

*Le Système des personnages dans L'Exil et le royaume*

*d'Albert Camus*

Par

Wei WU

Mémoire de maîtrise soumis à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal, Québec

Juillet 1999

© Wei Wu, 1999



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55011-7

Canada

## RÉSUMÉ

Il existe dans chacune des six nouvelles de *L'Exil et le royaume* d'Albert Camus un petit système de personnages bien hiérarchisé. Les six protagonistes, entourés des personnages secondaires, constituent un grand système qui éclaire la destinée de l'exil et la recherche du royaume sous tous ses aspects. Ce mémoire se propose d'étudier la construction et la transformation des six protagonistes dans la relation qu'ils entretiennent avec les personnages secondaires et de faire ressortir leur interprétation des deux thèmes du recueil : l'exil et le royaume.

Chez les six protagonistes, l'exil se manifeste par le rejet, l'envahissement et l'incompréhension des autres personnages. Ils s'approchent du royaume quand ils réussissent à construire un réseau de relations idéal et à défendre leur identité contre une intervention extérieure. À travers les résultats différents qu'obtiennent les héros de ce recueil, Camus présente des options variées qui entraînent un certain progrès et une constante continuité dans leur lutte contre l'exil.

## ABSTRACT

In every short story of *L'Exil et le royaume* by Albert Camus exists a hierarchical system of characters composed of a protagonist and secondary characters. The six protagonists surrounded with secondary characters form another system with their destiny in the exile and their pursuit of the kingdom. This thesis attempts to analyze the composition and transformation of the six protagonists in the relation that they maintain with other characters, and bring out their different interpretations of the key themes of the six short stories in the collection: the exile and the kingdom.

For the six protagonists, the exile is materialized in the rejection, the invasion and the lack of understanding of other characters. They approach the kingdom when they succeed in building a network of relations according to their will and defending their identity against exterior interventions. With the different results they obtain, Camus presents various options and shows a certain progress and continuity in their struggle.

Je tiens à remercier sincèrement mon directeur, le professeur André Smith, pour le continuel encouragement et les judicieux conseils qu'il m'a donnés durant la rédaction de ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre 1 : « La femme adultère »	6
1. L'apparence physique des personnages	7
2. Le regard de Janine dans le « chargement » des personnages et dans leur relation	10
Chapitre 2 : « Le renégat ou un esprit confus »	15
1. L'anonymat des personnages	16
2. Le portrait collectif et voilé des personnages	18
3. Le mutisme des personnages	19
4. La signification réduite des personnages	21
Chapitre 3 : « Les muets »	24
1. La composition du groupe des ouvriers	26
2. Le personnage s'opposant aux ouvriers : Lassalle	33
3. L'opposition entre les ouvriers et Lassalle	34
Chapitre 4 : « L'hôte »	37
1. Les particularités dans le portrait des personnages	38
2. La présentation des personnages-référentiels avant l'arrivée des deux personnages secondaires	41
3. Daru et Balducci	44
4. Daru et l'Arabe	46
Chapitre 5 : « Jonas ou L'artiste au travail »	51
1. Les rôles imposés à Jonas	53
2. Le problème de l'espace et la relation entre les personnages	57
Chapitre 6 : « La pierre qui pousse »	65
1. D'Arrast	66
2. Les habitants d'Iguape	69
3. La relation entre d'Arrast et les habitants d'Iguape	71
Conclusion	77
Bibliographie	86

## INTRODUCTION

Ce mémoire se propose d'étudier le système des personnages dans *L'Exil et le royaume* d'Albert Camus. Pour des raisons variées, ce recueil de nouvelles est resté relativement négligé parmi les œuvres romanesques de Camus, aussi bien avant qu'après la mort de l'auteur. La critique camusienne a tendance à considérer la publication de ce recueil seulement comme un effort de l'écrivain « de maintenir une certaine cadence de travail et [...] de se faire la main<sup>1</sup> ». Cependant, presque toutes les études consacrées à la nouvelle en général mentionnent ce recueil, ce qui conduit Camus à être considéré comme un des meilleurs nouvellistes contemporains. Ce paradoxe nous laisse entrevoir la particularité de *L'Exil et le royaume*. L'écrivain suit, jusqu'à la publication de ce recueil (et celle de *La Chute*), toujours le même plan qui vise à développer et à imposer une idée philosophique par un essai, un roman et une pièce de théâtre. *L'Exil et le royaume*, qui ne fait pas partie des séries trilogiques programmées, constitue une sorte de charnière dans la création de Camus et approfondit sa réflexion sur l'art romanesque.

Sans abandonner l'idée d'illustrer une idée philosophique, l'écrivain est pourtant plus préoccupé dans *L'Exil et le royaume* par les problèmes liés aux techniques romanesques. À plusieurs reprises, il

---

<sup>1</sup> QUILOT, Roger. «Présentation» in Albert CAMUS, *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, p.2030.

exprime son intention d'essayer différents procédés narratifs et stylistiques dans chacune des six nouvelles du recueil. « Camus semble se prouver qu'il sait jouer de plusieurs instruments<sup>2</sup> ». C'est comme si, avant de se lancer dans un projet plus vaste, il mettait à l'épreuve son talent d'écrivain. *L'Exil et le royaume* devient donc particulièrement important pour aider à mieux comprendre les techniques romanesques de Camus. Nous avons choisi d'étudier le système des personnages du recueil parce que, jusqu'à maintenant, les critiques qui ont abordé *L'Exil et le royaume* se sont surtout concentrés sur l'étude thématique et symbolique de l'œuvre en négligeant relativement l'étude des personnages.

Le concept de « système », tiré du *Personnel du roman* de Philippe Hamon, signifie « un faisceau de relations de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il [le personnage principal] contracte [...] avec les autres personnages et éléments de l'œuvre<sup>3</sup> ». Nous nous servons principalement de la théorie de Hamon sur le personnage pour forger notre outil d'analyse. En suivant les principes de l'étude sémiologique, notre analyse sera élaborée à partir des données fournies par le texte. Les personnages seront toujours étudiés dans leurs

---

<sup>2</sup> TODD, Olivier. *Albert Camus. Une vie*. Paris : Gallimard, 1996, p.654.

<sup>3</sup> HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p.125.

corrélations et considérés comme un ensemble composé de l'étiquette (portrait, description, etc.), des fonctions et des désirs qui les caractérisent. Toutefois, nous n'avons pas l'intention de faire une analyse strictement et uniquement sémiologique. Par exemple, nous délaierons l'étude onomastique des noms, vu que Camus n'a manifesté aucun intérêt pour le choix des noms. En revanche, nous n'hésiterons pas à explorer la psychologie d'un personnage ou le sens symbolique d'une scène en cas de besoin. Dans son étude sur le sentiment d'étrangeté chez Camus et d'autres écrivains, Brian Fitch affirme que « la méthode [...] dont l'utilité dépend de sa souplesse doit s'adapter à l'œuvre en question et ne pas imposer à l'étude une schématisation *à priori*<sup>4</sup> ». La complexité des personnages camusiens exige une méthode d'analyse flexible, sans laquelle une partie de leurs sens serait négligée.

Il existe dans chaque nouvelle de *L'Exil et le royaume* un système bien hiérarchisé, composé d'un personnage principal entouré de personnages secondaires. Les six personnages principaux, malgré leurs différences à tous les niveaux, constituent un grand système qui interprète la « destinée » de l'exil et la recherche du royaume selon différents aspects. Dans le présent mémoire, nous nous proposons d'étudier la construction et

---

<sup>4</sup> FITCH, Brian. *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir*. Paris : Lettres Modernes, 1964, p.11.

la transformation des six personnages principaux dans la relation qu'ils entretiennent avec les personnages secondaires. Nous mettrons perpétuellement en comparaison la composition de leur portrait – quand le texte en fournit suffisamment d'éléments – l'exécution de leurs volontés et la forme de leur pouvoir, pour faire ressortir leur contribution à l'interprétation des deux thèmes du recueil : l'exil et le royaume.

