décrit avec minutie, jour après jour, l'évolution de la maladie. Celle-ci est décrite avec précision, sa transmission par les rats, la fièvre et les abcès, les difficultés respiratoires, et beaucoup d'autres détails réalistes paraissent puisés d'un fond documentaire.

Nous nous intéresserons de ce fait, à ce qui nous invite à examiner *La Peste*, porteur du projet idéologique de son promoteur. Ce qui est lisible dans ce roman de manière explicite c'est ce qui nous vient particulièrement d'un certain silence. Silencieux sur son statut de narrateur, Rieux se dévoile vers la fin du roman.

La narration de *La Peste* est assurée par un personnage-narrateur, le docteur Rieux, secondé d'un co-narrateur, Jean Tarrou. Rieux présente les personnages et les événements avec objectivité et semble complètement autonome.

Pour ses besoins de crédibilité, il fait participer un co-narrateur, sa voix lui semblant plus subjective donc apte à compléter son propre témoignage. Les documents inestimables tombés par hasard entre les mains du chroniqueur, reportent la focalisation sur un autre personnage que le docteur Rieux. L'existence d'un co-narrateur permet les descriptions impossibles à Rieux dont celle de son propre physique ou des événements se déroulant pendant son absence. D'autre part ces deux instances narratives dont les propos semblent se compléter ou se confirmer réciproquement, donnant le sentiment au lecteur qu'il s'agit d'incontestables vérités.

Nous citerons ici à titre d'exemple deux descriptions de la ville, celle de Rieux narrateur, la seconde citée comme extrait des cahiers de Tarrou. Toutes les deux

soulignent la laideur de la ville d'Oran «*sans pigeons, sans arbres, sans jardins* »^{p.135} sur son caractère commercial et la qualité de ses plaisirs «*commandés par les nécessités du négoce.*»^{p.136} «*La cité elle-même, on doit l'avouer, est laide*», rapporte Rieux tandis que Tarrou montre «*dès le début une curieuse satisfaction de se trouver dans une ville aussi laide par elle-même*».^{p.136}

Les cahiers de Tarrou abondent en «*considérations bienveillantes sur l'absence des arbres, les maisons disgracieuses et le plan absurde de la ville*», Rieux évoque également le manque des battements d'ailes et des froissements de feuilles.

III-1-1 Le personnage comme acteur social

«*Ce qui fonde un monde social [...] c'est la relation dialectique entre le monde et le roman, à travers laquelle la fiction se saisit [...]*»¹^{p.06} - écrit Claude Duchet dans *sociocritiques*.

Le roman est ainsi un espace imaginaire dont l'organisation relève de techniques narratives spécifiques, mais aussi et en même temps un microcosme social dont tous les éléments réfractent la totalité d'une unité culturelle, elle-même insérée dans le monde du réel.

«*C'est même dans la mesure où le roman fonctionne comme une société, où il fait appel à une expérience de la socialité, qu'il atteint à la cohérence d'une pratique, et par-là sans doute accède aussi à la littérarité*».²^{p.06}

La valeur du sens véhiculé par l'oeuvre réside dans son ambiguïté, les paroles et les actes des personnages demandant toujours à être interprétés. Ainsi dès que le romancier confie un discours à un de *ses personnages* «l'orientation générale de l'oeuvre, la présence dans la scène d'un autre *personnage* à qui ces mots s'adressent,

¹ Claude Duchet, op. cit. p.35

² Ibid.

changent la nature de ses idées ou de ses sentiments et leur confirment une valeur romanesque, donc ambiguë.

Il s'agit bien du phénomène de médiation que Lukacs et Goldman considèrent comme l'essentiel même du roman et qu'ils définissent comme *«la réduction des valeurs authentiques au niveau implicite et leur disparition en tant que réalités manifestes »*¹.

Selon la théorie goldmannienne le roman lui-même apparaît comme un genre littéraire *«dans lequel les valeurs authentiques, dont il est toujours question, ne sauraient être présentes dans l'oeuvre sous la forme des personnages conscients ou de réalités concrètes. Ces valeurs n'existent que sous la forme abstraite et conceptuelle dans la conscience du romancier où elles revêtent un caractère éthique. Or les idées abstraites n'ont pas de place dans une oeuvre littéraire où elles constitueraient un élément hétérogène. Le problème du roman est donc de faire de ce qui dans la conscience du romancier est abstrait et éthique l'élément essentiel d'une oeuvre où cette réalité ne saurait exister que sur le mode d'une absence non thématifiée, médiatisée... »*²

Le roman, selon Lucien Goldman, reflète la société qui l'a vu naître, il le fait autrement qu'à la manière d'une simple chronique sociale. Ayant ouvert la voie pour une lecture moderne d'inspiration sociocritique du récit romanesque, il a assurément beaucoup contribué à déterminer les buts et visées de la recherche théorique sur le roman. Cependant la critique marxiste, qui ne reconnaît comme oeuvres de qualité que les romans où il y a aspiration au dépassement de l'individu, n'a malheureusement jamais renoncé à ses jugements de valeurs, ni à l'idée de l'historicité de la littérature. Ces idées nous paraissant peu acceptables, nous refusons de ne voir dans le personnage romanesque que le produit de la conscience collective de la société qui l'a engendré.

¹ Claude Duchet, op.cit.p 69

² L. Goldman, *Pour une Sociologie du Roman*, Paris Gallimard. 1975. p372

Certes, les oeuvres littéraires ne peuvent être entièrement indépendantes de la réalité économique et socio-historique de l'époque où elles ont été écrites.

Si cependant les romans, lus pour la plupart dans un contexte différent de celui de leur genèse, résistent bien aux *distorsions* posées par l'éloignement dans le temps ou l'espace, c'est parce qu'ils obéissent à des lois plus universelles que celles d'une société donnée. « *Le récit romanesque assure donc sa lisibilité et oriente sa lecture à travers un tel réseau d'évaluations qui ne demande au lecteur que l'acceptation de certaines valeurs, codes, normes morales ou esthétiques qui sous-tendent le texte. Lieu d'une intrusion de l'idéologie dans le texte* ».¹

III-1-2 Le personnage du docteur Rieux

Le personnage du docteur Rieux, dont nous allons ébaucher le portrait, incarne, dans le roman contemporain un idéal d'humanité, à la fois émouvant et simple qui a sans doute contribué à populariser le roman d' Albert Camus.

Ce personnage occupe dans *La Peste* une place tout à fait originale. D'abord, parce qu'il est assez largement le reflet de l'auteur, dans sa recherche pour fonder un nouvel humanisme : « *Le plus proche de moi, ce n'est pas Tarrou, le saint, c'est Rieux le médecin* », déclarait-il en juin 1947.

D'autre part, c'est lui le narrateur de cette chronique imaginaire, bien que celle-ci soit écrite à la 3^e personne, et qu'il ne dévoile son identité qu'à la fin. Paradoxalement, ce souci de discrétion, ce désir de ne pas s'attribuer un rôle central dans le récit des événements, renforcent la présence de Rieux, et, plus encore que dans ses actes ou ses pensées explicites, c'est dans son travail d'"écrivain malgré lui",

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris éd. Le Seuil, 1982.

dans les plus subtiles inflexions de son style que nous pourrions déceler les traits les plus profonds de sa personnalité.

Rieux n'est pas décrit de l'extérieur avec précision. Son aspect physique est tout juste évoqué, dans la première partie, mais aucun trait vraiment original ne ressort et ne s'accroche à notre imagination par la suite. Par pudeur, par souci de ne pas révéler son identité, par son refus de toute complaisance narcissique, le narrateur ne se décrit même pas lui-même, mais se contente de reproduire quelques lignes du carnet de Tarrou : « *Paraît trente-cinq ans. Taille moyenne, les épaules fortes. Visage presque rectangulaire. Les yeux sombres et droits, mais les mâchoires saillantes... Il a un peu l'air d'un paysan sicilien avec sa peau cuite, son poil noir et ses vêtements de teintes toujours foncées, mais qui lui vont bien* ». p.46

Ce portrait, Rieux ne le reproduit qu'avec réticence, à titre documentaire, par souci d'équilibre avec les autres protagonistes qu'il nous présente en quelques lignes à chaque fois.

Mais s'il ne s'attarde pas sur son aspect physique - c'est que son activité de médecin pendant la peste lui laisse à peine le temps de penser à son propre corps, sauf en deux occasions : quand la fatigue commence à s'abattre sur lui, malgré sa grande résistance physique ; ou lors de la baignade nocturne avec Tarrou, quand il oublie quelques instants la pression quotidienne, et s'abandonne avec volupté à l'étreinte de la nature. Mais dans l'ensemble le docteur Rieux, malgré sa présence inlassable, reste pour le lecteur une silhouette, et nous le percevons essentiellement à travers les modulations de sa "voix".

C'est avec la même pudeur qu'il nous dévoile sa sensibilité, mais son portrait affectif s'enrichit de tout ce qu'il révèle involontairement de lui-même. Il semble vivre douloureusement la contradiction entre une sensibilité très vive, une soif de tendresse et de chaleur humaines, et les exigences de son métier, qui étaient déjà absorbantes avant la peste, et qui l'obligent désormais à une plus grande rigueur encore.

Il lui faut lutter contre l'abstraction, avec des moyens appropriés, en oubliant les individus et toute faiblesse due à la sensiblerie. Il a perdu beaucoup d'illusions, mais il garde la nostalgie d'un univers humain transparent et chaleureux.

Il s'adresse au journaliste Rambert avec *« le langage d'un homme lassé du monde où il vivait, ayant pourtant le goût de ses semblables »*. Celui-ci, dérouter par l'intransigeance de principe du docteur, contrastant avec sa tolérance à l'égard de son exigence de bonheur, finira par sympathiser avec sa profonde humanité.

À l'égard de sa femme malade et de sa mère, qu'il évoque avec une affection contenue, il opprime le même regret de s'être laissé absorber par son métier et l'usure du temps. Il quitte la première en lui disant *« qu'il lui demandait pardon ; il aurait dû veiller sur elle, et il l'avait beaucoup négligée. »* Et plusieurs fois il s'arrête pour regarder sa mère : *« Le beau visage marron fit remonter en lui des années de tendresse »*. Mais il refuse de s'étendre sur ces scènes trop pathétiques qui pourraient le trahir. Il s'efforce le plus souvent de rattacher ses sentiments à ceux de l'ensemble de ses concitoyens.

Une seule fois, vers la fin de la peste, quand la fatigue semble distendre le masque d'impassibilité qu'il s'est imposé, Rieux laisse libre cours à son émotion profonde en voyant le vieil employé Grand pleurer devant la vitrine du magasin de jouets, plein de nostalgie au souvenir de la femme qui l'a quitté :

« Rieux savait ce que pensait à cette minute le vieil homme qui pleurait, et il le pensait comme lui, que ce monde sans amour était comme un monde mort et qu'il vient toujours une heure où on se lasse des prisons, du travail et du courage pour réclamer le visage d'un être et le cœur émerveillé de la tendresse ».p.209

Nous voyons donc que le docteur Rieux ne ressemble pas à l'image de l'homme de science inhumain, imbu de sa supériorité et considérant les patients comme de simples cobayes. Toutefois, il ne faudrait pas non plus être dupe de sa modestie et s'imaginer que l'humanisme qu'il incarne se ramène à quelques "bons sentiments"

accessibles à tous sans efforts. En fait, son action contre le fléau se fonde sur une énergie farouche et de grandes qualités intellectuelles et morales.

Dès le début de l'épidémie, il fait preuve de toutes ces qualités, conciliant les scrupules, l'honnêteté intellectuelle du savant habitué à soumettre son esprit aux leçons de l'expérience, et l'esprit de décision du praticien qui ne peut se permettre de tergiverser. Dès que les cas suspects, se multiplient, il fait une enquête auprès de quelques confrères car il ne se fie pas aveuglement à son seul jugement. Quand les symptômes convergent vers la reconnaissance de la peste, Rieux ne cache pas, devant Castel, son incertitude et sa surprise : « *Oui Castel, dit-il, c'est à peine croyable, mais il semble bien que ce soit la peste* ».p.32 Mais c'est devant la commission sanitaire réunie à la préfecture qu'il manifeste le mieux sa grande rigueur intellectuelle, avec d'autant plus de mérite que son irritation va croissant contre les attermoissements des politiciens et la lourdeur bureaucratique :

« *J'ai pu provoquer des analyses où le laboratoire croît reconnaître le bacille trapu de la peste. Pour être complet il faut dire cependant que certaines modifications spécifiques du microbe ne coïncident pas avec la description classique.* » p.31 Mais cette honnêteté doit s'accompagner, pour lui, d'une action sans hésitation : il faut faire « *comme si* » p.31 c'était la peste, car il s'agit de sauver des vies humaines, non de rédiger une thèse de médecine.

Dans la période la plus critique de l'épidémie, Rieux montre qu'il ne se contente pas de bien faire son métier, comme il le dit à plusieurs reprises, mais qu'il est capable d'appliquer son esprit et sa volonté à la recherche de solutions inédites.

Il participe à l'élaboration d'un nouveau sérum, et c'est lui qui décide de la première expérience, sur le jeune fils du juge Othon. Le premier résultat sera tout entier négatif, puisqu'il n'aura servi qu'à prolonger les souffrances de l'enfant. Mais en véritable savant, Rieux refuse le découragement, l'humiliation et la résignation de l'homme devant un mystère qui le dépasserait, comme le suggère le père Paneloux. Il

se remettra obstinément au travail, et quelques mois plus tard un nouveau sérum sera mis au point, qui commencera à sauver des vies. Mais, pour autant, il ne cède pas au triomphalisme, à l'exaltation des pouvoirs de la science : il ne fait pas abstraction des souffrances de l'enfant, qui l'ont, pour la première fois, fait sortir de sa réserve et de son calme.

D'autre part, il constate modestement que le recul de la peste provient davantage de l'évolution interne du fléau que de son action. Totalement étranger à toute forme d'idéologie scientiste, il ne croit pas à une quelconque libération définitive de l'humanité. C'est sans illusions qu'il continue à "faire son métier". Il illustre assez bien cette phrase de *L'Homme révolté* : « *Dans son plus grand effort, l'homme ne peut que se proposer de diminuer arithmétiquement la douleur du monde. Mais l'injustice et la souffrance demeureront, et, si limitées soient-elles, elles ne cesseront pas d'être le scandale* ».

Les qualités d'honnêteté intellectuelle, de rigueur et d'humanité qui sont celles du médecin se retrouvent chez le chroniqueur de la peste d'Oran. La personnalité de Rieux peut s'analyser aussi à partir de son écriture, et Camus lui a prêté beaucoup de ses propres réflexions sur son métier d'écrivain.

Le narrateur, quand il décrit les symptômes de la maladie, les réactions de la population ou l'organisation de la lutte s'efforce d'adopter le ton précis et dégagé de l'historien. Il a réuni ses documents : son propre témoignage, auquel il ne veut pas accorder une place démesurée, le témoignage des autres et « *les textes qui finirent par tomber entre ses mains* », notamment les carnets de Tarrou. Il s'efforce de faire alterner les passages de description détaillée, les faits et les moments où il fait la synthèse des sentiments pour dégager l'atmosphère générale de la ville.

Il marque scrupuleusement les repères chronologiques. Il ne veut pas céder aux facilités de l'histoire romancée où l'auteur, par un mystérieux don d'ubiquité, remplit de sa présence l'espace et le temps : « *Il y avait aussi, dans la ville, plusieurs*

autres camps dont le narrateur, par scrupule et par manque d'information, ne peut rien dire de plus. » p.194

Rieux ne cherche pas non plus à embellir son récit en idéalisant, en choisissant les seuls traits héroïques. S'il prend le parti de ses concitoyens contre le fléau, il ne dissimule pas les lâchetés, les compromissions, la spéculation, le marché noir. Il rapporte les faits sobrement, sans céder à l'indignation éloquente.