CHAPITRE 1

« LA FEMME ADULTÈRE »

Janine et Marcel sont les deux seuls noms qui apparaissent dans « La femme adultère ». Leur apparition dès le premier paragraphe de la nouvelle crée un champ vide pour le lecteur. Selon Philippe Hamon,

[la] première apparition d'un nom propre non historique introduit dans le texte une sorte de "blanc" sémantique [...]. Ce signe vide va se charger progressivement et, en général dans un récit « classique », assez rapidement [...] de signification.<sup>5</sup>

Les « chargements » de Janine et Marcel s'allient étroitement l'un à l'autre, ils sont acquis par la description de leur apparence physique et la révélation de leur relation, à travers le regard de Janine.

### **1. L'apparence physique des personnages**

La description physique des personnages principaux dans *L'Exil et Le royaume* reste souvent succincte et fragmentaire, par exemple celle de Janine. Par rapport au portrait de Marcel qui est accompli tout de suite à sa première apparition, celui de Janine demeure flou, laissant une grande marge à l'imagination du lecteur. Celui-ci doit s'efforcer de cueillir ça et là dans le texte les fragments de traits physiques de l'héroïne, et de développer lui-même son portrait.

---

<sup>5</sup> HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiotique du personnage » in *poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p.128.

L'apparence physique de Janine est d'abord décrite dans un contraste avec son propre « signifiant » : « Elle pensa une fois de plus combien ce prénom était ridicule, grande et forte comme elle était »(p.1558)<sup>6</sup>. Ensuite, elle est comparée avec son état physique antérieur : « Elle ne pouvait se baisser, en effet, sans étouffer un peu. Au collège pourtant, elle était première en gymnastique, son souffle était inépuisable »(p.1558). Un peu plus tard, Janine est décrite sous la forme d'une auto-évaluation provoquée par le regard du soldat français :

Pourtant, elle n'était pas si grosse, grande et pleine plutôt, charnelle, et encore désirable – elle le sentait bien sous le regard des hommes – avec son visage un peu enfantin, ses yeux frais et clairs, contrastant avec ce grand corps qu'elle savait tiède et reposant (p.1559).

Marcel et le soldat français, les deux seuls Français dans l'autocar à part Janine, sont pourvus chacun d'un portrait. La différence entre le portrait de Marcel et celui de Janine se trouve surtout dans le mode de distribution et de description. Le portrait de Marcel est placé et accompli au début du texte, avec plus de détails comme la couleur des cheveux, la forme du nez et de la bouche. Il est aussi décrit de façon plus autonome et plus déterminée, tandis que celui de Janine, toujours déclenché par un facteur extérieur, hésite quelquefois entre deux qualifications et s'ajuste

---

<sup>6</sup>. Toutes les références de *L'Exil et le royaume* sont tirées de *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

souvent avec des mots comme « pourtant » ou « plutôt ». Quant au soldat français, son portrait s'oppose à celui de Janine sur le plan des traits :

<u>Janine</u>		<u>le soldat français</u>
pleine	-----	mince
charnelle	-----	mélange de sable et d'os
tiède et reposante	-----	sec et friable
visage enfantin	-----	face longue et pointue

En revanche, le soldat français partage plus d'épithètes similaires avec Marcel qu'avec Janine :

<u>Le soldat français</u>		<u>Marcel</u>
Maussaderie	-----	boudeur
Chacal	-----	faune

Et il existe une ressemblance étonnante entre le soldat français et « l'Arabe arrogant » qui croise le couple sur la place de l'oasis, malgré leurs races différentes : « [...] un grand Arabe, maigre, vigoureux, [...] qui portait haut un visage aquilin et bronzé »(p.1565-1566).

La description de l'apparence physique des personnages reflète leur « valeur » dans le texte et leurs corrélations. Le portrait détaillé de Marcel, distribué au début du récit, indique son statut de personnage secondaire le plus important, et l'immobilise également grâce à des traits minutieusement peints. Marcel est donc dépourvu de possibilité d'évolution, mais il est

disponible comme la première source de références dans la transformation de sa femme. Le portrait simplifié de Janine ne semble pas correspondre, du moins à première vue, à son importance réelle dans le texte, mais il représente un grand potentiel d'évolution, ce qui constitue la caractéristique la plus remarquable de ce personnage. Les blancs laissés dans la description invitent aussi le lecteur à participer à la construction du portrait et facilitent ainsi l'identification avec le personnage.

La ressemblance physique entre le soldat français et l'Arabe arrogant rappelle leur ressemblance fonctionnelle. En effet, ils jouent successivement le même rôle, et présentent le même genre de rejet à l'égard de Janine. Les qualifications similaires distribuées à Marcel et au soldat contribuent, nous semble-t-il, à souligner l'isolement de l'héroïne et à prévoir l'indifférence que celui-ci manifeste à leur dernière rencontre, que nous allons étudier plus loin.

## **2. Le regard de Janine dans le « chargement » des personnages et dans leurs relations**

Avec le déplacement de la mouche qui commence le récit, on ne tarde pas à constater que le regard de Janine qui le suit assume des fonctions indispensables dans le déroulement du récit. Il est son outil

principal de communication et de découverte, il révèle les relations et crée des contacts entre les personnages, mais en même temps, il constitue le contraste fondamental entre Janine et Marcel. Passive en général dans la parole et dans l'action (« suivre » et « accepter » sont souvent utilisés pour mentionner ses activités et son attitude), Janine est dotée d'un grand pouvoir du regard et d'une forte volonté d'observation. L'auteur la décrit si peu dans son rôle familial (épouse) ou social (femme française), que ce personnage est concentré presque totalement dans son rôle de personnage-observateur. Marcel à côté d'elle présente un exemple contraire. Dans les trois genres de rôles (familiaux, professionnels, sociaux) que Philippe Hamon propose pour l'analyse du personnage, il est plus actif que Janine : mari responsable, marchand passionné et Français toujours conscient de son statut dans un milieu arabe. Il est également plus volubile que Janine. Pourtant son regard est indifférent ou absent, aussi bien à l'égard de sa femme que du monde autour de lui. Quand le couple se trouve pour la première fois devant le désert, le regard de Janine embrasse le paysage, ce qui la met dans un état euphorique, mais « à ses côtés, Marcel s'agitait. Il avait froid, il voulait descendre. Qu'y avait-il donc à voir ici ? » (p.1568). Son non-vouloir et son non-pouvoir de regard atteignent alors un point culminant et l'oppose définitivement à Janine.

Marcel reste le plus souvent l'objet du regard de Janine. Ce regard retombe toujours sur lui, surtout après avoir tenté d'entamer un contact ou d'échanger un message avec celui des autres personnages. Quand le soldat français la regarde, « elle rougit tout d'un coup et revint vers son mari qui regardait toujours devant lui, dans la brume et le vent » (p.1559). Plus tard, le soldat français offre à Janine des cachous qu'elle accepte. Puis, elle « se tourna vers son mari et ne vit que sa nuque solide. Il regardait à travers les vitres la brume [...] » (p.1562). Ces deux scènes muettes entre les trois personnages nous paraissent très révélatrices de la relation entre Janine et Marcel. Gênée par le regard ou le geste de gentillesse d'un inconnu, elle cherche toujours avec son regard celui de son mari, qui doit lui offrir l'appui, le refuge ou l'approbation selon les circonstances. Mais elle se heurte chaque fois à l'indifférence de Marcel, traduite par le manque de disponibilité de son regard. À leur arrivée à l'oasis, Janine rencontre encore une fois le soldat français, qui « la dépassa sans la regarder, et disparut » (p.1562). Il rejoint Marcel dans son indifférence et devient ainsi une sorte d'allié de Marcel.

Il est intéressant de noter la différence entre cette troisième rencontre et l'apparition de l'Arabe arrogant. Blessée également par l'attitude de celui-ci, Janine regarde encore son mari, mais cette fois seulement pour

constater sa réaction. On ne trouve plus la tentative de communication ou la recherche d'appui dans son regard. Ce changement suggère la transformation de Janine en « femme adultère », transformation qui commence dans la première partie du texte et s'accomplit dans la deuxième, avant qu'elle se lance dans les bras du désert.