La prétention est la grande ennemie de Rieux chroniqueur. Il se méfie des mots retentissants, des phrases bien accordées qui ne servent en fait qu'à dissimuler la réalité.

Pourtant, il ne parvient pas à maintenir ce ton d'objectivité et d'impassibilité qu'il s'était fixé. Son style évolue malgré lui, et se colore d'ironie et de lyrisme :

- § L'organisation bureaucratique des enterrements (fosses communes, puis fours crématoires) suscite son ironie féroce, en quelques phrases extrêmement fortes et cinglantes. Au préfet qui lui disait que « *cela valait mieux en fin de compte que les charrettes de morts conduites par des nègres* », p.141 il réplique : « *Oui, c'est le même enterrement mais nous, nous faisons des fiches. Le progrès est incontestable.* » p.141 Le paragraphe suivant commence par :
- § « *Malgré ces succès de l'administration...* » p.142 En parodiant le style de celle-ci, Rieux pousse très loin l'humour noir, sans avoir "l'air d'y toucher" : on avait prévu deux fosses, l'une pour les femmes et l'autre pour les hommes : "*De ce point de vue, l'administration respectait les convenances*". p.142
- § D'autre part, malgré son refus du lyrisme, Rieux y cède parfois, surtout à partir de la 3^e partie : la description des convois de tramways remplis de cadavres, passant sur la corniche qui domine la ville, face à la mer, n'est pas indigne de Lucrèce. Quelques pages constituent des morceaux d'anthologie, par la force évocatrice des images : ainsi, au début de la 4^e partie, la mort de l'acteur sur la scène de l'Opéra, qui se clôt ainsi : « ... *La peste sur la scène sous l'aspect d'un*

histrion désarticulé, et dans la salle tout un luxe devenu inutile sous la forme d'éventails oubliés et de dentelles traînant sur le rouge des fauteuils. » p.160

§ Rieux devient peu à peu un écrivain malgré lui. Il s'efface en tant que personnage au profit de l'auteur lui-même.

La Peste est une allégorie du monde moderne, et le médecin Rieux incarne vigoureusement Camus, pour qui la création reste un des moyens les plus importants de lutte contre les fléaux qui accablent l'humanité. Rieux représente donc, par sa retenue et son dévouement, son idéal de l'écrivain classique, mais en même temps engagé pour la défense de valeurs essentielles.

I-1 Les intentions explicites du projet idéologique de Camus à partir du thème général, la peste :

D'après Machery, « *il semble non seulement possible, mais nécessaire, de partir de l'oeuvre même, au lieu de la prendre à distance ou de simplement la traverser. Il est même inévitable de commencer par où l'œuvre commence : par le point de départ qu'elle se donne, son projet, ou encore ses intentions, lisibles sur tout son long comme un programme. C'est aussi ce qu'on appelle son titre.* »¹

Au départ il faut donc mettre en évidence un *thème général*, explicite car l'œuvre se définit tout entière par rapport à lui, par sa conformité. A l'intention lisible, le titre est manifestation explicite du projet.

Dans le cas de Camus, le thème de la peste et titre de roman, illustre cette épidémie qui est à fuir ou à affronter. Elle fauche de façon massive et sans distinction. Elle installe la peur et la panique parmi les gens. Elle dévoile les hommes sur leur vrai visage. C'est un mal pervers, terrible, un fléau plutôt qu'une maladie. Ce qui nécessite la mise en place d'un état d'exception et l'utilisation de grands moyens. Toute la société est concernée par cette entreprise.

La riposte s'organise pour défier la mort au prix de nombreux sacrifices. La loyauté s'affronte à l'instinct de conservation. La résistance au fatalisme.

¹ Pierre Machery, *Pour Une Théorie De La Production Littéraire*, Paris : F. Maspero.1966. p 189

La peste- épidémie - a laissé dans la mémoire collective de l'humanité, celle des européens en particulier des séquelles indélébiles de l'horreur et le sentiment qu'à tout moment cet ogre pourrait se réveiller pour le malheur des hommes.

L'épidémie, dans *La Peste*, constitue une épreuve collective : « *il n'y a plus alors de sentiments individuels, mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous.* »^{p.134} La menace quotidienne de la mort et l'enfermement modifient le comportement. Ces mêmes sentiments font naître des révoltes mais aussi des actions de dévouement et de solidarité.

I-1-1: Le titre :

Puisque le titre ne raconte pas le texte mais son intention, c'est à dire, son projet, le point de départ de notre analyse sociotextuelle sera l'étude du point de départ du texte lui-même, c'est à dire son projet, ses intentions explicites, repérables à partir du titre : *La Peste*.

Pour cela, il est indispensable que nous partions en premier lieu du texte lui-même car « *la compréhension est un problème de cohérence interne du texte, tout le texte, rien que le texte.* »¹ Et du point de départ du texte même : son titre.

¹ L. Goldman, *Marxisme et sciences humaines*, p.62.

I-1-2 Du Mythe de la peste au titre : *La Peste*

« *Mon œuvre* » écrit Camus, « *ce sont des êtres sans mensonge, donc non réels. Ils ne sont pas au monde. C'est pourquoi sans doute et jusqu'ici je ne suis pas un romancier au sens ou on l'entend. Mais plutôt un artiste qui crée des mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse...* »¹

Nous nous demandons si le thème de la peste, mythe littérature, philosophique et moral, préexistant à l'œuvre de Camus, n'est pas devenu chez ce créateur, le thème médiateur de tous les autres, à travers toute son œuvre et en particulier dans le récit qui porte ce titre. Nous pouvons alors deviner les différentes images de la peste qui font l'unité de ce projet camusien.

Nous proposerons ici quelques indications sur la manière dont l'auteur a tiré profit de la richesse allégorique de ce mythe et de sa sensation :

L'interprétation traditionnelle est d'ordre ontologique. Elle s'impose à nous comme elle s'est imposée à Camus, qui a reçu le mythe déjà constitué, chargé et même saturé de sens symboliques. La peste mal « *spirituel* », est déjà présente dans l'imaginaire collectif, et peu importe si Camus veut faire apparaître essentiellement l'image « *moderne* » du fléau Comme le montre R. Quilliot².

La peste apparaît et disparaît à la façon du diable dans les légendes, son caractère épidémique impose que soit décrété l'état de peste : Ainsi Oran, coupée du monde, se pare d'une auréole d'étrangeté. Supplications, prières, sacrifices et richesses, rien ne saurait empêcher l'ogresse de faire son œuvre.

¹A. Camus, *Carnets*, Gallimard, Févr. 1950.

² R. Quilliot, *La mer et les prisons*, Paris : Gallimard 1956.p 175

Le mot « *peste* » se prête à une double interprétation. Elle oscille entre le concret et l'abstrait : Dans son premier sermon, Paneloux évoque la peste comme « *une immense pièce de bois tournoyant au dessus de la ville, éparpillant enfin le sang et la douleur humaine* » pour des semailles qui préparaient les « *les moissons de la vérité* ».p.78

Rieux lui-même commence ses expériences comme l'un de ces « *humanistes* » dont il peut dire qu'il « *ne croient pas aux fléaux* », c'est-à-dire comme l'un de ceux à qui la composante métaphysique de la maladie reste cachée.

Cet arrière plan lui est cependant enseigné par la peste. Car non seulement Camus reprend l'image de la peste fléau quand il dépeint la mort de Paneloux : « *il semblait à ce moment avoir été battu pendant toute la nuit* », p.186 mais il sait aussi qu'à la fin, c'est l' « *ange de la peste* »p.187 qui l'a tué.

Camus, qui se tient derrière et au dessus de Rieux et du chroniqueur car c'est lui qui les a fondus en un seul, nous laisse dans l'incertitude sur le sens de la peste. Nous apprenons seulement que ce n'est aucunement Rieux qui l'a jugulée. Elle va et vient, sans s'inquiéter des souffrances de l'homme qui lui a tenu tête.

Si la peste est dans la nature des choses et dans la nature de l'homme,¹ comme le pense Camus, nous voyons que le mythe traditionnel, violent, chargé d'horreur et de mystère, se manifeste, puis se dilue, perd de son intensité, mais il gagne en extension en s'installant dans la vie quotidienne pour symboliser le

¹ Les chrétiens diraient le péché !

fascisme. Celui qui s'en fait l'idée la plus juste est-il le vieil asthmatique qui lui échappe en restant dans son lit où, sage en dépit de sa marotte, il calcule le temps écoulé en traversant des pois chiches d'une marmite dans une autre.

« *Mais qu'est ce que ça veut dire, la peste ?* » Demande-t-il à la fin du livre, et il répond lui-même : « *C'est la vie, et voila tout* ». Camus note à ce propos dans ses carnets: « *Dans ce tableau de La Peste, je veux exprimer le sentiment d'étouffement dont nous souffrions tous et l'atmosphère de danger et d'exil où nous vivion.* ».

Mais il continue immédiatement : « *Je veux en même temps étendre mon interprétation à l'idée de l'existence en général.* »

Le titre de ce roman, écrit sous un mode allégorique, véhicule des sens indirects donc implicites. Une interprétation littérale du texte, que résume son titre serait possible, mais ne saurait à elle seule rendre compte du projet camusien de transformer l'allégorie de la peste en récit mythique. L'idéologie tant de l'auteur que du narrateur est présente implicitement dans le symbolisme que présente le mythe biblique de la peste.

La Peste se présente sous l'angle de l'ambiguïté à cause de la multiplicité de ses sens. Ce nous permet d'en faire des lectures contradictoires et nous offre l'opportunité d'accéder à de nouvelles interprétations. C'est ce que Charles Bonn appelle « *l'ambiguïté signifiante* »¹ dans son étude du récit mythique

¹ Charles Bonn , *Habel, de Mohamed Dib*

L'espace où évolue la peste, est lui aussi ambigu car il est au moins double. C'est une transposition d'un espace plus large, la France à un espace clos, Oran. Quant au discours, constamment allusif, il aboutit à des interprétations multiples, à la mesure de son ambiguïté. En effet, sur le plan de l'écriture, l'ambiguïté est au moins quadruple :

1 -La peste pour elle-même, est une épidémie ravageuse à toutes les époques de l'humanité et les horreurs qui l'ont accompagnée. C'est donc, de la part de Camus, un hommage aux millions de victime de ce fléau.

2 - La vie dans une cité, Oran peut symboliser la France sous l'occupation nazie et les exactions inhumaines faites au peuple français, l'exil et la souffrance, la perte d'identité, la dépersonnalisation du moment que l'ensemble du récit est écrit à la troisième personne, le narrateur ne se dévoile qu'à la fin, suggérant ainsi une perte d'identité.

Le plus souvent, la ville apparaît dans son entier comme un *être collectif* dont la respiration, la torpeur, la souffrance sont inscrites pour leur sens "thématique" et pour fournir une imagerie mélodramatique. Les précisions topographiques, en insérant quelques repère authentiques dans un monde de cauchemar, fournissent un support plausible à l'allégorie : les rues, la gare, la cathédrale, l'hôpital, le port..., ces décors stylisés s'habillent d'une propriété purement symbolique.

3-L'engagement, la solidarité et la résistance des hommes face au fléau nazi.

4-Une leçon d'humanisme, une fable presque, dont la morale serait la méfiance des dénouements glorieux ce qui est à l'évidence, conforme à un autoportrait de la personnalité propre de Camus, caractérisée par son souci de vérité morale et sa sobriété.

II-1- Les thèmes particuliers :

D'après Macherey, « *Le thème général se spécifie en thèmes plus particuliers – et la question sera alors de savoir s'ils sont de même nature, différents, indépendants ou hiérarchisés. Il faut dire tout de suite que le thème général n'est que l'apparence d'un thème : il ne fait qu'indiquer par un titre, un certain mouvement, au niveau de la société ou de son idéologie, mouvement qui est de la plus grande importance pour l'apparition de l'oeuvre, mais à son propre niveau, non en tant qu'il se traduit dans une idée générale qui le déforme en le simplifiant* »¹

Dans le cas de *LA Peste*, du thème général « explicite », découlent des thèmes plus particuliers : *l'engagement, la révolte et l'exil* en sont les principaux. Ces thèmes ne sont pas tout à fait de même nature, et bien qu'ils soient différents ou indépendants du thème général, ils ne le sont qu'en apparence.

A partir du grand thème de la maladie qui donne son titre à l'ouvrage, et des thèmes particuliers qui en découlent, Camus a fabriqué son roman. Il le qualifie de "chronique" et c'est sous cette désignation qu'il figure, jusqu'en 1950, dans la liste officielle de ses œuvres complètes. A l'intérieur de l'ouvrage, c'est ce terme seul qui est employé, parce qu'il a voulu lui donner l'aspect d'un témoignage, d'un rapport fidèle à des événements authentiques. C'est ce qui justifie le choix d'un lieu réel : Oran, et d'une date approximative : 194... le récit lui-même est présenté comme fondé sur des documents historiques :

¹Pierre Macherey, op. cit. p. 190

témoignages, confidences, écrits publics et privés. Le style garde l'accent du compte rendu journalistique.

Néanmoins, *La Peste* : roman, fait allusion à l'histoire contemporaine sur le mode de la fable. L'épidémie qui désorganise la vie de la cité, est une métaphore de la guerre, et plus généralement du mal. Sa représentation conduit parfois du réalisme aux limites du fantastique. Camus évoque aussi plus précisément la Seconde Guerre mondiale, ses camps de concentration, et l'horreur inexprimable est alors proposée de manière allégorique.

C'est ainsi qu'il développe la nécessaire action individuelle et collective sous forme d'engagement et de révolte qui, seuls, peuvent libérer les pestiférés de l'absurdité de leur condition, et surtout de leur exil. Rieux et les siens sont véritablement des êtres humains parce qu'ils ne succomberont pas au renoncement.

II-2- Engagement et révolte : Deux aspects de la Socialité dans *La Peste* :

II-2.1 De l'engagement en général :

Pour un écrivain ou artiste, l'engagement consiste en une intense participation à la vie politique et sociale selon ses convictions profondes, dans la mise de sa pensée ou de son art au service d'une cause, plus généralement dans une prise de positions sur les grands problèmes contemporains: «..je dirai qu'un écrivain est engagé [...] lorsqu'il

fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi»¹

II-2-2 Engagement et littérature politique :

Dans leurs emplois spécifiques, les termes *engagement* et *littérature engagée* renvoient à une conception militante de la littérature liée à partir des années trente à la philosophie existentialiste et à la pensée marxiste; ils évoquent habituellement le nom de Jean-Paul Sartre. Toutefois, le concept d'engagement est employé rétroactivement pour qualifier des textes anciens qui résultent d'une intention morale ou politique d'agir sur la société. Cette catégorie de textes ne relève pas de la littérature populaire, au sens où elle est produite «spontanément» par le «peuple» hors des canons de l'«*institution*» lettrée, mais plutôt d'une littérature souvent qualifiée de *populaire* par l'action qu'elle prétend entreprendre pour la libération et l'émancipation du peuple, des classes, des cultures, des sociétés asservies. Dans l'ordre des presque synonymes, le qualificatif *militant* fortement marqué par une volonté d'agir sur la société ou le monde est sans doute un peu moins fort que le terme *engagé* renvoyant peut-être à un projet plus précis, plus structuré. L'engagement résulte d'une réflexion sur les problèmes de société produite par des *intellectuels*; elle réunit donc généralement à une *idéologie* construite.