L'Arabe arrogant et les autres habitants de l'oasis, avec leur regard absent également, présentent un autre refus de communication pour Janine. Leur monde, bien qu'attirant, lui est inaccessible. Le premier magasin que le couple visite, plein de couleurs et d'odeurs accueillantes, symbolise en même temps le charme et l'inaccessibilité de ce monde. Dans un certain sens, les Arabes et le soldat français forment un groupe d'adjuvants qui s'alignent du côté de son mari. Ils s'opposent de différentes façons à son désir de communication et contribuent ensemble à la pousser vers le désert.

Le système des personnages de « La femme adultère » se base principalement sur le couple de Janine et Marcel. Les autres personnages, tous sans noms, la plupart d'entre eux dépourvus de qualifications et apparus une seule fois, assument collectivement leurs fonctions. Pourtant

cette grande foule sans visage a deux représentants, le soldat français et l'Arabe arrogant. Amplifiés et soutenus par les figures innombrables derrière eux, ils émergent du groupe et assument successivement la tâche d'adjuvants principaux de Marcel, qui s'oppose à Janine dans son désir de communication. À la fin du récit, cette opposition est également prolongée sur le plan de savoir. Car Janine, renseignée tout au long du récit par son observation et ses réflexions, et enrichie par sa visite nocturne, atteint un niveau de lucidité que Marcel ignore, et qu'elle refuse de partager avec lui. La dernière phrase du texte « Ce n'est rien, mon chéri » interprète non seulement l'isolement total de Janine, mais aussi ce refus final de communication.

Janine, comme personnage principal apparu le premier dans le recueil, devient une sorte de pionnière. Comme Moïse, elle a le privilège de contempler de loin son royaume promis, mais inaccessible. Avec l'expérience de Janine, Camus signale le sens du royaume dès la première nouvelle du recueil : ni vieillir ni mourir, ne servir personne. Ce thème du royaume sera développé différemment dans les cinq autres nouvelles, avec la recherche propre de chaque protagoniste.

## CHAPITRE 2

### « LE RENÉGAT OU UN ESPRIT CONFUS »

«Le renégat » est construit avant tout sur le discours du narrateur. La propension et la logique de celui-ci influencent directement la construction et la présentation des personnages. Le narrateur décide, par exemple, de montrer ou camoufler certains indices, de développer ou réduire certaine description. Le sous-titre de la nouvelle, « Un esprit confus », informe déjà le lecteur de l'état d'esprit du narrateur et lui annonce la façon abstraite et subjective avec laquelle les renseignements sur les personnages seront fournis.

### **1. L'anonymat des personnages**

Dans la description d'un personnage, le nom constitue son étiquette la plus stable, sa « récurrence est [...] un élément essentiel de la cohérence et de la lisibilité du texte, assurant à la fois la permanence et la conservation de l'information tout au long de la diversité de la lecture<sup>7</sup> ». Pourtant, la première chose que le lecteur remarque en lisant cette nouvelle, c'est que les personnages n'ont pas de noms. Le renégat, personnage principal et narrateur du récit, ne révèle jamais son propre nom dans son discours. Il se nomme toujours « je », quelquefois « esclave ». Les autres

---

<sup>7</sup> HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977, p.134.

personnages sont seulement désignés par leurs fonctions : le prêtre, le chauffeur, le sorcier, etc. Les personnages nommés ainsi sont strictement limités à leurs rôles. La dénomination purement fonctionnelle des personnages montre que le narrateur porte peu d'attention au côté « humain » des autres et de lui-même.

Mais la tendance du narrateur d'abstraire les personnages est surtout évidente dans la dénomination des habitants de Taghâsa, les personnages secondaires les plus importants de la nouvelle. Dans le texte, les nombreux habitants de Taghâsa sont désignés par le pronom personnel « ils », et très souvent le narrateur ne mentionne même pas dans les phrases précédentes de qui il s'agit, comme l'exige la règle grammaticale. Cela contribue à dépersonnaliser les personnages et à mettre l'accent sur leur statut unique de « maîtres ». Le seul personnage pourvu de nom propre est le missionnaire tué par le renégat. Son nom, « Beffort », mentionné par l'officier français, nous semble représenter la menace que son arrivée apporte aux habitants de Taghâsa, restés jusque là dans l'anonymat.

## 2. Le portrait collectif et voilé des personnages

Le narrateur ne fournit aucun détail sur sa propre apparence physique. Le curé, ses parents et tous ceux qu'il rencontre avant d'aller à Taghâsa ne sont pas décrits non plus. Les habitants de Taghâsa sont les seuls personnages qui sont caractérisés, mais il s'agit d'une caractérisation valable pour tout le groupe. Ils sont tous « grands, noirs » (p.1582), « silencieux, couverts de leurs voiles de deuil » (p.1582). Au lieu de les présenter individuellement, le narrateur les décrit plutôt comme une collectivité homogénéisée par leurs habits et leurs actions communes. « Ils avaient attaqué *ensemble* une montagne de sel » (p.1581), « et soudain ils m'ont tourné le dos en silence et sont partis tous *ensemble* dans la *même* direction. » (p.1582). En agissant ainsi comme une seule personne, ils n'existent que par leur statut collectif de « maîtres ».

Parmi les habitants de Taghâsa se trouve un groupe spécial, dirigé par le sorcier et composé de musiciens et de femmes, qui entretient un rapport plus direct avec le fétiche. La description de leur apparence physique est surtout une description vestimentaire : la cuirasse, la jupe et le masque du sorcier, les femmes habillées de « lourdes robes bariolées qui ne laissaient rien deviner de leur corps » (p.1583). En examinant leurs portraits, nous découvrons un autre procédé d'abstraction des personnages

employé dans le texte : les personnages sont constamment masqués. Il semble que le narrateur ne voit jamais les visages de ses maîtres. Même « l'idole », la femme avec qui il commet le « péché » se couvre le visage « d'un tatouage qui lui [donne] le masque du fétiche » (p.1586). Les habits uniformisés des habitants de Taghâsa constituent également un voile dans la mesure où ils suppriment toutes leurs caractéristiques physiques et les rend irréels.

### **3. Le mutisme des personnages**

Dans les souvenirs de jeunesse du narrateur, on ne trouve pratiquement pas de communication verbale entre les personnages. Quand le narrateur rapporte les paroles des autres, il le fait de façon très indirecte afin qu'elles deviennent sa propre parole :

Ils m'en ont fait des discours au séminaire pour me décourager et qu'il fallait attendre, ce n'était pas un pays de mission, je n'étais pas mûr, [...] on verrait ensuite ! (p.1579)

Seul le début de la première phrase montre que ce sont les opinions des autres. Le narrateur efface ainsi les dernières traces de la communication verbale et camoufle le « savoir-dire » des personnages secondaires, ce qui aide à réduire leur « personnalité » et à renforcer le discours volubile du renégat.

Si les personnages reliés à la jeunesse du renégat s'expriment de temps à autre à travers le discours du narrateur, le mutisme des habitants de Taghâsa demeure total. La parole ne semble exister ni dans la relation entre le renégat et ses maîtres ni dans les rapports entre ces derniers. Sans jamais prononcer un mot, ils exercent leur pouvoir par leur regard, dont le narrateur décrit plusieurs fois la puissance redoutable, ainsi que par des gestes ou des coups. De plus, après que le renégat commet le péché de faire l'amour avec « l'idole », ils décident curieusement de lui couper la langue, comme si l'origine de sa faute provenait de l'organe qui lui permet de parler. Remarquons que c'est aussi après cette punition que le renégat se convertit complètement à sa nouvelle croyance. L'envahissement des soldats français est concrétisé dans le texte surtout par leur bref dialogue, le seul que l'on entend depuis l'arrivée du renégat à Taghâsa. Il brise le silence sacré de la ville. Peter Cryle explique ainsi la signification de la parole dans « Le renégat ». D'après lui, si les habitants de Taghâsa décident de couper la langue du renégat après que celui-ci s'est laissé séduire par « l'idole », c'est parce que « le vrai péché du renégat, c'est celui de la parole <sup>8</sup> ». Son projet initial de prêcher sa croyance aux habitants de Taghâsa constitue, comme l'arrivée des soldats français, un

---

<sup>8</sup> CRYLE, Peter. *Bilan critique : L'Exil et le royaume d'Albert Camus*, Paris : Minard, 1973, p.83.

envahissement pour la ville. En perdant sa langue, il abandonne définitivement sa religion et devient un vrai habitant de Taghâsa.