Elle a un *message* à faire passer, à faire accepter. Elle relève en cela des genres de la conviction qui visent à emporter l'adhésion. Elle s'apparente donc à la catégorie de

¹ Sartre, *Situations II*, 1947 p. 123 - 124.

la littérature didactique dans la mesure où elle sert à «*conscientiser*» l'engagement de l'artiste pour une cause le conduit à transmettre une leçon, des consignes même, à proposer une vision du monde. Etre engagé pour l'intellectuel, pour l'artiste, c'est s'être rendu capable d'une réflexion critique sur la société et sur sa propre action politique.

Certains emplois du terme dans la seconde moitié du XX^e siècle, n'excluant pas le principe de l'engagement personnel de l'artiste dans la révolution communiste, sans pourtant lui être lié, s'étendent à toute création liée à un projet d'émancipation ou de transformation sociale, voire simplement à la dénonciation des abus caractérisant une situation politique. Nous aboutissons ainsi à une *esthétique de l'engagement* fondée sur l'émotion sociale et tendue vers l'action politique.

Nous devons associer à la notion d'engagement un certain nombre de termes relatifs à une volonté militante ou révolutionnaire. L'idée d'aliénation par exemple est inséparable d'une prise de conscience et va de pair avec un engagement en vue de la désaliénation : La littérature apparaît, comme un moyen de lutter contre la dépossession et de surmonter la dépossession économique, culturelle, linguistique ou sociale.

La littérature engagée s'oppose à une autre conception plus classique, ou plus formelle de la production artistique, et on ne la comprend bien que dans cette opposition. L'intention ou les procédés esthétiques, ludiques, expressifs doivent ici céder le pas à la nécessité de promouvoir une cause.

Il en résulte chez les écrivains engagés une tendance à réprover, condamner tout ce qui n'est pas favorable ou conforme à cette cause. Il suppose en tout cas une forte cohésion à une cause, à une idéologie et à une volonté de transformer l'homme. La littérature engagée se définit donc seulement par l'émetteur, mais aussi par l'effet qu'elle doit produire sur le destinataire.

Il s'agit habituellement d'une prise de conscience ou *conscientisation* des masses, et d'une réflexion critique à susciter.

Pour atteindre cet effet, Berthold Brecht préconise l'emploi de procédés de distanciation pour créer chez le spectateur un détachement critique à l'égard de la représentation et une conscience de sa théâtralisation; il s'agit donc de «*désengager*» le récepteur de la transe hypnotique produite dans le théâtre traditionnel que Brecht appelle *aristotélicien*, par l'identification avec les personnages, par l'empathie, la catharsis. L'effet d' «*étrangeté* » rend le spectateur réceptif au besoin de changer de la société. Passant de la «*spontanéité immédiate*» à la «*réflexion critique*», il devient susceptible lui-même d'engagement.

Le terme gagne pleinement en valeur, par l'usage que font de lui la philosophie existentialiste et aussi la littérature engagée, à partir des années 1930 (*La nausée* de Sartre date de 1938). *Engagement* remplit, notamment depuis la publication des ouvrages théoriques de Jean-Paul Sartre. Dans le premier sens, le terme implique : combat et solidarité, dans le deuxième sens il implique : lutte pour la liberté. L'engagement est ainsi le fait de l'intellectuel et l'artiste modernes qui abandonnent la

position du «*simple spectateur.*» Mais l'homme de lettres qui professe l'existentialisme se distingue par une autre qualité maîtresse : L'imagination du poète classique et romantique, critiquée déjà par Emile Zola dans son ouvrage *Le roman expérimental*,¹ est remplacée par l'intérêt porté à la *condition humaine*, seule préoccupation de l'écrivain engagé.

Citons le postulat que Sartre formule à ce propos : «*L'écrivain contemporain se préoccupe avant tout de présenter à ses lecteurs une image complète de la condition humaine. Ce faisant, il s'engage. On méprise un peu, aujourd'hui, un livre qui n'est pas un engagement. Quant à la beauté, elle vient par surcroît, quand elle peut.*».

Henri Lemaître exprime l'engagement de l'homme de lettres existentialiste en ces termes: «*L'engagement d'un écrivain consiste à prendre résolument parti dans une querelle ou un combat, qu'il soit littéraire, politique, idéologique ou social, en assurant le risque du choix effectué*»². Et dans un sens général, l'homme se trouve forcément «*engagé*», il doit, à tout moment de son existence, prendre parti pour un but, une idée, une idéologie, ce qui signifie effectuer un choix. En d'autres termes, l'homme, désormais dépourvu de Dieu, puisque Dieu est mort dans l'univers de Sartre, ne se définit que par ses actes.

¹ *Œuvres complètes*, vol. 10, 1968

² Henri Lemaître, *L'Aventure littéraire au XXe siècle*. Bordas et fils Pierre. 1985.p.310

Le Docteur Rieux dans *La Peste* de Camus fait de la lutte pour les pestiférés le leitmotiv de son existence. Mais c'est Sartre avec la doctrine de l'existentialisme qui a vraiment développé la notion d'*engagement* dans la littérature¹.

La littérature engagée est celle qui se définit comme sous tendue par une idéologie. Les principes de ce genre littéraire seront repris dans les années 40 en France par le texte fondateur de Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?* Pour Sartre, l'écrivain s'adresse à un public bien défini qui se confond à un peuple bien déterminé. Pour qui écrit-on ? Pour le peuple. En ce sens, Camus a fait de l'écriture pendant les années de guerre un acte politique, et de la littérature un geste politique. L'écrivain ne peut pas croiser les bras en " *signe stérile de spectateur* ". Il doit s'engager dans les grands conflits, combats, ou débats d'opinion qui agitent les sociétés. L'écrivain se définit alors comme celui qui écrit, qui s'engage ou détermine. Ce qui exige non seulement une responsabilité individuelle, mais celle de tous les intellectuels de sa condition. Il oriente ensuite une société, parce qu'il en est l'éclaireur. Entre les années 40 et 50, la littérature francophone peut être considérée comme une littérature engagée.

Nous ne pouvons, évoquer le thème de l'engagement, par le biais de la fiction, chez Camus sans faire référence à *La Peste*.

L'auteur y inscrit d'emblée « *les curieux événements qui font le sujet de chronique ... en 194* à Oran.* »p.05

¹ Sartre, Jean-Paul, *Situations I*, p 310. Paris: Gallimard, 1947.

À partir de cet indice, nous pouvons situer les péripéties de cette histoire dans l'espace de manière explicite, et dans le temps, pendant la seconde guerre mondiale. Ainsi nous pouvons d'ores et déjà affirmer que la peste fait référence à l'annexion de la France par l'Allemagne nazie. Ce roman est donc, une allégorie du mal, à l'étouffement sous l'oppression de l'occupant, à l'exil imposé, aux camps de concentration, aux mises en quarantaine, à la privation de liberté et de justice. Tout ce malheur fait aux hommes par d'autres hommes. D'où l'instinct légitime de survie par l'engagement et la résistance.

L'engagement se caractérise par la solidarité des opprimés de *La Peste* contre le fléau. Engagement qui se manifeste, non seulement par la parole mais surtout par le passage à l'acte. Ainsi, *La Peste* fait référence à l'annexion allemande et Camus dévoilera dans les dernières lignes du roman que le docteur Rieux est le rédacteur de cette chronique « *pour ne pas être de ceux qui se taisent.* » p.247

La première évidence qu'apporte la catastrophe, c'est qu'elle concerne tout le personnel du roman et révèle ainsi sa socialité. Pour preuve, Rambert, qui le nie à l'origine, ne tarde pas à s'en apercevoir : « *Devant le mal, comme nous ne sommes pas seuls à souffrir, nous ne sommes pas seuls à agir* ».p.167

Sauf Cottard, tous les personnages de *La Peste* prennent courageusement leur part de danger, même Paneloux qui dispense aux autres les soins dont il ne veut pas pour lui. Rieux a le don de susciter des adhésions spontanées et Tarrou celui de provoquer des ralliements inattendus.

Cette coopération fraternelle est, aux yeux de Camus, le thème essentiel de l'ouvrage " Comparée à *l'Etranger*", écrit-il dans une lettre à Roland Barthes, " *la Peste* marque sans discussion possible le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes. S'il y a évolution de *l'Etranger* à *la Peste*, elle s'est faite dans le sens de la solidarité et de la participation. »

L'« engagement » est le phénomène littéraire, présent à toutes les époques, par lequel les écrivains donnent des « gages » à un courant d'opinion, à un parti, ou, de manière plus solitaire, ce qui est le cas de Camus, s'implique dans les enjeux sociaux, et, notamment politiques et idéologiques.

II-2-3 De l'engagement à la révolte chez Camus:

Dans le roman, la révolte a un rôle pertinent. Nous y distinguons la révolte individuelle et la révolte collective

Selon Camus l'homme moderne vit dans un monde dominé par le crime et des idéologies. Comment s'affirmer dans ce monde jugé absurde? Au gré de Camus, le plus important dans cette expérience fondamentale de l'absurde est la révolte. Pourtant celle-ci ne doit non seulement être comprise comme un soulèvement privatif mais aussi comme une certitude de l'existence : "*Je me révolte donc je suis*".

L'homme révolté dit "non", il n'est pas du tout prêt à supporter plus longtemps sa situation ainsi il érige une limite. L'autre a dépassé celle-ci et le révolté l'y renvoie

en lui présentant son attitude. Ses limites sont ses propres normes. L'autre l'a menacé dans son existence. Donc le révolté le repousse en lui infligeant le "non".

De plus *l'homme révolté*¹ veut s'identifier complètement avec les idées dont il est conscient ou bien se laisser combattre définitivement par le pouvoir d'en face : à la rigueur, quand il ne dispose plus de liberté, il va jusqu'à accepter la mort.

Dans ce moment de décision il peut faire son libre choix. A cela s'ajoute que la pensée de la révolte manifeste un progrès dans la pensée humaine qui convainc à l'homme du fait que l'affliction est une chose collective : Il lui faut reconnaître qu'il la partage avec tous les hommes parce que le mal qui touche un individu concerne tous ses semblables.

La révolte dans la vie quotidienne est une évidence qui arrache l'individu de sa solitude en menant à la conscience du "Je me révolte donc nous sommes". Cela implique aussi que la valeur de l'unité et l'identité de l'homme qu'il poursuit par sa révolte ne se réalisent que dans une collectivité solidaire. Par cela le révolutionnaire renonce à la violence destructrice car il ne veut que donner un sens à un monde sans amour en étant conséquent face à soi-même.

II-2-3-1 Les différentes formes de révolte :

– la révolte métaphysique est la rébellion contre les conditions de la société pendant laquelle le révolutionnaire demande une unité morale pour trouver sa propre paix

¹ Qui est d'ailleurs le titre d'un essai d'Albert Camus.

intérieure. Dans ce cas l'homme est responsable de la communauté lui-même, il est obligé de créer une vie conformément à ses idées sans l'aide de Dieu.

- la révolte historique s'oppose à l'organisation politique et sociale de la société dont le fondement est le crime. Mais il n'y a rien qui justifie le crime. Comme aucune idéologie ne peut transmettre des valeurs l'homme tombe dans une crise nihiliste qui l'entrave dans son agitation dont il est prisonnier.

- la révolte esthétique Cherche des formes humaines dans le monde et s'exprime dans l'art. Cette révolte peut seulement se traduire dans une civilisation jamais dans une tyrannie. La question principale est celle s'il est nécessaire de tuer des innocents pour imposer ses idées.

Les hommes révoltés dans *La peste*, Rieux, Tarrou, Grand et Rambert se rendent compte du fait que la peste -la tyrannie- ne peut pas résister à une force collective ce qui prouve le travail dans les formations sanitaires fondées par Rieux et Tarrou. Ces deux hommes sont opposés à l'autre couple symbolique Rambert et Grand parce qu'ils sont des défenseurs de la solitude. Bien que leur commune ait construit un système d'aide ils créent leur propre formation parce qu'ils en espèrent l'aide plus efficace.

Ils ont compris que l'unique possibilité de prendre ses distances à l'égard de l'existence violente est d'accepter d'être seul. Avant tout Tarrou incarne cette lutte pacifique comme il déteste la violence. Cela est souligné par son idéal de mourir pour la justice. D'après son opinion la société est pleine de pestiférés parce qu'elle accepte la

peine capitale sans réflexions. Dans aucun cas il ne veut agir de même pourtant il se rend compte qu'il se condamne à un exil définitif, à la solitude, en ne soutenant pas ni la condamnation à mort ni la lutte violente pour l'abolir.

Ainsi il constate qu'il ne peut pas effectuer des changements, pour lui "*ce sont les autres qui feront l'histoire*". Il en conclut que chacun, aussi lui-même, est un pestiféré et ainsi porteur de la violence.

Tarrou incarne l'homme se révoltant solitairement et qui malgré des amitiés et des distractions finit par accepter la mort sous forme de la peste: il meurt au moment où la peste est déjà vaincue.

Rieux en tant que médecin incarne le personnage qui se sacrifie pour défendre la santé terrestre de l'homme. Il n'a plus de loisirs outre sa lutte solitaire. Il se transforme presque en surhomme. Pour lui il est évident qu'il est toujours là pour aider les autres. Sa révolte dégénère en abnégation et il se sent pratiquement aussi seul que Tarrou.

Rambert et Grand par contre essaient dans la révolte collective de ne faire qu'aider leurs prochains comme Rieux, tout en restant fidèles à un monde réel qui existe toujours à part de la peste.

Ils luttent pour l'amour qui ne signifie pas seulement la félicité pour l'individu mais qui incarne une jouissance pour la majorité des gens. Dès lors ces deux hommes sont capables d'exprimer leurs sentiments contrairement à Tarrou qui n'aime personne

parce qu'il ne croit pas à l'homme et à Rieux qui n'est pas homme à exprimer ses émotions. Ceci confirme de plus la solitude de Tarrou et Rieux.

A la fin de *LaPeste* Rieux perd son aptitude de la révolte parce que celle-ci n'est plus nécessaire. Par la mort de tous ceux que Rieux a aimés pendant sa vie (sa femme, Tarrou) il est privé de la force et de la spiritualité de la révolte: elle se perd dans un tiroir simple de souvenirs lointains.

Maintenant il lui manque des expériences positives du présent qui contrastent avec la détresse comme l'espoir à la guérison de sa femme, l'amitié avec Tarrou et la tendresse de sa mère. C'étaient enfin ces choses qui ont incarné sa motivation pour la révolte. Ainsi Rieux déchoit dans une indifférence face aux événements, bien qu'ils le touchent encore, parce que ce sont toujours les mêmes depuis des mois. Avec cela Rieux justifie la faiblesse de l'amour lequel ne peut jamais être exprimé de forme adéquate à cause de l'incompétence des gens. Par l'accoutumance à la peste Rieux perd la capacité de comprendre la jouissance de ceux qui s'embrassent après les temps de la peste, dans la liberté. Par-là Rieux se joint aux pestiférés qui ne peuvent plus percevoir le passé et l'avenir.

Ses souvenirs du passé sont repoussés par l'accoutumance à la peste ce qui mène à l'incompétence de vivre le bonheur et ainsi le malheur. Rieux a tout à fait conscience de la nécessité des événements qui contrastent, qui actualisent l'amour pour être fort en cas de la confrontation avec la mort. Dans cette situation le médecin est aussi prisonnier de sa solitude parce qu'il est le seul qui souffre de cette incompétence.

Rambert et Grand ont toujours pu actualiser leurs amours pendant le temps où la peste régnait.

Ils appartiennent à ce groupe de gens qui peut accepter le bonheur du temps présent sans qu'ils supposent déjà la misère prochaine comme Rieux le fait. L'amour ici n'est pas un amour romantique, c'est plutôt celui qui se vit dans l'instant qui constitue la vie humaine.