#### **4. La signification réduite des personnages**

Dans « Le renégat », les activités des personnages mentionnées par le narrateur restent très limitées. Dans la première partie du texte, c'est-à-dire avant Taghâsa, les personnages ont en général une profession ( prêtre, chauffeur, etc.), mais ils ne sont jamais présentés dans leurs activités professionnelles. Leur profession sert seulement à les désigner. En fait, leur unique rôle consiste à servir le renégat. Le curé du village lui apprend la religion catholique, le prêtre à la retraite lui fournit les informations sur Taghâsa, le chauffeur et le guide l'emmènent à la ville, les gens du séminaire l'empêchent d'y aller. La valeur des personnages est donc limitée. Ils demeurent aux yeux du renégat seulement adjuvants ou opposants à la réalisation de son projet.

Quant aux habitants de Taghâsa, ils ne possèdent ni de statut professionnel, ni d'identité individuelle. Il n'existe ni de hiérarchies ni de relations familiales ou sociales entre eux. Toujours décrits comme une seule personne et couverts des mêmes habits, ils « règnent sur leurs maisons stériles, sur leurs esclaves noirs [...], ils passent, [...], ils

commandent, ils frappent » (p.1581-1582). Ils n'ont pas de deuxième activité à part régner. Pour le narrateur, ils sont avant tout des agents du fétiche, comme lui. Même leur statut de maîtres reste secondaire. À son projet de « royaume du mal », les habitants de Taghâsa constituent les adjuvants les plus puissants, et à l'arrivée des soldats français, des opposants éventuels. La signification des personnages secondaires réduite, la relation entre eux et le renégat devient en conséquence relativement stérile. Pourtant, la combinaison des deux modes de relation, celui de dominant-dominé et celui d'adjuvant-opposant, apporte une autre dimension à cette relation. Pour le renégat, le mode de dominant-dominé constitue l'unique genre de relation permis dans le royaume. Mais dans le processus de réalisation de ce royaume, un personnage est considéré avant tout comme adjuvant ou comme opposant. Et un personnage dominé, mais qui est adjuvant par sa volonté de défendre l'ordre où il se situe, peut s'identifier « spirituellement » avec les dominants (« oui oui j'étais esclave, mais si moi aussi je suis méchant je ne suis plus esclave » p.1588). En revanche, un personnage dominant devenu opposant au royaume perdrait son autorité. C'est ainsi que les habitants de Taghâsa, en acceptant le missionnaire imposé par les soldats français, se transforment

aux yeux du renégat en opposants, qu'il se permet dès lors de trahir pour défendre son projet de royaume.

La collectivisation des personnages, réalisée par la suppression des noms, le portrait d'ensemble, le mutisme et la réduction des fonctions, correspond parfaitement à l'idée de royaume du renégat. Plusieurs critiques, dont Lawrence D. Joiner<sup>9</sup>, ont remarqué la suppression de l'identité personnelle dans l'idéologie de ce royaume, dans lequel « l'ordre » de domination doit être absolu, aucune nuance et aucun doute n'étant permis. Le renégat choisit le royaume du mal surtout pour sa forme absolue : « seul le règne de la méchanceté était sans fissures » (p.1587). Quand le renégat conserve encore son projet de « royaume du bien », les personnages autour de lui sont alors aussi pourvus de quelques traits personnels. Mais à Taghâsa, où le renégat trouve le mode idéal de son royaume, les personnages sont complètement masqués et dépersonnalisés.

---

<sup>9</sup> JOINER, Lawrence D. « Camus' "Le renégat" : Identity denied », *Studies in Short Fiction*, 13 (Winter 1976), pp.37-41.

CHAPITRE 3  
« LES MUETS »

Le système des personnages dans «Les Muets» est fondé principalement sur l'opposition entre un groupe d'ouvriers et leur patron, dont les séquences se déroulent pendant la première journée de travail après l'échec de la grève. Les ouvriers décident de s'opposer par le mutisme à la tentative de communication de leur patron, M. Lassalle. Mais dans l'exécution de ce mutisme, les membres du groupe jouent des rôles qui se différencient, voire s'opposent dans une certaine mesure.

Certains critiques trouvent que la structure des « Muets » est relativement simple par rapport aux autres nouvelles de *L'Exil et le royaume*<sup>10</sup>. Pourtant, sous la simplicité apparente de la structure, les relations entre les personnages sont complexes et évolutives. Pour comprendre cette complexité, nous trouvons nécessaire d'analyser individuellement chaque membre du groupe avant d'étudier le développement et les aspects de l'opposition ouvriers / patron.

---

<sup>10</sup> CRYLE, Peter. *Bilan critique. L'Exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*. Genève : Droz, 1974.

SHOWALTER, English, Jr. *Exiles and Strangers: a reading of Camus's Exile and the Kingdom*. Columbus: Ohio State UP, 1984.

## 1. La composition du groupe des ouvriers

### 1.1. Yvars

« Personnage-focalisateur » de la nouvelle, Yvars occupe dans son groupe la place cruciale de représentant et de « porte-parole ». À travers ses souvenirs au début du texte, l'échec de la grève est résumé, l'action de la journée préparée. Ses réflexions sur la vieillesse et la mort, qui accompagnent et commentent le déroulement du conflit, donnent une autre dimension à ce texte souvent considéré « réaliste ».

Le début du texte est consacré à la présentation d'Yvars. On peut diviser cette présentation en deux parties, la première partie contenant des informations personnelles sur le personnage, la deuxième l'inscrivant dans les circonstances générales de son métier et de la grève. Quand Yvars apparaît pour la première fois dans le texte, l'auteur nous indique tout de suite l'infirmité de sa jambe, sa taille « menue », et les efforts physiques qu'il lui faut pour pédaler. Son état physique affaibli par l'âge reste un trait dominant dans son portrait et déclenche ses réflexions sur la vieillesse et la mort. Ces réflexions renforcent sa nostalgie de « la vie du corps » (p.1596) dans sa jeunesse, nostalgie reflétée dans le changement de son attitude envers la mer (« [...] depuis longtemps il ne regardait plus la mer,

[...] Quand il avait vingt ans, il ne pouvait se lasser de la contempler » p.1595-1596). La première partie de cette présentation, composée de son portrait, de ses réflexions et de sa nostalgie, confirme la place centrale d'Yvars dans son groupe, et à partir de cette base personnelle, il sera inscrit dans les circonstances relativement générales où se trouvent tous les ouvriers. Son action et sa parole dans cette première partie servent non seulement à former sa « personnalité », mais aussi à représenter le groupe. Sur le portrait décrit dans la première partie s'ajoute un trait sombre, causé par le poids de l'échec :

Il serrait les dents; son petit visage brun et ridé, aux traits fins, s'était fermé. [...] Maintenant il roulait, les dents toujours serrées, avec une colère triste et sèche qui assombrissait jusqu'au ciel lui-même (p.1598).

« Les dents serrées » restent une caractéristique typique dans l'image d'Yvars et le signe le plus évident qui représente le refus collectif de communication. On retrouvera Yvars dans cette attitude à plusieurs reprises, toujours aux tournants importants du conflit.