Mais Rieux se veut aussi prophète, il se veut celui qui donne une leçon de morale au peuple à la fin du livre, c'est à dire au moment où la peste est apparemment vaincue. Quoique les hommes se mêlent finalement à la collectivité ils ne luttent pas pour le même but. Rambert poursuit son bonheur individuel en luttant pour l'idéal de rencontrer son amour. Au début il ne veut que s'occuper de ce but mais il reconnaît qu'il n'est pas capable de réaliser son bonheur tandis que d'autres souffrent encore. Pour cela il aide aux formations sanitaires de Rieux et Tarrou. D'ailleurs sans se rendre vraiment compte de ses motifs de rester et de ne pas préférer la fuite illicite.

Nous pensons que ce dernier aimerait aussi atteindre le bonheur individuel parce qu'il est à la recherche de sa paix intérieure, de l'unité personnelle. Rieux par contre ne veut que bien faire son métier. Il ne pense pas du tout à lui-même mais exclusivement à la protection des vies de ses semblables. Il se veut indifférent à la douleur pour réussir à son idéal du bien général auquel il faut sacrifier tous les intérêts et besoins aussi particuliers qu'individuels.

En ce qui concerne le personnage de Grand, il ne poursuit le bonheur individuel ou collectif parce qu'il ne paie pas de toute sa personne pour combattre le fléau. Il conserve encore ses autres intérêts surtout celui de véritable "grande importance": son roman. De plus il n'a jamais renoncé à l'espoir de retrouver Jeanne, son amour. Mais d'autre part il ne cesse pas d'adhérer aux formations pour aider les malades. Dans ce travail il épuise une partie de ses forces. Cela mène à la conclusion que Grand se consacre au bonheur collectif mais pas aux dépens du bonheur individuel.

II-2-3-2 De la solitude à la solidarité :

Toute l'action se déroule dans la ville d'Oran. Les rats sortent des entrailles de la terre pour disparaître aussi subitement. Ils laissent peu à peu la place au fléau. Dans des conditions aussi subite et aussi inattendues, il appartient à chacun de réagir à sa manière. Cette chronique est acceptée par tous comme étant une allégorie de la lutte de la résistance européenne contre le nazisme.

Le plus solitaire des personnages nous a semblé être Tarrou. Non pas qu'il soit solitaire, mais sa vie fût celle d'un solitaire.

Après avoir quitté sa famille très jeune pour des raisons d'ordre moral, il se retrouve seul, militant embarqué, dans une lutte contre la mort, la peine de mort, dans une ville qui où il demeurera encore quelque part un étranger.

" Je suis contre tout ce qui tue ou justifie que l'on fasse tue " en comparant sa vie avec celle du docteur Bernard Rieux, nous pouvons nous rendre compte qu'il ne

connut pas cette sécurité que l'on peut sans doute ressentir à vivre dans une famille. Rambert, journaliste de son état, se retrouve seul dans une ville qui n'est pas la sienne, séparé de celle qu'il aime, il se retrouve dans cette ville d'Oran dont il ne connaît aucun habitant. Le malheur et la lutte commune qu'il acceptera peu à peu le conduiront à cette solidarité. Grand, le héros de l'histoire vit de façon solitaire dans une petite chambre retirée de tout, en compagnie de sa jument alezane.

Quand à Cottard, le cinquième éléments de cette fantastique chronique, on peut penser qu'il ne connut pas cette solitude, son mal est intérieur dans la crainte de la délation et du jugement, il vivra dans le fléau comme un poisson dans l'eau, les habitants d'Oran sont à présent à sa mesure. Des fréquentations, ce personnage en a et qui ne sont certes pas toujours recommandables. A la différence de Meursault, il n'en ignore cependant rien car Camus dira lui-même que "*S'il y a évolution de L'Étranger à La Peste elle est faite dans le sens de la solidarité et de la participation.*" Cette remarque a été faite à propos d'une attaque dirigée contre Camus et à laquelle il a répondu.

En effet, pauvres et riches, juges et condamnés sont égaux devant la mort, ce n'est pas sans insensibilité que le lecteur observe la conversion du juge Othon qui n'occupait pas un rôle extrêmement sympathique au début de l'histoire se rallier, après la mort de son fils, à la cause de tous, celle de la lutte contre le fléau. Cottard, un homme suspecté par la justice pour des affaires assez obscure, prendra tout son profit dans cette peste et ressentira enfin la liberté. Les rôles s'inversent sensiblement pour montrer la nouvelle égalité. D'autres personnages, comme le

docteur Rieux choisiront la solidarité et vivront tous les jours auprès des malades pour soigner le mal. Si certains n'hésitent pas, l'engagement n'est cependant pas toujours facile et naturel pour tous. C'est le cas de Tarrou dans *La Peste* : « *Je sais que je ne veux plus rien pour ce monde lui-même et qu'à partir du moment où j'ai renoncé à tuer, je me suis condamné à un exil définitif* ».

« *Révélant aux hommes leurs solitudes, la peste les contraint à s'unir ; les plongeant dans la honte et la nécessité, elle les éveille à l'honneur et à la liberté ; sa froide cruauté appelle la révolte, et sitôt que, venus d'horizons différents, après maints détours, des hommes résolus ont uni leurs efforts et défini les limites au-delà desquelles la vie perd tout sens (...)* » C'est sans doute ce point de vue qui est le plus mis en avant et qui est le plus admiré. Mais faut-il encore, finalement, se demander s'il faut espérer une peste pour être à nouveau tous réunis ! Un hommage que le mal rend au bien ! Nous songeons encore à Rambert, journaliste étranger à cette ville, qui ne songe qu'à retrouver sa femme en dehors des murs de la ville pour vivre le bonheur.

Confondant les moyens et les fins, il se démène au point d'oublier sa femme. L'homme est-il capable d'être heureux ou de souffrir longtemps ?

Dans *La Peste*, L'auteur ne souhaite rien démontrer; il préfère montrer la réalité de cet enfermement dans une ville où le mal tient lieu d'exil. Ce qui explique l'objectivité du narrateur surtout dans la troisième partie du livre où le style individuel disparaît. D'autre part, le livre se termine sur l'image d'un homme seul dominant la ville et se livrant à une méditation solitaire : Il s'agit du docteur Rieux.

II-2-3-3 De l'absurde à la révolte:

*"L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde."*¹. Dans cette phrase est concentrée la puissance d'un conflit, d'une confrontation qui supporte et emporte l'œuvre de Camus. Deux forces qui s'opposent : l'appel humain à connaître sa raison d'être et l'absence de réponse du milieu où il se trouve. L'homme vivant dans un monde dont il ne comprend pas le sens, dont il ignore tout, jusqu'à sa raison d'être.

L'appel humain, c'est la quête d'une cohérence, or pour Camus il n'y a pas de réponse à cette demande de sens. Tout au moins n'y a-t-il pas de réponse satisfaisante, car la seule qui pourrait satisfaire l'écrivain devrait avoir une dimension humaine :

*« Je ne puis comprendre qu'en termes humains. »*². Ainsi les religions qui définissent nos origines, qui créent du sens, qui posent un cadre, n'offrent pas de réponse pour l'homme absurde : *« Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens et qu'il m'est impossible pour le moment de le connaître. Que signifie pour moi signification hors de ma condition ? »*³ L'homme absurde n'accepte pas de perspectives divines. Il veut des réponses humaines.

L'absurde n'est pas un savoir, c'est un état acquis par la confrontation consciente de deux forces.

¹ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. Folio, Paris : Gallimard. 1985. (1942)

² Ibid.

³ Le mythe de Sisyphe, op.cit. p.112

Maintenir cet état demande une lucidité et nécessite un travail, l'absurde c'est la conscience toujours maintenue d'une «*fracture entre le monde et mon esprit*» écrit Camus dans le mythe de Sisyphe. Ainsi l'homme absurde doit s'obstiner à ne pas écouter les prophètes, à ne pas avoir assez d'imagination pour se représenter l'enfer, à ne faire intervenir que ce qui est certain, et si rien ne l'est, «*... ceci du moins est une certitude.*»¹.

L'homme absurde ne pourrait s'échapper de son état qu'en niant l'une des forces contradictoires qui le fait naître : trouver un sens à ce qui est ou faire taire l'appel humain. Or aucune de ces solutions n'est réalisable. Une manière de donner du sens serait d'accepter les religions et les dieux. Or ces derniers n'ont pas d'emprise sur l'homme absurde.

L'homme absurde se sent innocent, il ne veut faire que ce qu'il comprend et «*pour un esprit absurde, la raison est vaine et il n'y a rien au-delà de la raison*»². Une autre manière de trouver du sens serait d'en injecter : faire des projets, établir des buts, et par là même croire que la vie puisse se diriger. Mais à nouveau «*... tout cela se trouve démenti d'une façon vertigineuse par l'absurdité d'une mort possible*»³. En effet, pour l'homme absurde il n'y a pas de futur, seul compte l'ici et le maintenant.

La première des deux forces contradictoires, à savoir le silence déraisonnable du monde ne peut donc être niée.

¹ Ibid.

² Le mythe de Sisyphe, op. cit. p 112

³ Ibid.

Quant à l'autre force contradictoire permettant cette confrontation dont naît l'absurde, qui est l'appel humain, la seule manière de la faire taire serait le suicide. Mais ce dernier est exclu car à sa manière « ...le suicide résout l'absurde »¹. Or l'absurde ne doit pas se résoudre. L'absurde est générateur d'une énergie. Et ce refus du suicide, c'est l'exaltation de la vie, la passion de l'homme absurde. Ce dernier n'abdique pas, il se révolte ! Oui, il faut maintenir l'absurde, ne pas tenter de le résoudre, car l'absurde génère une puissance qui se réalise dans la révolte.

La révolte, voici la manière de vivre l'absurde. La révolte c'est connaître notre destin fatal et néanmoins l'affronter, c'est l'intelligence aux prises avec le silence déraisonnable du monde, c'est le condamné à mort qui refuse le suicide. C'est pourquoi Camus écrit : « *L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte* »²

La révolte c'est aussi s'offrir un énorme champ de possibilités d'actions. Car si l'homme absurde se prive d'une vie éternelle, il se libère des contraintes imposées par un improbable futur et y gagne en liberté d'action. Plus le futur se restreint et plus les possibilités d'actions sont grandes. Et ainsi l'homme absurde jouit d'une liberté profonde. L'homme absurde habite un monde dans lequel il doit accepter que « *tout l'être s'emploie à ne rien achever* »³, mais un monde dont il est le maître. Et à Camus, qui fait de Sisyphe le héros absurde, d'écrire : "*Il faut imaginer Sisyphe heureux.*"⁴.

¹ Ibid.

² Le mythe de Sisyphe, op.cit. p112.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

Bien que Camus réfute les religions dans lesquelles « ...on n'y trouve aucune problématique réelle, toutes les réponses étant données en une fois »¹, bien que Camus n'accorde aucune importance au futur :

« Il n'y a pas de lendemain »², sa révolte n'en est pas pour autant amoral. « La solidarité des hommes se fonde sur le mouvement de révolte et celui-ci, à son tour, ne trouve de justification que dans cette complicité »³. Tout n'est pas permis dans la révolte, la pensée de Camus est humaniste, les hommes se révoltent contre la mort, contre l'injustice et tentent de « se retrouver dans la seule valeur qui puisse les sauver du nihilisme, la longue complicité des hommes aux prises avec leur destin. »

En effet, Camus pose à la révolte de l'homme une condition : sa propre limite. La révolte de Camus n'est pas contre tous et contre tout. Et Camus d'écrire : « La fin justifie les moyens ? Cela est possible. Mais qui justifie la fin ? A cette question, que la pensée historique laisse pendante, la révolte répond : les moyens. »⁴.

La « révolte », c'est connaître notre destin fatal et l'affronter. C'est l'intelligence aux prises avec le silence déraisonnable du monde, c'est le condamné à mort qui refuse le suicide. C'est pourquoi Camus écrit : « L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte »⁵.

¹ A. Camus, *L'homme révolté*, coll. Folio, Essais n°15, paris Gallimard .(1951) rééd. 1985.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ *L'homme révolté*, op. cit. p.115

⁵ *Le mythe de Sisyphe*, op.cit.p112

Vouloir assujettir l'homme à une domination non plus terrestre mais céleste est, pour Camus une tentative aussi peu légitime. C'est, à ses yeux, la faute du père Paneloux. Dans un sermon prononcé à un moment où il n'a pas l'expérience directe de la maladie, le jésuite déclare que la peste est envoyée aux Oranais pour les punir de leurs péchés, que le Seigneur se sert du mal pour conduire au bien, et que les fidèles sont invités par ce signe à faire pénitence et à prier. Par la suite, ayant assisté, impuissant et déchiré, à l'agonie d'un enfant, il renonce à penser que le martyre d'un innocent est un bienfait providentiel; il montre, dans un second sermon, que les desseins de Dieu sont impénétrables et que le croyant doit se soumettre à ce qu'il ne peut comprendre.

D'un épisode à l'autre, les prémisses différents, puisque le tragique de la condition humaine est successivement nié, puis proclamé, mais les conclusions restent identiques : le chrétien doit s'en remettre à l'autorité d'en haut du soin de régler son sort. Les démonstrations de Paneloux aboutissent à ôter aux victimes de la peste des motifs et des moyens d'action. Il mourra déchiré suscitant chez Rieux la compassion, non la compréhension.

Tarrou par contre, est le personnage qui représente l'archétype de la fatalité et de l'engagement parmi tous les prisonniers de *La Peste*. Même s'il est solidaire de ceux qui luttent contre le fléau, personne ne sait d'où il vient et pourquoi il est là.

En effet, les carnets qu'il tenait de façon minutieuse tombent entre les mains du docteur Rieux. Tarrou a le souci du présent et l'attention à l'aujourd'hui lui donne

d'observer ce qui se fait, ce qui vit au jour le jour. Il est même hanté par la peur de trahir. Camus lui réserve le sort tragique des meilleurs parmi les combattants : il demeurera lucide et ne trahira pas.

Ainsi, Tarrou se considère comme un pestiféré permanent. Il sait depuis qu'il a ouvert les yeux sur le monde, que l'instinct du mal est enraciné au plus intime de nous-mêmes. Il attend une mort qui rachète un peu sa vie qu'il estime médiocre. Il n'aspire plus qu'à en finir, à faire une « *bonne mort* », c'est-à-dire à « *s'en tirer* » avec le minimum de souillures et de honte.

Il consacre ses dernières forces à lutter pour les autres. En effet, il meurt de la peste... le mal semble avoir eu raison de lui et de son acharnement à donner du prix à sa vie. Il aspirait à plus et à autre chose que la médiocrité de sa vie présente. En fait, Tarrou se révolte contre toute condamnation à mort et il dévoile le lien existant entre la peste et la violence de l'homme contre l'homme. En effet, il est bouleversé à l'idée que « *nous ne pouvons pas faire en ce monde un geste sans risquer de faire mourir* »^{p.124}

« *Bien que je sache peu sur ces choses, j'ai l'impression que la foi est moins une paix qu'une espérance tragique* », confie Camus dans *Actuelles I* à propos de *La Peste* : « *Il faut tout croire ou tout nier.* »

Cette conclusion apparaît après que Rieux a confessé sa « *non foi* » : dans une discussion avec Tarrou, Rieux affirme : « *Non, je suis dans la nuit et j'essaie d'y voir*

clair [...] » De plus, « s'il croyait en un Dieu tout-puissant, il cesserait de guérir les hommes, lui laissant alors ce soin » p.128

Quant à Rieux, personnage central du roman, il est d'abord intéressé par un projet moins ambitieux que Tarrou, à savoir « *être un homme.* » En effet, pour lui le bonheur est la surabondance de vie, la simplicité du cœur et l'amour des hommes et ne met surtout pas en avant la satisfaction et la sérénité personnelles. Il va alors se présenter aux yeux des lecteurs comme « *le Juste* » qui veut garder « *coûte que coûte* » les mains pures, rester en vie et témoigner.

Rieux s'entend aussi bien à soigner les douleurs morales que les douleurs physiques. Il provoque, sans indiscretion les confidences libératrices; il restaure, sans prédication, la confiance en soi. Quiconque l'approche – et sa prédilection va aux plus humbles – est revigoré par la générosité. Le paradoxe de sa situation est qu'il vit dans le renoncement et le risque tout en étant convaincu qu'aucune idée ne vaut qu'on lui sacrifie le bonheur. A plusieurs reprises, il exprime cette certitude devant Rambert déconcerté. Finalement, c'est son exemple, éclairé par les confidences de Tarrou, qui persuadera le journaliste qu'une joie égoïste est une joie imparfaite et le déterminera à rester. « *Il n'y a pas de honte* », dit Rieux, « *à préférer le bonheur* »- « Oui », répond Rambert, « *mais il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul.* » p.166

II-3 Le thème de l'exil dans *LA Peste* :

Ecrire l'exil permet de franchir les profondeurs abyssales de la séparation afin d'assurer une certaine présence au cœur même des régions les plus inaccessibles; de

plus, l'écriture délimite aussi le lieu où se déroule le combat que se livre l'exilé contre soi-même avant que de se battre contre les autres. Etymologiquement, l'exil, ou « *expulsion* » hors de la patrie, est synonyme de « *malheur* » ou « *tourment* ». Il constitue un phénomène massif tout au long de l'histoire, qui frappe entre autres les intellectuels et les écrivains, et comme tel s'est constitué en un sujet majeur de la littérature et en image tout à fait majeure dans la représentation de la création littéraire.¹

L'exil est inscrit aux racines de la littérature occidentale, par l'*Odyssée* d'*Homère* : en plus des dix années que dure le siège de Troie, Ulysse subit neuf ans d'errance parce que les dieux lui interdisent le retour à Ithaque. A Rome, Ovide, exilé au bord de la mer noire pour son art d'aimer, dit son expérience douloureuse pour ses élégiaques *Tristes et Pontiques*. De ces deux textes souches, l'exil garde un lien indéniable avec la nostalgie, douleur du pays perdu et désir du retour, présente aussi dans les récits bibliques des déportations en Egypte et à Babylone pour les Hébreux.²

Mais en outre ces sources mythiques et antiques, l'exil est une réalité historique, imposé par les persécutions politiques et religieuses pour cause de censure, de répression ou de guerre.

L'exil, sous ses différentes formes, est une condition que les écrivains partagent avec bien d'autres, souvent moins armés qu'eux, pour l'affronter, et qu'eux peuvent exprimer ou dénoncer.

¹ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, éd. PUF, Mai 2002.

² *ibid.*

Aussi, le thème de l'exil occupe une place centrale dans l'histoire de l'écriture et l'on en trouve déjà la trace dans les textes les plus anciens et les plus fondamentaux - pensons à Adam et Eve chassés du Jardin d'Eden ou à Moïse errant dans le désert avec son peuple. L'exil exprime avant tout le drame de l'exclusion, la douleur de ne plus appartenir à un lieu donné. Que ce lieu soit géographique, culturel ou spirituel.

Ce qui compte, c'est qu'il soit hors d'atteinte alors qu'il est encore perçu comme indispensable à la survie par un individu ou une collectivité. Cela conduit l'exilé à prendre conscience de la profondeur du fossé qui sépare le présent du passé et l'individu de ses origines, d'où une impression de dérive et d'aliénation, souvent exacerbée par un sentiment de culpabilité, de ressentiment ou de colère face à un emprisonnement dans un milieu, une culture ou une langue étrangère, et parfois même, dans les cas les plus extrêmes, une expulsion ou une incarcération réelle.

Mais même dans les heures les plus sombres, l'exil n'est jamais loin du rêve de retour à la Terre Promise. La douleur du déracinement est indissociable de l'espoir d'une réintégration. Camus est tout cela dans *La Peste*.

III-1-La réalisation de ce projet :

III-1-1 Représentation du projet :

- Allégorie symbolique du nazisme.

D'après Pierre Macherey, « *une représentation idéologique est toujours liée aux conditions générales d'apparition d'une idéologie ; celle-ci exprime aussi bien l'état de la société, à travers une certaine forme de conscience sociale ... ; un état de la littérature, ou de l'écriture : la forme du récit, les personnages typiques ; et même la situation de l'écrivain ...* ».¹

Cette représentation renvoie à l'idéologie de la résistance à partir d'une allégorie symbolique du nazisme par le biais de la peste :

Cette représentation est présente dans le projet de Camus : il est pleinement engagé dans la politique de son époque et particulièrement celle de la résistance. Certes son rapport à l'Histoire est purement littéraire, néanmoins il nous donne un aperçu privilégié, une représentation palpable dans *La Peste*. Ainsi, la représentation du projet idéologique est mise en œuvre. Camus s'est donné les moyens de son projet. Son projet se donne de nouveaux moyens, des moyens qui répondent aux exigences de sa mise en œuvre. Ces moyens, il les empruntera à l'idéologie politique de la conjoncture propre à cette époque.

« *Le passage du projet idéologique à l'œuvre écrite ne trouvera sa légalité qu'à l'intérieur même de sa réalisation, donc à partir des conditions proposées au travail de la mise en œuvre* ».²

III-1-2 Aux sources du projet :

L'expérience de la résistance démontre, pour Albert Camus, qu'une victoire contre les forces les plus monstrueuses est souvent réservée à qui refuse de

¹Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris 1966. p.199

² Ibid. p 199.

désespérer; au reste, dans la mesure où le succès ne peut pas être définitif, l'honneur réside dans la volonté de le poursuivre sans faiblesse comme sans illusion. Cette valeur de l'effort sera la leçon essentielle de la peste.

L'écriture de *La Peste* se poursuit pendant huit années. D'autres tâches d'abord retiennent l'attention de Camus : *Caligula* devait être achevé au cours de cette année 1938, *l'Étranger* en mai 1940, *le Mythe de Sisyphe* en février 1941. Ce ne fut guère qu'à partir de cette dernière date qu'il pu travailler activement à la peste, lors d'un séjour à Oran, puis à Lyon. En janvier 1941 était achevé un manuscrit qui allait être remodelé et enrichi, mais qui, dès ce moment, conduisait le récit jusqu'à son terme. Par la suite, la participation de Camus à la Résistance, puis son installation à Paris avec des responsabilités accrues dans le mouvement clandestin retardèrent la mise au point de l'ouvrage. A la libération, ses obligations à Combat ne lui laissèrent guère de répit et ce fut seulement à la faveur d'un congé qui, en 1946, l'éloigna du journal qu'il put arriver au terme de ses efforts.

III-1.3 *La Peste*, roman chronique ou parabole :

Sous la forme d'une chronique objective écrite à la troisième personne, *La Peste* est une confession et tout y est calculé pour que cette confession soit d'autant plus entière que le récit en est plus indirect donc ambigu.

La Peste, roman chronique ou parabole ? Ce texte ressortit par plusieurs traits au genre romanesque. Le récit comporte en son centre un élément d'un intense pouvoir dramatique : le conflit à rebondissements qui met en cause des milliers de vies.

Du printemps à l'hiver, l'action obéit à une progression savamment calculée. Une première partie, qui comprend soixante-cinq pages dans l'édition princeps, est consacrée à l'installation de la peste depuis l'apparition des rats, le 16 Avril, jusqu'à la fermeture des portes, un mois plus tard. Une seconde partie, qui comprend cent

quatre pages, montre les premières perturbations apportées par la maladie et s'étend de l'investissement de la ville à la décision que Rambert prend, vers le milieu d'Août, de coopérer avec les équipes sanitaires en attendant son départ. Une troisième partie, au zénith à la narration, évoque en vingt pages la situation durant le gros de l'été. Une quatrième partie, qui comprend quatre vingt deux pages, décrit, dans un mouvement analogue à celui de la deuxième, l'abatement qui règne dans Oran entre le début de Septembre et la fin de l'année; elle est ponctuée par la résurrection miraculeuse de Grand qui marque le " commencement de la fin". Une cinquième partie, qui comprend quarante cinq pages, relate, sur un rythme qui rappelle celui de la première, les alternatives d'espoir et de crainte qui occupent le dernier mois.

Cette composition, à la fois symétrique et dynamique, appartient plus au dramaturge qu'à l'historien. Sous l'éclairage de la crise, les personnages révèlent une complexité qui s'alimente sans doute à leur situation présente, mais plus encore à leur passé, et cette densité de vie nous attache à leur destin. Par le sujet, la structure, les sentiments, *La Peste* touche, comme un roman, notre sensibilité et notre imagination.

Ce nom de roman, Camus ne lui a pas laissé longtemps. Dès 1948, il qualifie *La Peste* de « chronique » et c'est sous cette désignation qu'elle figure, jusqu'en 1950, dans la liste officielle de ses œuvres complètes. A l'intérieur de l'ouvrage, c'est à terme seul qui est employé dès l'origine, parce que l'auteur a voulu donner à son livre l'aspect d'une relation fidèle d'événements authentiques. C'est ce que montre le choix d'un lieu réel, Oran, et d'une date récente qui ne comporte qu'une marge restreinte d'approximation : 194...le récit lui-même est présenté comme fondé sur des documents historiques : témoignages, confidences, écrits publics et privés. Le style tend à garder le ton du compte rendu.

Sans doute, telle qu'elle nous est contée, cette prodigieuse aventure n'a jamais existé. Mais l'appellation de chronique se trouve justifiée si nous opérons, comme

nous y invite la citation de Daniel Defoe, plaçant dans l'ouvrage, la transposition de "quelque chose qui n'existe pas à quelque chose qui existe réellement" ¹ et si nous savons découvrir dans le fléau imaginaire le fléau concret dont les lecteurs de 1947 venaient de faire l'atroce expérience : la peste, c'est avant tout, la peste brune; Oran infectée, c'est la France occupée. Cette correspondance donne leur plein sens à des notations qui seraient inadéquates si elles ne se rapportaient qu'à une épidémie. Les restrictions, les queues devant les boutiques approvisionnées de produits "ersatz", le " marché noir", les tracasseries administratives, les interdits de toute espèce, l'œuvre feu, la ségrégation, les camps d'internement, les exécutions les fours crématoires, tout ce lugubre cortège évoque irrésistiblement les souvenirs des années noires; l'action contre le microbe figure l'action contre l'envahisseur et son idéologie.

Albert Camus est le premier à souligner dans ses carnets l'intérêt de cette interprétation : « *la peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la Résistance européenne contre nazisme. La preuve en est que cet ennemi, qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe ... la Peste, dans un sens, est plus qu'une chronique de la Résistance. Mais, assurément, elle n'est pas moins.* »

Nous dirons donc qu'à travers la fiction romanesque, la réalité historique impose sa présence dans *la Peste*. Mais puisque l'ouvrage doit se lire « sur plusieurs portées », ce serait étriquer sa signification que de la réduire à une condamnation du régime hitlérien. Les maléfices de la peste, illustrés de manière éclatante par les crimes du dictateur, ne sont l'apanage ni d'une personne, ni d'une nation. Si certains vecteurs sont plus dangereux que d'autres, il reste que tout corps social recèle un virus qui devient pathogène dès que s'anémient la dignité et la liberté. Après 1945, l'adversaire qui dénonce inlassablement l'éditorialiste de Combat, c'est celui qui

¹ *La Peste* d'Albert Camus. p.05 (et c'est le principe même de la littérature)

secrète le mal de la violence et de la haine depuis les profondeurs de notre for intérieur où il vit abrité.

L'imagerie éthique de *La Peste* est donc **ambivalente** : les murailles closes matérialisent à la fois les contraintes qui nous confient en état de claustration et les obstacles que nous élevons devant nos semblables par goût de l'exclusive; la fièvre, les taches, les bubons sont à la fois les symptômes de notre fragilité et les stigmate de notre culpabilité.

Un même symbolisme nous apprend simultanément à détester les vices d'autrui et à déceler les nôtres. Nous comprenons que la lutte exemplaire de Rieux ne puisse avoir de fin." *Qu'est ce que cela vaut dire, la peste ?*", confie au docteur Rieux le plus avisé de ses malades," *c'est la vie, et voila tout.*" p.30

Roman d'une épidémie, chronique de la Résistance, *La Peste* est aussi la parabole de notre destin.

« *J'ai toujours pensé* », écrit Camus en 1946, « *que si l'homme, qui espérait dans la condition humaine était un fou, celui qui désespérait des évènements était un lâche.* »

Le moins que nous devons faire, c'est, comme le recommande Tarrou : opposer à la propagation du fléau une hygiène stricte, entretenir une pensée modeste, c'est-à-dire débarrassée de la prétention à l'infailibilité; nous interdire en toute occasion l'égoïsme, l'injustice, les atteintes à la dignité; refuser de légitimer l'esclavage, la misère, le meurtre. La résolution de Rieux va plus loin. Pour lui, la lutte contre la peste ne peut pas être menée seulement avec de la prudence et de la patience. Pour être efficace, elle réclame une volonté d'offensivement qui, le cas échéant, sache risquer pour une chance de guérison une intervention douloureuse et peut être mortelle. Une différence sépare donc les deux amis, mais si elle est sensible dans le domaine des principes, elle l'est peu dans celui de l'action : dès que la menace se

précise, celui qui n'a pas le pouvoir de pratiquer la médecine se fait l'auxiliaire du médecin. Côte à côte, ils partagent désormais les fatigues et les joies du combat.

Cependant, même dans cet engagement, les volontaires de la lutte contre la peste restent libres. La volonté expresse de Rieux comme son "style" naturel, écarte tout risque de despotisme. Une discipline catégorique, exclusive, absolue serait un remède aussi pernicieux que le mal. Pour Camus, toute action entreprise dans l'intérêt de l'homme trouve sa fin et sa limite dans le respect de l'homme.

III- 1.4 Les personnages de *La Peste* :

Dans *La Peste*, nous pouvons classer les personnages selon le rôle qui leur est attribué.

Les personnages ayant la situation la plus centrale communiquent plus librement avec le reste du personnel du roman : tel est le cas du docteur Rieux et de Jean Tarrou qui partagent entre eux le rôle du narrateur. Relativement autonomes, ils peuvent être délégués partout afin de rapporter, décrire ou commenter ce que leur confie le romancier. Une seconde catégorie comprend les personnages dont le récit ne suit la perception qu'occasionnellement mais qui incarnent cependant une position idéologique marquée. Pour la plupart, il s'agit des personnages «altérables» : leurs partis pris se modifient suite d'une confrontation avec d'autres personnages. Cette évolution idéologique est toujours fort signifiante : la conversion du personnage fait partie des stratégies destinées à convaincre le lecteur lui-même. Occasionnellement les personnages de ce type se voient chargés d'un rôle d'évaluateur limité. Tel est par exemple le cas de Grand qui est délégué pour décrire son voisin Cottard, ou de Rambert qui focalise le récit sur les personnages de la contrebande. Nous pourrions évoquer d'autres exemples : ceux du juge Othon, du père Paneloux ou de Cottard. Ces personnages subissent tous certaines altérations

au long du récit. Ils disposent tous d'une certaine indépendance qui les distingue d'un troisième type de personnages, les personnages-attributs. Dépourvus de toute autonomie, ces personnages n'ont pas la faculté d'apparaître seuls et de mener une action indépendante. Le lecteur le rencontre toujours accompagné d'un autre personnage dont ils constituent une sorte d'attribut. Ainsi le docteur Rieux, occupant la position la plus centrale dans le roman, dispose du nombre le plus important de personnages-attributs : sa femme, sa mère, ses collègues médecins, ses patients, etc. N'ayant d'autre lien avec l'intrigue que leur relation avec Rieux, ces personnages n'apparaissent jamais en l'absence de celui-ci. Leur liberté d'action est donc très limitée, de même que leur rôle d'évaluateur. Finalement nous devons encore distinguer un quatrième type de personnage : les personnages «collectifs». évoqués par le narrateur le plus souvent comme «nos concitoyens», la foule des Oranais inclut tous les comportements modèles que le narrateur juge caractéristiques aux diverses étapes de l'épidémie. Sans entrer en concurrence avec les personnages individualisés, la masse de ces «concitoyens» sert de cadre, assignant une place à chacun dans l'immense laboratoire des conduites possibles et des réactions humaines.. A côté de la foule on peut encore distinguer d'autres personnages collectifs tels que la presse, la municipalité ou les formations sanitaires. Chacune de ces instances semble obéir à une ambition de généralisation véhiculant les rumeurs de la société représentée dans le roman.