Professionnellement, Yvars n'est pas le personnage le plus en vue dans le groupe d'ouvriers. Moins âgé que Ballester et moins robuste qu'Esposito, il occupe aussi un rang inférieur à celui de Marcou et de Ballester dans la hiérarchie administrative. L'énergie et l'importance de ce personnage, manifestées déjà dans la première partie du texte, se

trouvent plutôt dans ses liens multiples avec d'autres personnages et dans sa présence dans différents lieux. Il reste le seul personnage dont l'auteur décrit le trajet complet de la journée (de sa maison à l'atelier et plus tard l'inverse), le seul dans le groupe, à part Ballester, qui se déplace sans être accompagné d'un autre personnage, et le seul, à part Lassalle, dont les activités s'étendent jusqu'à sa résidence. Dans le réseau de relations des personnages, il constitue une sorte de nœud central en entretenant des contacts avec plusieurs personnages. Il a été invité à la chasse dans le passé et est convoqué pendant la journée de travail par Lassalle. Aimé par Ballester, il offre également son aide à Saïd. Il accompagne Marcou pour aller voir Lassalle et travaille en collaboration avec Esposito. Il participe à toutes les activités des ouvriers et partage parfaitement leur sentiment, mais en même temps, il « n'ignore pas que le responsable d'une petite entreprise est aussi une victime<sup>11</sup> ». À l'intérieur de son groupe, il se lie non seulement avec l'ouvrier pourvu de la plus grande autorité mais aussi avec celui qui est le plus appauvri. Il remplit ainsi la fonction de « connecteur » dans le système des personnages des « Muets ». Le choix d'un tel personnage comme focalisateur du récit donne une objectivité convainquante à la nouvelle. Ses réflexions sur la vieillesse fournissent

---

<sup>11</sup> MINO, Hirochi. *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*. Paris: José Corti, 1987, p.141.

une crédibilité au dénouement de l'opposition à la fin du texte et ajoutent une signification plus générale à un simple conflit entre patron et employés.

## **1.2. Ballester**

Employé le plus âgé et contremaître, Ballester est le personnage doté de plus grand pouvoir parmi les ouvriers. Il dirige et surveille le travail du groupe, mais son pouvoir se situe surtout dans sa fonction d'intermédiaire entre le patron et les ouvriers pendant l'interruption de la communication. Il exécute les ordres du patron et partage en même temps le sentiment d'impuissance des ouvriers. Il parle relativement plus souvent que les autres, mais son discours le plus long s'adressant à tout le groupe est cité en style indirect, et il s'exprime souvent par ses gestes et son regard ( « Ballester, qui l'aimait bien, hocha la tête sans rien dire » p.1599). Il s'intègre ainsi dans son groupe et dans l'ambiance engendrée par le silence. En tant qu'intermédiaire, Ballester possède un terrain d'action plus grand que les autres ouvriers, en se promenant entre les établis et en se déplaçant entre l'atelier et la maison du patron. Il est informé plus rapidement et plus abondamment que les autres.

### **1.3. Esposito**

Esposito est le personnage le plus agressif et le plus expressif du groupe d'ouvriers. Toujours au premier rang dans l'opposition avec Lassalle, il agit activement dans le conflit verbal qui précède la grève ainsi que dans la protestation muette après la grève. Étant le « guerrier » du groupe, il a une influence considérable sur ses camarades. Non seulement il éveille leur colère, mais son rôle de militant peut aussi l'amener jusqu'à s'opposer à Ballester, le chef officiel du groupe, et à surveiller ceux qui sont moins fermes dans le conflit. Physiquement, il est « un grand gaillard brun et poilu » (p.1599). Chaque fois que l'auteur le décrit, sont utilisées sans exception des épithètes comme « gros », « énorme », « épais » et « long ». Sa force physique, également manifestée dans ses actes de travail (manipulation de la scie mécanique, transport des douelles, etc.), suggère l'importance de ses fonctions envers le patron ainsi qu'envers les ouvriers.

### **1.4. Marcou**

Délégué syndical du groupe, Marcou est supposé remplir la fonction d'intermédiaire, comme Balester. Pourtant, au lieu d'aider à faciliter la communication comme l'exige son rôle administratif, il représente paradoxalement le « non-vouloir » de communiquer manifesté par le

mutisme collectif. Il est moins actif qu'Esposito dans le conflit, mais quand celui-ci, à la fin du texte, se sent embarrassé et se balance « un peu d'un pied à l'autre » (p.1606) devant Lassalle, Marcou se montre toujours inébranlable dans l'abandon de son devoir (« Mais Marcou se tenait, invisible, derrière la pluie d'eau qui l'entourait » p.1606). À la suite de son échec – si l'on considère l'inefficacité du syndicat dans la grève comme son échec à titre de délégué –, il semble décider à rompre complètement avec ses fonctions officielles et à se retirer dans le silence.

### **1.5. Saïd et Valery**

Acteurs « complémentaires » du groupe des ouvriers, Saïd et Valery ne sont décrits que pour contribuer à la construction des autres personnages. L'habitude de Saïd de travailler pieds nus est mentionnée dans la description consacrée à Ballester. Le détail de garder les pieds nus « avec Saïd » (p.1599) est significatif pour celui-ci. Car en possédant la même particularité que l'ouvrier le plus démuné du groupe, il s'identifie davantage avec les employés qu'avec le patron. Cela sert à dissiper le doute semé un peu plus haut dans le texte qu'il « servait les intérêts du patron » (p.1599). La deuxième fois que Saïd apparaît, c'est dans un énoncé concernant Yvars. Ce dernier remarque son jeûne et lui offre de

partager son sandwich. Saïd devient dans cet acte le « destinataire-bénéficiaire » d'Yvars.

Valery ne se manifeste qu'une seule fois dans tout le texte. Le plus nouveau et le plus jeune du groupe, il est choisi par Lassalle pour ouvrir une brèche dans le silence hostile. Sa réaction au salut de Lassalle (« [jeter] un regard à Esposito » p.1601) et son choix peu autonome de garder le silence révèlent l'influence d'Esposito dans le groupe et un certain malaise que les ouvriers éprouvent envers leur patron.

Le rôle auxiliaire de Saïd et de Valery se manifeste à plusieurs niveaux. Grammaticalement, ils sont le plus souvent l'objet ou le complément des phrases (« Yvars [...] aperçut Saïd (p.1603) », « M. Lassalle [...] avançâ vers le petit Valery (p.1601) ». Physiquement, ils prennent toujours des positions plus basses que celles des personnages en contact avec eux : Valery penché avec Lassalle debout, et Saïd couché avec Yvars assis.

Après avoir analysé les membres du groupe des ouvriers, nous pouvons déceler des genres différents et combinés de relations entre eux. Esposito, « influenceur » et militant du groupe, s'oppose à Ballester doté d'un plus grand pouvoir administratif. Yvars et Ballester se regroupent à

cause de leur âge et de leur relation amicale, mais Yvars s'associe également dans une certaine mesure à Esposito, en collaborant avec lui dans le travail ainsi qu'en montrant de la compréhension pour sa fermeté. Ballester et Marcou se ressemblent par leur poste administratif et par leur fonction d'intermédiaire, mais s'opposent dans leur volonté de remplir cette fonction. Marcou et Esposito s'unissent dans leur refus de communication, mais ils se différencient dans leur façon de l'exécuter. Pourtant, avec la connexion qu'Yvars réalise entre les personnages et avec l'action commune du mutisme, le groupe des ouvriers reste uni dans l'opposition à leur patron, M. Lassalle.

## **2. Le personnage s'opposant aux ouvriers : Lassalle**

La supériorité demeure la caractéristique la plus frappante du personnage de Lassalle. Toutes les descriptions le concernant se concentrent sur cette supériorité qui se manifeste dans sa position de patron et dans sa condition physique. À sa première apparition dans le texte, le lecteur constate d'abord sa force physique :

Mince et brun, il avait à peine dépassé la trentaine. La chemise blanche largement ouverte sur un complet de gabardine beige, il avait l'air à l'aise dans son corps. [...] comme la plupart des gens que le sport a libérés dans leurs attitudes (p.1601).