III- 1-5 L'espace : *Oran*, support géographique à *l'exil* :

Pourquoi Albert Camus, ayant imaginé de raconter une peste, a-t-il l'action à Oran ? Il est naturel qu'une maladie contagieuse dont plusieurs foyers se trouvent en Moyen-orient se manifeste dans un port africain : une centaine de cas furent signalés en 1945 dans diverses localités du littoral algérien", mais ce fait apporte seulement à ce qui était une intention première une justification à posteriori. Né dans le Constantinois, ayant passé sa jeunesse à Alger, Camus découvre la grande cité de l'Ouest au cours des séjours qu'il y fait pendant la guerre en 1939-1940, puis

en 1941, et la juge sans âme. Il lui reproche d'être privée d'arbres. Homme des plages et des vastes horizons il se plaît à affirmer qu'elle a prémédité de tourner le dos à la mer pour mieux se consacrer à ses affaires, qu'on ne peut manquer d'y être dévoré d'ennui, et que c'est un désert de morne désespoir, si on vient à y tomber malade! Mais un tel manque d'attrait a, pour l'écrivain, un intérêt paradoxal. Ce paysage minéral où s'agitent des êtres inconsistants, réduits aux automatismes élémentaires par des préoccupations insignifiantes, fournit un décor d'un dépouillement suggestif à une aventure symbolique.

A lui seul, ce cadre, stérile est une variété de peste. La démonstration que toute société humaine recèle assez de générosité pour répondre aux défis du fléau sera d'autant plus saisissante qu'elle interviendra dans une ambiance à l'origine plus dérisoire.¹

Oran est une ville moderne typique : commerçante avant tout, sans monuments véritables, sans passé, sans musées, parfaitement étrangère aux complications de la pensée, une ville enfin où l'on s'ennuie, car le minotaure qui dévore ses habitants n'est rien d'autre que l'ennui.

Nous pouvons tenter, en développant cette recherche dans *La Peste*, de voir comment alternent et s'interpénètrent les thèmes de la ville et de l'exil. En effet, l'arrivée de la peste dans cette cité, la transforme en terre d'exil. L'exil suppose forcément un espace géographique où l'on est contraint à vivre malgré soi et à lutter pour y survivre.

Camus transpose l'espace du vrai conflit -la France- à ce qu'il considère à juste titre, un espace tout aussi pestiféré -Oran-. Dès l'incipit, le narrateur nous introduit dans la cité d'Oran, préfecture française de la côte algérienne. On remarque qu'il y a une saison mais pas de temps, pas de dates précises, malgré le fait que c'est une chronique.

¹ Classiques Larousse, La peste, 1985, p 29

La géographie de cette ville qui sert de support à faire la guerre au fléau de la peste, est un espace non historique, hideux, pestilentiel. Un espace colonial où toute présence autochtone est absente.

Nous pouvons être tenté de dire qu'Oran est le refuge du mythe colonial, isolé ou reconquis pour représenter une idéologie colonialiste. Le discours idéologique du texte est motivé chez Camus par son attachement à sa mère patrie : la France, souillée par un fascisme barbare à tel point qu'il est déplacé dans un espace qui à ses yeux mériterait peut être un tel châtement. Certes il y déplore la douleur, le malheur, la perte de tant de vies humaines mais exclusivement celle des siens. Ses compatriotes, ses semblables.

Cette géographie sert essentiellement à faire la guerre au mal, mais occulte un mal tout aussi pervers : la dénégation de l'autre, sa mutilation, sa castration, son musellement, son exil, sur sa propre terre. Cet espace est dévalorisé par Camus dans l'intention d'en faire sa thèse humaniste, moralisante et allégorique à un mal pervers. Il est cependant, oublieux d'un tord pesant et non moins douloureux, fait aux négligés de *La Peste* que sont les Arabes.

L'arrivée de la peste à Oran transforme ce « désert » en terre d'« exil ». Et c'est l'un des thèmes essentiels de *La Peste*.

IV- Le thème révélateur comme instrument idéologique :

IV-1 La peste, thème révélateur de l'humanisme camusien.

La peste, évidente allégorie du nazisme, est l'instrument et le thème idéologique par excellence qui révèle par le biais de la fiction, l'idéologie humaniste de Camus.

Réfléchir sur l'humanisme, se poser des questions et se demander « c'est quoi un homme ? », voilà le projet idéologique d'Albert Camus dans *La Peste*.

L'épidémie, c'est l'homme, et ce raccourci anthropologique se justifie particulièrement dans le cas de *La Peste*, pour plusieurs raisons :

D'une part, la maladie a exercé une pression sélective déterminante sur la population.

D'autre part, ce fléau relève la confrontation des êtres humains à l'atteinte radicale, sous toutes ses formes : la maladie, le mal, la mort ; et se manifeste par une multiplicité d'effets : les désordres, les violences, la peur, le déni, la stigmatisation.

Enfin, les hommes y répondent de diverses manières : mesures de protection, mobilisation, solidarité et engagement pour faire face au fléau.

La peste constitue un événement social qui suscita chez Camus l'élaboration de son projet idéologique.

C'est l'épidémie la plus meurtrière. Elle a frappé les esprits parce que la mort en masse, la souffrance extrême et l'impuissance laissent les populations défaites.

Ainsi, la peste est plus que la peste, et les œuvres la représentant sont plus que des témoignages. Elles constituent les traces des tensions spirituelles, elles représentent la mémoire, les croyances et l'imaginaire collectif.

Si leur inscription historique ne fait aucun doute, elles appartiennent à la puissance symbolique de la pensée. Elles font signes et sont productrices de sens : elles prennent alors une dimension transhistorique.

Elles révèlent le vécu épidémique et permettent d'en mieux comprendre les invariants comme les variations au sein des populations. La peste a donc une fonction de témoignage, un rôle cathartique, mais aussi une fonction symbolique de transfiguration du réel et de l'horreur.

La Peste, orchestre des millions d'humains « battus sur l'aire sanglante du malheur », selon la métaphore de Camus, qui ont été victimes de la peste brune, celle du nazisme.

Cette représentation concerne d'abord la peste pour elle-même. Puis révèle l'ambivalence de ses figurations :

- ses personnifications à travers les corps individuels infestés et décimés ou les populations atteintes et détruites.
- la cité assiégée, la confusion des morts et des mourants, le désordre social et la plainte.
- l'embrasement général.
- la peste est saisie comme fléau divin, une punition, une épreuve.
- Lorsqu'elle est allégorisée, la peste devient une créature imaginaire inspirant l'écriture.

C'est ainsi qu'elle devient à la fois une représentation de la guerre, de l'occupation, du nazisme, mais aussi de toutes les formes d'oppression et de mal.

Le roman, il est vrai a une visée éthique ; mais nous ne saurions l'y réduire.

Rieux, combattant opiniâtre et sans illusion, historien des cœurs déchirés.

Tarrou et son désir désespéré de ne pas propager le mal.

Paneloux et son appel à une foi inconditionnelle. Rambert et son goût du bonheur.

Grand, le véritable héros, dans son innocence et son honnêteté totale.

Cottard, qui pactise avec la peste.

Tous ces personnages, inscrits dans l'épaisseur du temps, la réalité de l'espace et des situations concrètes, dessinent une fresque des attitudes humaines face à la souffrance de la séparation, à la maladie, à la mort ; pour exalter la fraternité du combat collectif, pour montrer que l'homme n'est pas une idée, et qu'il y a en lui « plus de choses à admirer qu'à mépriser ».p.247

Pour protester contre la violence qui est faite à l'homme, Camus use de tous ses pouvoirs de la création romanesque. Si ce roman n'est pas celui de la victoire définitive, c'est tout autant comme œuvre d'art que par son prédicat moral qu'il témoigne de la révolte de l'homme et de sa lutte contre la terreur.

La Peste est donc un roman de l'existence : il pose sans concession le problème du mal, symbolisé par l'épidémie qui frappe la ville d'Oran.

Même si le monde n'a pas de sens, l'Homme ne saurait se passer d'une éthique ni renoncer à l'action. C'est donc l'engagement que Camus a exploré dans un

second temps, en particulier dans son roman *la Peste*.. Dans ce récit symbolique, la peste est naturellement un emblème du mal sous toutes ses formes; mais elle agit aussi comme un révélateur qui met l'Homme face à lui-même, l'incitant au renoncement ou à la révolte.

Pour lui, la révolte naît spontanément dès que quelque chose d'humain est niée, opprimée. Elle s'élève par exemple contre la tyrannie et la servitude.

Camus, d'après Jaqueline Lévi-Valensi, « avait comme préoccupation fondamentale la poursuite d'une même interrogation : *le rapport de l'homme au monde*, c'est à dire, selon les propos de Camus lui-même, *le rapport de l'homme à la société, à l'Histoire... sur sa relation à autrui et à lui-même : équilibre précaire entre la solitude et la solidarité, aussi vitales l'une que l'autre* »¹.

Néanmoins, et à la même époque, Camus l'humaniste, le résistant aussi pour une France débarrassée du Fléau Nazi, était pour ses détracteurs, concernant l'Algérie, pour une stratégie fédéraliste, en lieu et place d'un colonialisme barbare qu'il ne condamnait pas systématiquement, et de ce fait, il n'était peut être pas préparé à l'idée que « l'Arabe » ne s'affranchisse d'un mal tout aussi pervers que le bacille de la « Peste. »

Les atrocités commises à l'endroit de tout un peuple, spolié de sa terre, écrasé sous le joug d'un colonialisme de peuplement, coupable de tortures, d'acculturation, d'assimilation ; semblable à un mal endémique, car il aura duré pour le malheur de générations successives, celle de Camus entre autre. Un peuple qui combattît aux côtes de son oppresseur, la même « peste », y laissant souvent la vie pour que survive un monde affranchi et libre.

IV-2 L'écriture comme instrument idéologique :

IV-2-1 Dire ou ne pas dire, voilà la question :

Camus fait sienne la position de Sartre qui voit dans l'écriture l'appel d'une conscience libre à d'autres libertés : elle est « création dirigée » puisque celui qui écrit reconnaît par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et « *puisque celui qui lit, du seul fait qu'il aime le lire, reconnaît la liberté de l'écrivain. L'Oeuvre d'Art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes !* ».

L'essence même de l'acte d'écrire est la liberté. Et Sartre poursuit : « *Dès lors, toute tentative d'asservir ses lecteurs le menace dans son art même. Un forgeron, c'est dans sa vie d'homme que le fascisme l'atteindra mais pas nécessairement dans son métier : un écrivain, c'est dans l'une et dans l'autre, plus encore dans le métier que dans sa vie. J'ai vu des auteurs qui, avant la guerre appelaient le fascisme de tous leurs vœux, frappés de stérilité dans le moment même que les Nazis les comblaient d'honneurs. Je pense surtout à Drieu la Rochelle. On n'écrit pas pour des esclaves. L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l'une est menacée, l'autre l'est aussi. Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. Un jour vient où la plume est contrainte de s'arrêter et il faut alors que l'écrivain prenne des armes.*

Ainsi de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous y ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force, vous êtes engagés »¹.

Camus est totalement d'accord avec cette position, il l'a proclamé maintes fois, aucune équivoque possible ; considérant le monde comme un cirque aux jeux cruels il écrit : « *L'Artiste, jusqu'ici, était sur les gradins, il chantait pour rien, pour lui-même ou dans le meilleur des cas pour encourager les martyrs et*

¹ Sartre , op. cit. pp. 81-82

*distraire un peu le lieu de son appétit, maintenant, au contraire, l'Artiste se trouve dans le cirque ».*¹

C'est donc une obligation historique pour lui : il ne peut pas se soustraire au monde qui l'entoure. Il peut parfois en artiste qu'il est avant tout, et qui sait savourer à son prix inestimable le calme nécessaire à l'œuvre d'art, regretter cet état de fait : « *Personnellement, j'aimerais mieux à vrai dire, rester tranquille et écrire mes livres dans la paix. Mais je ne vois pas comment un intellectuel, aujourd'hui, pourrait justifier ses privilèges autrement que dans les risques partagés de la lutte pour la libération du travail et de la culture* ».

L'artiste est donc amené par la condition de sa vocation à vouloir la liberté dans le monde ; de là ses prises de positions, ses pétitions, lorsqu'elle est bafouée. Ces prises de position qui pouvaient sembler venir d'un orgueil de caste, sont en fait la conséquence même de l'essence du métier d'écrivain.

Mais tous les intellectuels peuvent prendre position sur tel ou tel problème, cela ne signifie pas pour autant qu'on puisse trouver chez eux une pensée politique cohérente. S'il est donc légitime de dégager une pensée politique chez Camus, il faut se demander si une telle entreprise sera féconde. Les écrivains, souvent, réagissent politiquement de façon épisodique pour protester contre tel livre censuré ou tel écrivain emprisonné, ce qui au fond n'est qu'une sorte de défense professionnelle. Ils quittent ainsi leur 'Tour d'Ivoire' en prenant position sur des problèmes partiels sans esprit de suite, sans pensée propre, souvent au nom d'une tradition humaniste.

Certes, il ne faudra pas oublier en examinant son oeuvre, que Camus est avant tout un artiste, mais ses propos, une fois de plus, autorisent cette entreprise. Voilà ce qu'il écrit le 8 octobre 1955 dans L'Express : « *La liberté est un cri, suivi d'une longue peine, non un confort, ni un alibi. Mais ainsi définie, elle doit être*

¹ A Camus, *Conférence du 14 décembre 1957*, Pléiade, tome II, p. 1079

*épousée sans partage. C'est pourquoi à l'heure où loin d'être épousée, elle se trouve, au contraire, trahie de toutes parts et jusque dans le camp qui jusqu'ici lui fut fidèle, il n'est peut-être pas mauvais qu'un écrivain à la fois solitaire et solidaire de sa cité, dise tout droit sa conviction réfléchie et déclare qu'il combattra librement dans ses articles, pour la liberté d'abord »*¹ L'artiste, donc ne peut se taire quand l'homme est humilié, exploité : « *Quand un travailleur, en quelque coin du monde, lève ses poings nus devant un tank et crie qu'il n'est pas un esclave, que sommes-nous, nous, écrivains, si nous nous taisons ?* ». Rien, dira Camus.²

IV-2-2 Le Dire comme acte politique :

Le capitalisme en crise surtout depuis la secousse économique de 1929, des régimes hybrides vont apparaître : Mussolini en Italie, Hitler en Allemagne, Franco en Espagne. Régimes de type nouveaux, régimes autoritaires, mais non communistes.

Le fascisme, idéologie qui entraînera un plus grand nombre d'adhésions qu'on ne pense aujourd'hui. La pensée de Camus sur ce point se retrouve essentiellement dans deux ouvrages : *Lettres à un ami allemand*, écrites de 1943 à 1944, et *L'Homme Révolté* de 1951.