L'avantage de Lassalle s'établit dans la vigueur et l'aisance de son corps qui résultent directement de sa jeunesse et de la pratique du sport. Nous apprenons au début du texte que ce sont les deux éléments nécessaires du bonheur perdu d'Yvars, lui qui se déplace maintenant avec difficultés et sent déjà l'approche de la vieillesse.

La supériorité de Lassalle est également révélée dans des détails « accessoires » mais non moins significatifs, par exemple son vêtement (comparé avec les « vieux tricots » et les « pantalons délavés et rapiécés » (p.1600) des ouvriers). À l'intérieur de sa maison, on voit « le corridor tapissé de diplômes » et « les murs ornés de trophées sportifs » (p.1602). Ces deux détails élargissent le terrain d'action de Lassalle en décrivant sa maison et complètent sa supériorité en suggérant ses capacités et activités variées. Il est donc doté, en plus de la force physique, de la richesse, de l'éducation et de l'autorité. Cette supériorité et sa transformation jouent un rôle important dans le développement et le dénouement du conflit.

### **3. L'opposition entre les ouvriers et Lassalle**

Dans chaque séquence, la supériorité de Lassalle se manifeste de façon différente. Dans la première partie du texte (la présentation d'Yvars) et avant la grève, elle est camouflée par les gestes généreux de Lassalle (les

casse-croûte, les bouteilles de vin, etc.) et par une certaine égalité entre les ouvriers et lui que ce dernier souligne volontiers (« il rappelait souvent que son père avait débuté comme apprenti » p.1597). Mais cette fausse égalité ne tarde pas à se casser dans le conflit, et la position avantageuse de Lassalle devient un obstacle à la communication : « il s'était buté à son tour. Mais, lui, *il pouvait se le permettre* » (p.1597), tandis que les ouvriers sont obligés de se résigner. Dans la deuxième partie du texte (la journée du travail), l'auteur décrit la supériorité de Lassalle sous toutes ses formes en mettant l'accent sur son état physique, et rappelle alternativement la menace de la vieillesse qu'éprouve Yvars. La différence de puissance entre les deux camps opposés rend la communication irréalisable.

La troisième partie du texte (La maladie de la fille) prouve encore l'influence de la supériorité de Lassalle dans le conflit, mais en sens inverse. La maladie qui attaque sa fille change définitivement sa position qui semblait inébranlable, et donc également l'attitude des ouvriers. Malgré tous les privilèges qu'il possède, la mort, qui menace Yvars avec l'approche de la vieillesse, se déguise cette fois en maladie et dépossède Lassalle de sa supériorité. Elle crée une nouvelle égalité entre lui et ses ouvriers à un autre niveau. Devant la puissance de la mort, il est aussi

impuissant que les autres. La communication redevient donc possible entre eux.

L'opposition demeure l'aspect dominant dans la relation entre les ouvriers et leur patron. Pourtant, comme Roger Quilliot l'affirme dans ses notes sur « Les muets », cette nouvelle souligne avant tout « la solidarité des hommes, que tout ailleurs sépare, devant la mort » (p.2037). La présence de la mort, virtuelle au début du texte dans l'approche de la vieillesse pour Yvars et concrétisée à la fin du texte par la maladie imprévue de la fille, finit par modifier la relation entre les camps opposés. Quand Lassalle, malgré sa supériorité, n'est plus à l'abri de sa menace, il est réduit au même niveau que les ouvriers dans la hiérarchie du pouvoir. L'opposition entre eux est donc décrédibilisée et remplacée par celle entre les hommes et la mort.

CHAPITRE 4

« L'HÔTE »

Le système des personnages de « L'hôte » se construit sur un triangle : Daru, le gendarme Balducci et le prisonnier arabe. Les qualifications et les fonctions de chaque personnage sont perpétuellement en comparaison et en combinaison avec celles des deux autres, au point qu'il est difficile de les étudier séparément comme nous l'avons fait dans le chapitre traitant des « Muets ». Néanmoins, les portraits des personnages seront analysés l'un après l'autre afin de faire ressortir leurs particularités. En plus des trois personnages, nous allons aussi étudier la présence et les fonctions des autorités françaises et de la communauté arabe, vu leur influence considérable dans les relations entre les personnages.

## **1. Les particularités dans le portrait des personnages**

### **1.1. Daru**

Daru n'a qu'une silhouette extrêmement simplifiée : « court et carré dans son chandail épais » (p.1611). La robustesse reste son seul trait physique que l'auteur rappelle fréquemment par ses propres réflexions et la parole des autres personnages. Quand Daru montre sa réticence à livrer le prisonnier, Balducci lui dit : « Ce n'est pas une vingtaine de kilomètres qui font peur à un costaud comme toi » (p.1612). Plus tard, une évaluation que

Daru fait de sa sécurité nous suggère aussi sa force physique : « S'il le fallait, il casserait en deux son adversaire » (p.1617). La description du personnage principal est donc très parcimonieuse. Sa force physique correspond à sa place dominante parmi les personnages et à sa force « psychologique », qui lui permet de résister à la pression des deux camps opposés. Dans la première partie du texte où traditionnellement se trouve le portrait du héros, l'auteur met l'accent plutôt sur le lieu, les habitants et la relation que Daru entretient avec eux. Il est décrit surtout en rapport avec les circonstances qui jouent un rôle spécialement important dans cette nouvelle.

## **1.2. Balducci**

Le portrait de Balducci est plus détaillé que celui de Daru avec des éléments qui s'associent et se complètent : le sourire sous la moustache, les yeux sous le front, la bouche entourée de rides, etc. Parmi tous les éléments de son portrait, la moustache, qui apparaît trois fois dans le texte comme la taille de Daru, occupe une place prédominante dans sa description. L'auteur la mentionne avant d'autres parties de son visage quand il apparaît pour la première fois : « Il sourit à l'instituteur sous ses moustaches hérissées » (p.1611). Plus tard, Balducci, avant de parler,

d'abord «[retire] sa moustache du thé » (p.1612). Quand il se met à rire, «[...] la moustache [vient] soudain recouvrir les dents encore blanches » (p.1614). Toujours décrite aux moments importants de révélation ou d'opposition, la moustache contribue à symboliser le pouvoir que représente Balducci. Si l'on compare la manière « rituelle » avec laquelle il manie sa moustache et l'air triste qu'accentue celle de Balester dans « Les muets », la volonté de Balducci dans l'exécution de son pouvoir devient évidente.

### **1.3. L'Arabe**

Parmi les trois personnages, le portrait de l'Arabe est le plus complet. Le regard de Daru tombe perpétuellement sur lui et le dépeint à plusieurs reprises, d'abord de loin puis en gros plan. Daru observe tour à tour son vêtement et son visage, sans négliger les moindres détails. Mais c'est sa bouche qui attire toujours l'attention de son observateur : « Daru ne vit d'abord que ses énormes lèvres, pleines, lisses, presque négroïdes » (p.1611). L'importance de la bouche est soulignée dans la forme « ne vit d'abord que » ainsi que dans les quatre adjectifs qui la qualifient. Dans tout le visage de l'Arabe, elle est aussi la partie la plus expressive, qui décèle souvent des indices de ses réactions (hésitation, relaxation,

confusion, etc.). Paradoxalement, elle présente un obstacle quand Daru tente de communiquer avec lui :

« Tu regrettes ? »

L'Arabe le regarda, bouche ouverte. Visiblement, il ne comprenait pas (p.1616).

Peter Cryle, en analysant le langage d'Yvars dans « Les muets », conclut qu'il prouve l'incapacité de celui-ci à « faire face à la complexité et à l'ambiguïté »<sup>12</sup>. Nous trouvons ce jugement encore plus adéquat à l'endroit de l'Arabe. Quand il acquiert finalement la confiance en Daru, c'est aussi avec le détail de sa « bouche ouverte » que l'auteur décrit sa relaxation et son sommeil profond.

## **2. La présentation des personnages-référentiels avant l'arrivée des deux personnages secondaires**

Pour étudier la structure des relations entre les trois personnages de « L'hôte », il faut tenir compte de la présence et de l'influence des personnages-référentiels. Selon Philippe Hamon, ils peuvent être des personnages historiques, mythologiques, allégoriques ou sociaux :

Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, [...] Intégrés à un énoncé, ils serviront

---

<sup>12</sup> CRYLE, Peter. *Bilan critique : L'Exil et le royaume d'Albert Camus*. Paris : Minard, 1973, p.118.

essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture<sup>13</sup>.

Nous considérons les autorités françaises et la communauté arabe dans « L'hôte » comme deux personnages-référentiels collectifs. Leur présence est remarquable dès le début du texte, et les fonctions qu'ils remplissent sont plus importantes qu'un simple « ancrage référentiel ».

Au début du texte, la présence de la France est symbolisée par les quatre fleuves français sur le tableau noir, « dessinés avec quatre craies de couleurs différentes » (p.1609). L'image, vive mais irréelle, révèle aussi le travail de Daru comme instituteur. La deuxième mention du pays nous paraît plus concrète : « Des navires de blé arrivaient maintenant de France, le plus dur était passé » (p.1610). La France constitue ici une source de secours pour les Arabes touchés par la sécheresse. Elle est présentée sur le plan géographique et humanitaire, mais guère sur le plan administratif. L'image de la communauté arabe est incarnée par les élèves et leur famille. L'auteur ne les décrit pas directement, mais nous fait entrevoir la relation que Daru entretient avec eux par ce détail :

Chaque jour, Daru distribuait une ration aux petits. [...] Peut-être un des pères ou des grands frères viendrait ce soir et il pourrait les ravitailler en grains (p.1610).

---

<sup>13</sup> HAMON, Philippe. «Pour un statut sémiotique du personnage» in *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p.122.

La présence des deux personnages-référentiels est plutôt discrète, et la relation entre eux, harmonieuse. C'est la condition essentielle du « royaume » de Daru, de plus, il joue un rôle important dans l'entretien de cette harmonie. Il cohabite avec la communauté arabe sur le plateau, leur terre natale commune qui les lie naturellement ensemble. D'un autre côté, Daru représente par son travail la France, son pays d'origine en même temps éloigné et bien disposé envers les Arabes. Il est non seulement le destinateur de la connaissance et de la culture françaises, mais aussi le destinateur de nourritures dans des circonstances de sécheresse. Il semble éprouver de l'euphorie et une sorte de fierté dans son rôle d'intermédiaire, de destinateur et même d'agent des autorités françaises dans un certain sens : « Daru s'était senti un seigneur » (p.1610). Les appellations comme « un des pères » et « les petits » suggèrent que Daru considère ses élèves comme des membres de sa propre famille, et le geste de distribuer du grain aux Arabes renforce encore le rôle professionnel de Daru. Il nous semble qu'à travers le personnage de Daru et sa vie avant l'arrivée du prisonnier, l'auteur tente de montrer l'image d'un bon colonisateur français qui a une relation idéale avec les Arabes.

Dans la deuxième partie du texte, les deux personnages-référentiels sont représentés respectivement par Balducci et le prisonnier arabe. La

relation entre Daru et eux est profondément influencée par celle entre les autorités françaises et la communauté arabe. Les circonstances du conflit exigent que Daru néglige son rôle d'instituteur et le côté « personnel » de sa relation avec son entourage, ce qui bouleverse son mode de vie.

### **3. Daru et Balducci**

La relation entre Daru et Balducci est marquée par leur opposition au sujet de l'Arabe. Cependant, pour comprendre l'opposition entre les deux personnages, nous devons d'abord analyser l'affection qui existe dans leur relation. Dès son arrivée, Balducci adresse à Daru des signes d'amitié (le geste de salutation, le sourire, etc.), et il l'appelle toujours « fils » ou « petit » pendant leur rencontre, même après que Daru a refusé de livrer l'Arabe. Daru reste au début relativement passif dans ses réactions, son attention attirée souvent par l'Arabe. C'est après le départ de Balducci que le lecteur peut constater qu'il est loin d'être indifférent à leur amitié :

Il pensait à Balducci. [...] Il entendait encore l'adieu du gendarme et, sans savoir pourquoi, il se sentait étrangement vide et vulnérable (p.1619).

La rupture de leur amitié ébranle visiblement Daru. Car malgré sa passivité apparente, l'affection de Balducci est très importante pour lui. Leur relation représente dans une certaine mesure celle entre Daru et la

France, relation implicite mais non moins indispensable pour l'équilibre de l'univers de Daru. À part les appellations comme « fils », « petit », Balducci déclare aussi que Daru ressemble à son fils (p.1614). Cela suggère non seulement une relation affectueuse, mais aussi une paternité volontaire entre les deux personnages, manifestée pendant la visite de Balducci mais évidemment développée dans le passé. Il nous semble que cette paternité symbolise le lien qui existe entre Daru et son pays d'origine. Dans les circonstances harmonieuses avant l'arrivée de l'Arabe prisonnier (sur quoi repose toute la nouvelle), Daru n'hésite pas à reconnaître dans l'image de Balducci un père symbolique et indulgent qu'il apprécie et respecte.

Quand Balducci arrive avec son prisonnier arabe et demande à Daru d'assumer la tâche de livrer celui-ci, leur amitié commence à se transformer en opposition. Cette opposition se manifeste surtout au niveau de leur rôle professionnel. Malgré son sentiment paternel pour Daru, Balducci doit remplir ses fonctions de gendarme, agent du pouvoir de l'État. Son rôle professionnel l'emporte sur son rôle « familial ». De son côté, Daru tient également à son propre rôle professionnel, dont l'importance est soulignée dès la première phrase du texte : « L'instituteur regardait les deux hommes monter vers lui » (p.1609). Le personnage est

introduit pour la première fois dans le texte non par un nom propre, mais par une profession. Quand le nom propre apparaît à son tour, il est pourvu d'emblée d'un sens, qui est évidemment plus important. Dans la scène où Balducci demande à Daru de signer le papier :

Daru ouvrit son tiroir, tira une petite bouteille carrée d'encre violette, le porte-plume de bois rouge avec la plume *sergent-majeur* qui lui servait à tracer les modèles d'écriture et il signa (p.1614).

L'auteur décrit tous ces outils quotidiens d'un instituteur sans oublier le moindre détail sur leur couleur, leur forme et leur utilité. La minutie inhabituelle de cette description montre le contraste entre le rôle habituel de Daru et celui que Balducci lui impose.

Le rôle professionnel de Daru lui permet de représenter la France au niveau culturel et humain, de rendre les Arabes bénéficiaires de son travail. La tâche que Balducci lui impose change fondamentalement son statut envers les Arabes et bouleverse donc son mode de vie, son « royaume » sur le plateau.

#### **4. Daru et l'Arabe**

Inévitablement dans les circonstances, le personnage de l'Arabe représente la communauté arabe, l'un des deux personnages-référentiels dans le texte. Il est moins volontaire et moins conscient que Balducci dans

son rôle de représentant, en revanche, l'existence de la communauté derrière lui se manifeste de façon plus concrète, par les bruits inexplicables autour de l'école et par la phrase écrite sur le tableau noir à la fin du texte. Si elle n'a pas d'influence directe sur la relation entre Daru et l'Arabe comme les autorités françaises sur celle entre Daru et Balducci, elle la menace constamment et renie définitivement l'aspect fraternel de cette relation.

Si dans sa relation avec Balducci, Daru s'efforce de défendre sa fonction professionnelle, dans celle avec l'Arabe, il essaie de l'exercer comme auparavant avec ses élèves et leur famille, en combinant son rôle de destinataire avec son rôle « familial » de grand frère. Non seulement il offre à l'Arabe tout ce qu'il faut pour son confort, mais il éprouve aussi un sentiment fraternel envers lui par le fait de partager la nourriture et la chambre avec ce dernier. En refusant de le livrer et en lui offrant la possibilité de la liberté, il défend jusqu'au bout cette fraternité.