D'ailleurs ce dernier ouvrage, le plus important pour la connaissance de la pensée politique de Camus, doit, en partie, sa naissance au phénomène fasciste : « *A la racine de toute oeuvre, on trouve le plus souvent une émotion profonde et simple, longtemps ruminée qui, sans la justifier, suffit à l'expliquer. Pour ma part, je n'aurais pas écrit L'Homme Révolté si dans les années 1940, je ne m'étais pas trouvé en face d'hommes dont je ne pouvais m'expliquer le système et dont je ne*

¹A. Camus, *Œuvres complètes*, Pléiade, tome II, p. 1746

²A. Camus cité par Quillot : *La mer et les prisons*, p. 17.

comprendais pas les actes ». ¹ Le fascisme est issu tout droit du nihilisme de l'époque. « *Dieu est mort* » disait déjà Nietzsche, s'il n'y a pas de règles tout est permis, la force justifiera donc l'absence de raisons : « *Si la justice est un instinct, alors l'injustice est justifiée aussi comme instinct. Au crime qui se raisonnait en tout cas, il fallait opposer les raisons du bien. Mais de quel bien !* ».

Ce climat de nihilisme fut exploité par un homme comme Hitler qui partit au combat sans idéologie aucune mais avec des idées simples et auxquelles il croyait et fit croire par la suite, comme la supériorité de l'Allemagne, vieil avatar du nationalisme toujours latent dans le monde. Ces prises de position amenèrent un changement important dans la pensée de Camus.

IV-2-3 Dire c'est faire :

Camus entrera dans la Résistance et apprendra là que « tout n'est pas permis ». C'est un moment capital de son évolution, un passage du négatif, du critique, au positif, au constructif. C'est littérairement le passage de *L'Étranger* à *La Peste*, de l'esseulement à la solidarité. Les raisons de vaincre le fascisme, très imprécises au début, deviennent de plus en plus claires, et la comparaison de la première lettre avec la quatrième et dernière, dans son ouvrage *Lettres à un ami allemand*, est révélatrice à cet égard.

Reprenons cet itinéraire spirituel. Il est en quelque sorte la justification intellectuelle de la Résistance. La première lettre oppose la position de l'ami allemand à celle de son ami français qu'il accuse de ne pas aimer son pays.

Pour celui-là « *La grandeur de mon pays n'a pas de prix. Tout est bon qui la consomme. Et dans un monde où plus rien n'a de sens, ceux qui, comme nos jeunes allemands, ont la chance d'en trouver un au destin de leur nation doivent*

¹ Texte reproduit dans le *Figaro Littéraire* du 2 décembre 1965

tout lui sacrifier. » Camus lui oppose le fait qu'il veut pouvoir aimer son pays tout en aimant la justice.

Face à la tentation générale de nier l'esprit, Camus admet que son opposition ne trouve pas d'expression précise et ajoute que : « ... *beaucoup d'hommes pensaient comme moi en France* »¹ et encore aujourd'hui : « ... *près de vous par l'esprit, votre ennemi il est vrai, mais encore un peu votre ami puisque je vous livre ici toute ma pensée* ».²

La Résistance ne s'est pas organisée tout de suite, n'a pas été efficace immédiatement parce qu' « *il nous a fallu tout ce temps pour savoir si nous avions le droit de tuer des hommes, s'il nous était permis d'ajouter à l'atroce misère de ce monde* »³

Le point de non-retour est atteint : « tout n'est pas permis » et l'esprit est plus que l'épée : « *Nous y avons appris que contrairement à ce que nous pensions parfois, l'esprit ne peut rien contre l'épée, mais que l'esprit uni à l'épée est le vainqueur éternel de l'épée tirée pour elle-même* ». Cette clarté de l'esprit est de poids ; le nihilisme exorcisé par sa conséquence brutale : la force, laisse l'auteur poursuivre son chemin vers d'autres objectifs : « *Nous luttons justement pour des nuances, mais des nuances qui ont l'importance de l'homme même. Nous luttons pour cette nuance qui sépare le sacrifice de la mystique, l'énergie de la violence, la farce de la cruauté, pour cette faible nuance encore qui sépare le faux du vrai et l'homme que nous espérons des dieux lâches que vous révèrez* ».⁴

La quatrième lettre, qui marque la fin de cet itinéraire, a pour exergue une phrase d'Obermann très révélatrice : « *L'homme est périssable. Il se peut ; mais*

¹ A. Camus, *Lettres à un ami allemand*, Ed. Paris : Gallimard 1948

p.29

p. 20

² p. 27

³ *Lettres à un ami allemand*, p. 29

⁴ Ibid p. 27

périssons en résistant et si le néant nous est réservé ne faisons pas que ce soit une justice ».

La défaite physique est là : Mussolini et Hitler vont disparaître ; les Alliés volent de succès en succès ; dans un mois Paris sera libéré. La quatrième lettre est en effet datée de juillet 1944.

Le fascisme n'a jamais eu de pensée politique véritable. Son dieu, nous dit Camus, était un argument de meeting. Tous les discours d'Hitler, son livre *Mein Kampf* sont le fait d'un « inspiré ». Les raisons ne sont jamais justifiées, il s'agit d'affirmations sans fondement. C'est le seul régime qui ait voulu être exclusivement fondé sur la force ; c'est là un paradoxe insoutenable pour Camus : « *Aussi longtemps qu'il a connu le succès, il a préféré se croire inspiré. Au moment de la défaite, il s'est jugé trahi par son peuple* ». ¹

Sa seule justification a été donnée par Ernst Jünger, seul homme de culture supérieure du nazisme : « *...la meilleure réponse à la trahison de la vie par l'esprit, c'est la trahison de l'esprit par l'esprit, et l'une des plus grandes et plus cruelles de ce temps est de participer à ce travail de destruction* »².

En effet, ce mouvement sanglant et violent est unique dans l'histoire, et ne tire pas sa justification d'autre chose que de son existence. Écoutons Mussolini, juriste latin : « *Rien hors de l'Etat, au-dessus de l'Etat, contre l'Etat. Tout à l'Etat, pour l'Etat, dans l'Etat* ». On ne peut pas être plus explicite. La seule valeur était le succès, ce qui comptait c'était triompher. Hitler croyait fermement à cela, et si l'Allemagne n'a pas triomphé c'est qu'elle était lâche.

Camus insiste sur ce fait capital pour comprendre cet état d'esprit : « *La déposition de Speer au procès de Nuremberg a montré que Hitler, alors qu'il eût*

¹ *L'Homme Révolté*, p. 222

² *Ibid.*, p. 222.

pu arrêter la guerre avant le désastre total a voulu le suicide général, la destruction matérielle et politique de la nation allemande. La seule valeur pour lui est restée jusqu'au bout : Le succès. Puisque l'Allemagne perdait la guerre elle était lâche et traître, elle devait mourir ».

Nous pouvons constater que Camus ne ressasse pas de lieux communs, et que le fascisme a amené un véritable approfondissement de ses idées, et que, parti du nihilisme comme les fascistes, il a abouti à l'idée qu'une seule chose avait un sens, c'est l'homme « *parce qu'il est le seul à concevoir la justice* ». On peut situer l'intervention personnelle de l'auteur dans le travail de la production littéraire, qui commence par être un travail collectif, dans la mesure où il fait intervenir une société, une tradition pour dire cela très rapidement, mais qui finit par être la prise de position d'un individu dans l'immense débat des oeuvres réelles et des impératifs idéologiques.

CONCLUSION

En conclusion nous dirons que ce modeste travail de recherche nous a permis d'interroger notre objet d'étude qu'est *La Peste* à partir des apports théoriques de la sociologie de la littérature et de la sociocritique, ce qui nous a permis de mettre en pratique les outils méthodologiques propres à ces approches. Dans nos investigations, nous avons porté notre attention sur les différents critères d'analyse préconisés par la méthode sociocritique et aussi l'application au corpus de ce que Macherey appelle *le projet idéologique* pour interroger l'ambivalence du projet camusien dans *La Peste*.

Ambivalence dans le sens où nous savons, que cette surprenante histoire n'a jamais existé. Qu'elle est de l'ordre essentiel de la fiction, même si son rapport au réel semble vraisemblable, conformément au projet de l'auteur.

Les grandes épidémies ont de tout temps marqué les consciences. Elles ont fait et peuvent à tout moment nous accrocher car elles font et refont l'événement. Qu'y a-t-il alors de plus intéressant à lire que ce qui fonde l'intrigue d'un grand reportage ? L'appellation de chronique se trouve justifiée si nous opérons, comme nous y invite une citation de Daniel Defoe sur cet ouvrage « la transposition de quelque chose qui n'existe pas à quelque chose qui existe réellement » et si nous superposons le fléau imaginaire, au fléau concret dans son contexte historique :

La Peste, c'est avant tout, la peste brune, et Oran infectée, c'est la France occupée. Les similitudes nous donnent alors leur plein sens qui se dévoile à la vue des frappantes analogies de l'histoire en rapport à l'Histoire : Les restrictions, les queues devant les boutiques, le " marché noir", les tracasseries administratives, les interdits de toute espèce, le couvre-feu, la séparation, les camps d'internement, les exécutions, les fours crématoires, tout ce lugubre cortège évoque irrésistiblement les souvenirs des années noires; l'action contre le microbe représente l'action contre l'envahisseur.

Albert Camus dévoile l'intention idéologique de sa manœuvre en interprétant ses allusions : « la peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la Résistance européenne contre nazisme. La preuve

en est que cet ennemi, qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la Résistance. Mais, assurément, elle n'est pas moins. »

A travers la fiction romanesque, la réalité historique trouve sa place dans *La Peste*. Elle est facilement interprétable. Mais puisque l'ouvrage doit se lire "sur plusieurs portées", il nous faut lui trouver d'autres significations. Tout corps social dissimule un virus qui devient pathogène dès que s'estompent la dignité et la liberté. L'adversaire que dénonce inlassablement Camus, c'est celui qui secrète les toxines de la violence et de la haine qui sommeillent en nous.

Roman d'une épidémie, chronique de la Résistance, *La Peste* est aussi la parabole de notre destin. Albert Camus s'est offert, en superposant le vrai au vraisemblable, les moyens de sa politique. Il a choisi de sensibiliser ses semblables contre le mal en évoquant la résistance au mal. En réponse à Roland Barthes, et d'autres critiques qui voient avec ironie en *La Peste*, une "morale de Croix-Rouge", Albert Camus a précisé « *La question que vous posez... " Que feraient les combattants de la Peste devant le visage " trop humain du fléau ?" est injuste en ce sens qu'elle doit être écrite au passé et qu'alors elle a déjà reçu sa réponse, qui est positive. Ce qui ces combattants, dont j'ai traduit un peu de l'expérience, ont fait, ils l'ont fait justement contre des hommes, et à un prix que vous connaissez. Ils le referont sans doute, devant toute terreur et quelques soit son visage, car la terreur en a plusieurs, ce qui justifie encore que je n'en aie nommé précisément aucun pour pouvoir mieux les frapper tous. »* La lutte contre l'épidémie symbolise toutes les formes de lutte contre toutes les formes d'oppression.

Camus précise encore à ce propos dans de la résistance, *Combat*: « *Nous vivons dans la terreur parce que la persuasion n'est plus possible, parce que l'homme a été livré tout entier à l'histoire et qu'il ne peut plus se tourner vers cette part de lui – même. Aussi vraie que la part historique, et qu'il retrouve devant la beauté du monde et des visages; parce que nous vivons dans le monde de l'abstraction, celui des bureaux et des machines, des idées absolues et du messianisme sans nuances. »* L'article du 30 Novembre 1946 nous éclaire particulièrement sur les desseins de *La*

Peste : « oui, ce qu'il faut combattre aujourd'hui, c'est la peur et le silence, et avec eux la séparation des esprits et des âmes qu'ils entraînent. Ce qu'il faut défendre, c'est le dialogue et la communication universelle des hommes entre eux. La servitude, l'injustice, le mensonge sont les fléaux qui brisent cette communication et interdisent le dialogue.

C'est pourquoi nous devons les refuser. Mais ces fléaux sont aujourd'hui la matière même de l'histoire et, partant, beaucoup d'hommes les considèrent comme des maux nécessaires. Il est vrai, aussi bien, que nous ne pouvons pas échapper à l'histoire, puisque pour préserver cette part de l'homme qui ne lui appartient pas. »

« Être un homme, c'est avant tout chercher à servir l'humanité. La servir, non la sauver » « Le salut de l'homme », dit Rieux à Paneloux, « c'est un trop grand mot pour moi. Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord. »p.126

« La peste, nous apprend à nous mieux connaître pour nous mieux conduire ».

Ce récit est entièrement orienté, selon l'intention même du " narrateur", vers cette fin. Les principaux personnages contribuent à cet enseignement en bout en bout du roman, donnant l'exemple de la clairvoyance et de la patience. Tarrou, lorsqu'il est atteint par la maladie, demande à son ami de l'informer exactement de son état; Rieux, tout en évitant de trahir son devoir de médecin, lui répond sans mentir. Les deux hommes trouveraient indigne d'eux une sympathie qui ne serait pas fondée sur la sincérité l'authenticité est pour eux la vertu foncière de l'esprit et du cœur.

Si Meursault dans *l'Étranger* parlait à la première personne d'événements qui semblaient ne le concerner en rien ; Rieux évoque au contraire, à la troisième personne des jours où sa personnalité se confondait tout entière avec la lutte contre la peste. *« Meursault se voyait transformé en victime exemplaire dans la mesure même où il était resté étranger à lui-même ; Rieux est le témoin par excellence, aussi dégagé dans*

le récit qu'il était engagé dans l'action : il maintient entre la familiarité et l'exil cet équilibre qui, dès les premières œuvres, caractérise l'art de Camus. »¹

L'homme n'existe donc que par sa révolte, qui peut prendre mille formes : philosophique, historique, politique, poétique... Mais, entre l'esclavage consenti et la violence révolutionnaire, la création est la vraie liberté, le plus humble et le plus fier effort humain.

Enfin, nous précisons que nous avons constaté qu'il y avait plusieurs similitudes entre la personnalité du narrateur dans *La Peste* et son créateur :

-Camus à la libération, dirigeait le journal *Combat*, et dès 1943 il s'était engagé dans la résistance.

-La description de la mère de Rieux ressemble étrangement à celle de Camus dans *Le Premier Homme*...

Ces indices nous offrent d'autres pistes de lecture, celle autofictionnelle, notamment.

Nous suggérons que ce projet soit pris en charge lors de communications ultérieures car l'hypothèse autofictionnelle nous paraît évidente dans *La Peste*.

Nous pouvons être tentés de faire une lecture simplificatrice de son œuvre ; néanmoins, cette apparente simplicité est trompeuse, et ne saurait dissimuler l'*ambiguïté* de la création littéraire et en particulier romanesque de Camus, et la multiplicité d'interprétations auxquels elle peut s'ouvrir : l'aventure de Rieux et des siens dans *La Peste*, se laisse aisément cerner ; cependant nous avons essayé de savoir ce que symbolisait ce bacille de la peste qui « *ne meurt ni ne disparaît jamais* ».

A aucun moment il n'a été question pour nous de prendre part ou position dans le grand débat houleux, suscité par l'« ambiguïté » des positions intellectuelles ou

¹ R.Quilliot, *La mer et les prisons*, p.17.

politiques de Camus selon les uns ou son engagement pour les causes justes, sa probité et son humanisme pour les autres.

En ce qui nous concerne, c'est Albert Camus, l'homme de lettres, le philosophe, le politicien aussi, témoin d'une double atrocité de son temps qui nous importe le plus : le fascisme contre lequel il s'était engagé et le colonialisme auquel il proposait dans *Le Premier Homme*, comme issue salutaire, une stratégie fédéraliste « *j'ai été et je reste encore partisan d'une Algérie juste, où les deux populations doivent vivre en paix et dans l'égalité.* » n'est-ce pas qu'il réclamait l'indépendance dans l'interdépendance ?

Il nous semble utile de rappeler que : *quelques fois, les idéologies ne se rencontrent pas, et que si elles ont quelque chose de fructueux, c'est justement dans leur différence qu'il est utile de chercher.*

ANNEXES

1- A. Camus : ambiguïtés et controverses

La controverse autour de Camus et son oeuvre a influencé, mais seulement en partie, notre intérêt pour une relecture de l'un de ses plus illustres romans : *La Peste*, car il nous a semblé révélateur de *l'ambiguïté du projet idéologique* de son auteur. C'est du moins ce que nous avons essayé de décrypter par le biais d'une analyse de ce roman.

Dès sa publication, ce livre déclenche une polémique entre Camus et une fraction de la gauche française avec laquelle il avait milité dans la lutte de la résistance.

A propos de *La Peste*, Jean-Paul Sartre reproche à Camus d'« avoir confondu le mal venu de l'homme et le mal métaphysique, venu de la nature des choses; d'avoir continué à mener dans la résistance intemporel contre l'injustice de notre destin, pour constater le retour du statu quo après la guerre ». Il écrit, dans *Les temps modernes* en août 1952 : « Après avoir tiré vos cinq ans d'histoire, vous pensiez que vous pourriez revenir, et tous les hommes avec vous, au désespoir d'où l'homme doit tirer son bonheur et à faire la preuve que nous ne méritons pas tant d'injustice en reprenant la lutte désespérée que l'homme mène « contre son destin révoltant ».¹

Il accuse Camus d'avoir malhonnêtement joué sur l'*ambiguïté* du symbole de la peste : « Vous aviez en cette chance que la lutte commune contre les allemands symbolisât à vos yeux et aux nôtres l'union de tous les hommes contre les fatalités inhumaines. En choisissant l'injustice, l'Allemand s'était rangé de lui-même parmi les forces aveugles de la nature et vous avez pu, dans la peste faire tenir son rôle par les microbes, sans que nul ne s'avisât de la mystification. Bref, vous avez été,

¹ Réponse à A. Camus, *Dans situations IV*, p.116 Gallimard 1964

pendant quelques années, ce que l'on pourrait appeler le symbole et la preuve de la solidarité des classes. »¹

Et il poursuit : « *Ainsi un concours de circonstances, un de ces rares accords qui pour quelque temps font d'une vie l'image d'une vérité, vous ont permis de vous masquer que la lutte de l'homme contre la nature est à la fois la cause et l'effet d'une autre lutte, aussi vieille et plus impitoyable : la lutte de l'homme contre l'homme* »².

D'où cette dénonciation : « Un enfant mourrait, vous accusiez l'absurdité du monde et ce Dieu sourd et aveugle que vous créez pour pouvoir lui cracher à la face; mais le père de l'enfant, s'il était chômeur ou manœuvre, accusait les hommes, il savait que l'absurdité de notre condition n'est pas la même à Passy et à Billancourt »³

2- Qui est Albert Camus ?

Né le 7 novembre 1913, Albert Camus passe son enfance à Alger, dans une famille pauvre. Son père, ouvrier agricole, meurt à la guerre en 1914. « Toute sa sensibilité » le lie à sa mère, qui parle difficilement et ne sait pas lire.

Il doit à son instituteur de poursuivre des études, mais la tuberculose l'empêche de se présenter à l'agrégation de philosophie.

Tout en exerçant divers métiers, il milite contre le fascisme, pour l'Espagne républicaine. Il s'engage dans **le théâtre populaire** : il y est à la fois acteur et metteur en scène. Dans le même temps, il tente de donner à ses romans une portée philosophique. En 1938, il s'engage dans le journalisme et deux ans plus tard, **quitte l'Algérie**.

À Paris, il travaille au journal *Paris-soir*, puis aux éditions Gallimard. Dès 1943, il **s'engage dans la Résistance** et publie des livres qui font de lui l'un des grands écrivains de son temps : *l'Étranger*, *le Mythe de Sisyphe*, *le Malentendu*,

¹ Sartre, op. cit.. P.117-118.

² Op. cit. P.118

³ Op. cité.P.118.

Caligula. À la Libération, il dirige le journal *Combat*. **En 1947, il publie la Peste**, et, en 1951, *l'Homme révolté*.

En 1954, il vit la guerre d'Algérie comme un drame personnel. Il publie *l'Été* (1954), *la Chute* (1956), *l'Exil et le Royaume* (1957). En 1957, il reçoit **le prix Nobel de littérature**.

Il meurt le 4 janvier 1960, dans un accident de voiture, laissant inachevé *le Premier Homme*.

3- Résumé de l'œuvre :

Le roman commence sur un ton très paisible, comme ce calme qui précède la tempête. « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194* à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place. Oran est, en effet, une ville ordinaire et rien de plus qu'une préfecture française de la cote algérienne. »¹ Une ville "fermée" qui "tourne le dos à la mer »

Il est bâti comme une tragédie en cinq actes. Les habitants doivent composer avec l'isolement aussi bien à l'extérieur de la ville qu'à l'intérieur. Ils éprouvent des difficultés à communiquer avec leurs parents ou leurs amis qui sont à l'extérieur. Fin juin, Rambert, un journaliste parisien séparé de sa compagne, demande en vain l'appui de Rieux pour regagner Paris. Cottard, qui avait, en avril, pour des raisons inconnues, tenté de se suicider, semble éprouver une malsaine satisfaction dans le malheur de ses concitoyens. Les habitants d'Oran tentent de compenser les difficultés de la séquestration, en s'abandonnant à des plaisirs matériels. Grand, employé de la mairie, se concentre sur l'écriture d'un livre dont il réécrit sans cesse la première phrase. Le père Paneloux fait du fléau l'instrument du châtement divin et appelle ses fidèles à méditer sur cette punition adressée à des hommes privés de tout esprit de charité. Tarrou, fils d'un procureur et étranger à la ville, tient dans ses carnets sa propre chronique de l'épidémie. Lui ne croit qu'en l'homme. Il fait preuve

¹ La Peste, p.05

d'un courage ordinaire et se met à disposition de Rieux pour organiser le service sanitaire. Rambert les rejoint.

PREMIÈRE PARTIE :

Apparition de la peste à Oran

Oran, un jour d'avril 194*, le docteur Rieux découvre le cadavre d'un rat sur son palier. Le concierge, monsieur Michel, pense que ce sont des mauvais plaisants qui s'amuse à déposer ces cadavres de rats dans son immeuble. A midi, Rieux accompagne à la gare son épouse qui, malade, part se soigner dans une ville voisine. Quelques jours plus tard, une agence de presse annonce que plus de six mille rats ont été ramassés le jour même. L'angoisse s'accroît. Quelques personnes commencent à émettre quelques récriminations contre la municipalité. Puis, soudainement, le nombre de cadavres diminue, les rues retrouvent leur propreté, la ville se croit sauvée.

Monsieur Michel, le concierge de l'immeuble de Rieux, tombe malade. Le docteur Rieux essaye de le soigner. Sa maladie s'aggrave rapidement. Rieux ne peut rien faire pour le sauver. Le concierge succombe à un mal violent et mystérieux.

Rieux est sollicité par Grand, un employé de la mairie. Il vient d'empêcher un certain Cottard de se suicider. Les morts se multiplient. Rieux consulte ses confrères. Le vieux Castel, l'un d'eux, confirme ses soupçons : il s'agit bien de la peste. Après bien des réticences et des tracasseries administratives, Rieux parvient à ce que les autorités prennent conscience de l'épidémie et se décident à "fermer" la ville.

Deuxième partie : La progression de la maladie

La ville s'installe peu à peu dans l'isolement. L'enfermement et la peur modifient les comportements collectifs et individuels : "*la peste* leur espoir. Ils n'ont plus d'illusion et se contentent d'attendre...

Troisième partie : Le sommet de la maladie

C'est l'été, la tension monte et l'épidémie redouble. Il y a tellement de victimes qu'il faut à la hâte les jeter dans la fosse commune, comme des animaux. La ville est obligée de réprimer des soulèvements et les pillages. Les habitants semblent résignés. Ils donnent l'impression d'avoir perdu leurs souvenirs et

Quatrième partie : Le palier de la maladie

Cette partie se déroule de septembre à décembre. Rambert a eu l'opportunité de quitter la ville, mais il renonce à partir. Il est décidé à lutter jusqu'au bout aux côtés de Rieux et de Tarrou. L'agonie d'un jeune enfant, le fils du juge Othon et les souffrances qu'éprouve ce jeune innocent ébranlent Rieux et troublent les certitudes de l'abbé Paneloux. L'abbé se retranche dans la solitude de sa foi, et meurt sans avoir sollicité de médecin, en serrant fiévreusement contre lui un crucifix. Tarrou et Rieux, connaissent un moment de communion amicale en prenant un bain d'automne dans la mer. A Noël, Grand tombe malade et on le croit perdu. Mais, il guérit sous l'effet d'un nouveau sérum. Des rats, réapparaissent à nouveau, vivants.

Cinquième partie : La fin de la maladie

C'est le mois de janvier et le fléau régresse. Il fait pourtant de dernières victimes : Othon, puis Tarrou qui meurt, serein au domicile de Rieux. Il confie ses carnets au docteur. Depuis que l'on a annoncé la régression du mal, l'attitude de Cottard a changé. Il est arrêté par la police après une crise de démence

Un télégramme arrive chez Rieux : sa femme est morte.

A l'aube d'une belle matinée de février, les portes de la ville s'ouvrent enfin. Les habitants, libérés savourent mais ils n'oublient pas cette épreuve "qui les a confrontés à l'absurdité de leur existence et à la précarité de la condition humaine."

On apprend l'identité du narrateur : C'est Rieux qui a voulu relater ces événements avec la plus grande objectivité possible. Il sait que le virus de la peste peut revenir un jour et appelle à la vigilance.¹

¹ **Source bibliographique**

Véronique Anglard , La Peste d'Albert Camus (Nathan)

Kléber Haedens *Une Histoire de la Littérature française*, Grasset 1970

Dictionnaire des Grandes Oeuvres de la Littérature française, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty (Editions Larousse)

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE BIBLIOGRAPHIQUE

I. Le corpus

1- Oeuvre du corpus

CAMUS, Albert.- *La Peste*. Paris: Gallimard, 1947.- 258 p. (Collection : Le Livre De Poche).

2- Oeuvres de référence

üCAMUS, Albert.- *Actuelles*. Paris:Gallimard, 1977.

(Coll. Idées. Sciences humaines).

üCAMUS, Albert.- *Essais*. Paris: Gallimard, 1977.-

ü.CAMUS, Albert.- *L'Etranger*, roman.- Paris:Gallimard, 1971.

üCAMUS, Albert.- *L'Homme révolté*, essai.- Paris : Gallimard, 1988.

üCAMUS, Albert.- *Les Justes*, théâtre. Paris: Gallimard, 1988.

üCAMUS, Albert.- *Lettres à un ami allemand*. Paris : Gallimard, 1988.

üCAMUS, Albert.-*Le Malentendu* suivi de *Caligula*, théâtre. Paris: Gallimard, 1989.

üCAMUS, Albert.- *Noces, suivi de L'Eté*.- Paris : Gallimard, 1988.

üCAMUS, Albert.- *Le Premier homme*, roman.- Versailles : Feryane, 1995.

-A. Camus, discours de Suède

-A.Camus, *Actuelles III, in essais, 1958*.

-Albert Camus, *Chroniques algériennes, essais*, Paris : Gallimard, 1965.

II. Livres et articles sur le corpus

Livres et articles sur Albert Camus et son œuvre :

1- Véronique Anglard , «*La Peste*», *Albert Camus : des repères pour situer l'auteur*.-

Paris: Nathan, 1993

2- Olivier Todd, *Albert Camus : une vie*.- Paris : Gallimard, 1996

3- Jaqueline Lévi-Valensi, *Albert Camus*, Société des études camusiennes, 1999.

4- Encyclopédie Hachette Multimédia 1998 : *Camus*.

5- J P Sartre, Réponse à A. Camus, *Dans situations IV*, Paris : Gallimard 1964

6- François Chavanes, *Albert camus tel qu'en lui même*, Blida: éd. du Tell, 2004.

- 7- Jean Daniel, *Le Temps qui reste*, Paris stock, 1973.
- 8- Malek Haddad, *les zéros tournent en rond*, essai, Paris : Maspero, 1961.
- 9-Christine Chaulet Achour, *Albert Camus et l'Algérie*, éd. Barsakh, 2004.
- 10-Roger QUILLIOT, *La Mer et les prisons : essai sur Albert Camus*. Paris : Gallimard.
- 11- Herbert R LOTTMAN, *Albert Camus / traduit de l'américain par Marianne Véron.* – Paris : éd. du Seuil, 1980.
- 12- Véronique Anglard , *La Peste d'Albert Camus*. Paris : Nathan.1985
- 13-G. Picon, Remarques sur " *La Peste*", *l'usage de la lecture*, Mercure de France, 1960,
- 14- Classique Larousse, *La Peste*, 1985.

III. Ouvrages théoriques :

- * Althusser, Louis, *théorie de l'idéologie*,
- * BARTHES, Roland.- *Le degré zéro de l'écriture*.- Paris : d. du Seuil, 1953.
- * BARTHES, Roland.- *Le plaisir du texte*.- Paris : d. du Seuil, 1973.
- * Cabanès, Jean Louis, Guy Larroux, *Critique et théorie littéraire en France, (1800-2000)* Berlin sup. 2001
- * Classique Larousse, *La Peste*, 1985.
- * Claude Duchet, *Lectures sociocritiques. Éd. Ferdinand Nathan*,
- * Claude Duchet, *Sociocritique*, éd. Ferdinand Nathan, 1979
- * De Boisdeferre, pierre,
- * *Dictionnaire des Grandes Oeuvres de la Littérature française*, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Editions Larousse. 1996
- * DUCROT, Oswald.- *Dire et ne pas dire*.- Paris : Hermann, 1972.
- * DUCROT, Oswald.- *Le Dire et le dit*.- Paris : Ed. De Minuit, 1984.
- * Eco, Umberto, *Lector in fabula*,.
- * ESCARPIT, Robert et collab.- *Littérature et société - éléments pour une sociologie de la littérature*.- Paris : Flammarion, 1970.
- * ESCARPIT, Robert.- *Sociologie de la littérature*.- Paris : Presses universitaires de France, 1973. (Que sais-je?).
- * Fouzia Sari Mustapha kaci, *lire le texte*, éd. Dar El Gharb. 2005.
- * Françoise Goullard, *codes littéraires et idéologie*, Littérature, Larousse n° 22. 1972.
- * Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Le Seuil, collection Points, 1992
- * GOLDMANN, Lucien.- *Pour une sociologie du roman*.- Paris : Gallimard, 1975
- * Kléber Haedens, *Une Histoire de la Littérature française*, Grasset 1970.
- * KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'implicite*, Paris : A. Collin, 1980.
- * LEJEUNE, Philippe.- *Le pacte autobiographique*.- Paris : d. du Seuil, 1980.
- * Lemaître, Henri,
- * Lucien. Goldman, *Marxisme et sciences humaines*,

- * LUKACS, Georg.- *La théorie du roman* / trad. de l'allemand par Jean Clairevoye.-
Paris : Gallimard, 1968.
- * Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris 1966.
- * Nathalie Piegay-Gros, *introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996
- * Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, éd. PUF, Mai 2002.
- * Stéphane Vachon et isabelle Tournier, *La politique du texte*, 1992.
- *ZIMA, Pierre V.- *Pour une sociologie du texte littéraire*.- Paris :
Union Générale d'éditions, 1978.
- * ZIMA, Pierre V.- *Manuel de sociocritique*.- Paris : Picard, 1985.