Pourtant, il ne faut pas négliger l'affrontement entre les deux personnages. Si le statut de prisonnier de l'Arabe n'altère pas leur relation, le crime qu'il a commis dérange sans cesse Daru et rend la communication entre eux difficile. Daru s'interdit à plusieurs reprises de ressentir de la fraternité dans leur relation, en même temps, il tente, sans

succès, de l'interroger sur sa « psychologie » criminelle. L'Arabe ne tarde pas à avoir la confiance totale en son hôte, mais le dégoût et l'indignation à l'endroit de son acte violent ne quitte jamais Daru, qui refuse pourtant de rejoindre les autorités pour le condamner. Peter Cryle croit dans son analyse de « L'hôte » que l'échec de leur communication provient des différences entre « l'homme civilisé et l'homme primitif »<sup>14</sup>. Il ajoute que « les deux hommes ne réussissent pas à créer entre eux des liens fraternels »<sup>15</sup>. Sans ignorer les gestes fraternels entre les deux personnages, nous sommes d'accord avec Cryle pour souligner que leurs différences ont un sens plus général que la différence politique. Mais il nous semble que ce qui les sépare le plus s'explique par l'absence « d'autonomie » du personnage de l'Arabe. Parmi les trois personnages, l'Arabe demeure le seul qui n'a pas de nom. L'auteur le désigne le plus souvent comme « l'Arabe » ou « il ». L'anonymat, d'après Philippe Hamon, « peut être le signe plus profond d'une perte de vouloir, d'une dépossession de vouloir qui peut empêcher le sujet d'accéder au statut de sujet réel<sup>16</sup> ». L'Arabe est aussi dépourvu de rôle professionnel, tandis que les deux autres personnages sont plus ou moins directement décrits dans leurs activités

---

<sup>14</sup> CRYLE, Peter. *Bilan critique : L'Exil et le royaume d'Albert Camus*. Paris : Minard, 1973, p.125.

<sup>15</sup> *Ibid.* P.125.

<sup>16</sup> HAMON, Philippe. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1983, p134.

professionnelles. Il reste donc le personnage le plus dépersonnalisé, qui devient à cause des circonstances politiques le représentant de sa communauté. Son choix de la prison à la fin du texte, qui a suscité de nombreuses hypothèses psychologiques et politiques, nous semble fournir une autre preuve de sa dépersonnalisation. Car en allant à la prison, il suit tout simplement le chemin tracé par les autorités françaises et évite justement de faire un choix. Incapable d'assumer la responsabilité de son crime ni celle de la liberté, il est non seulement « déterminé » par sa communauté, mais aussi influencé par le personnage-référentiel opposé, les autorités françaises.

À l'opposé de l'Arabe, le personnage de Daru est doté d'une grande autonomie sur tous les plans. Dans les relations avec les autres personnages, il s'efforce toujours de se situer de façon indépendante. L'amitié paternelle de Balducci ne peut pas le pousser à rejoindre les Français, les circonstances politiques ne l'empêchent pas non plus de remplir ses fonctions habituelles de « destinataire » envers la communauté arabe. En offrant l'hospitalité à son hôte, il tient compte de la différence entre eux et résiste à la tentation naturelle de la fraternité. Exposé plus que l'Arabe à la pression des deux camps opposés, il s'applique cependant à faire toujours son propre choix.

La relation triangulaire des personnages fait penser à celle observée dans « La femme adultère ». Pourtant, la présence des autorités françaises et celle de la communauté arabe compliquent cette relation en chargeant les deux personnages secondaires chacun d'une force qui n'appartient pas à leur propre personnalité. Entre les deux forces opposées, Daru lutte pour garder son rôle professionnel qui garantit le mode de relation « destinataire/ destinataires-bénéficiaires ». Ne voulant ni être dépersonnalisé comme l'Arabe, ni être mobilisé comme Balducci, il arrive à défendre sa propre identité contre les forces extérieures, mais au prix de la solitude totale.

## CHAPITRE 5

« JONAS OU L'ARTISTE AU TRAVAIL »

Par rapport aux cinq autres protagonistes principaux de *L'Exil et le royaume*, Jonas correspond plus au personnage traditionnel décrit par Alain Robbe-Grillet : il a un nom de famille, des parents, une hérédité, une profession, des biens et un passé. Les biographes de Camus, dont Lottman et Todd, ont mentionné les traces de l'expérience vécue par l'auteur dans l'histoire de Jonas. Tout cela rend le personnage principal de « Jonas » plus « réaliste », et la relation entre les personnages se développe plus dans la vie quotidienne. Leur conflit, que nous allons étudier dans le présent chapitre, se réalise sur des plans concrets, comme l'organisation du temps et le choix du logement.

Dans la première phrase du texte, l'auteur nous présente les deux facteurs les plus importants dans la composition de Jonas, son rôle professionnel et sa croyance : « Gilbert Jonas, artiste peintre, croyait en son étoile » (p.183). Ses années « d'apprentissage », c'est-à-dire les années avant qu'il se lance dans la peinture, se résument à une acquisition graduelle de la confiance en son étoile. Avec cette confiance, Jonas trouve toujours des côtés bénéfiques aux événements, même négatifs, qui surviennent dans sa vie, comme le divorce de ses parents et son accident de motocyclette qui l'empêche de peindre. Raymond Gay-Crosier dit en analysant la révolte de Jonas :

By constantly referring to this stellar agent of responsibility and ultimate authority, Jonas commits, even before his career begins, what in the language of *Le Mythe de Sisyphe* is called "philosophical suicide"<sup>17</sup>.

Nous considérons « le suicide philosophique » de Jonas comme un comportement passif qui se manifeste déjà dans la première partie du texte et qui symbolise le mode de relations entre Jonas et les autres personnages de la nouvelle. Comme Daru dans « L'hôte », Jonas tient à défendre son rôle professionnel. Le conflit de la nouvelle se concentre en réalité sur l'empiétement et la défense de ce rôle. Pourtant, la passivité issue de sa croyance rend peu efficace son « combat » qui se transforme dans la plupart de temps en fuite.

### **1. Les rôles imposés à Jonas**

Dès le début du texte, le lecteur remarque que Jonas est doté de plus de rôles familiaux et sociaux que les autres personnages principaux de *L'Exil et le royaume*. Sur le plan familial, il est d'abord fils, plus tard mari et père. Ces rôles lui donnent un « effet de réel » en l'encadrant dans un réseau familial. En même temps, leur accumulation présente pour son rôle

---

<sup>17</sup> GAY-CROSIER, Raymond. "Renegades Revisited: From Jonas to Clemence" in Anthony RIZZUTO, dir. *Albert Camus' L'Exile et le royaume. The Third Decade*. Toronto: Paratexte, 1988, p.21.

professionnel un envahissement qui se réalise graduellement et sous forme du don, dans lequel Jonas essaie toujours de voir l'avantage.

Quand Jonas apparaît pour la première fois dans le texte, il n'a qu'un rôle familial : celui de fils. Malgré l'étouffement que lui causent l'attention et les gâteries de ses parents, il arrive à gagner l'amitié fidèle de son camarade de lycée, Rateau, qui reste tout au long du récit un ami dévoué. Plus tard, Jonas entre dans la maison d'éditions de son père et continue de recevoir, dans une certaine mesure, la protection paternelle. Ce mode de relation « destinateur - destinataire » continue dans son deuxième rôle familial, celui de mari. Sa femme Louise, au moins au début de leur relation, lui offre des services, des renseignements, et elle organise même sa vie, plus ou moins comme ses parents le faisaient. Nous remarquons que les rôles que Jonas reçoit au début du récit lui apportent de vrais avantages, dans le sens qu'ils favorisent ses activités de peintre, le seul rôle auquel il tient. Cela encourage sa croyance en son étoile et sa confiance dans autrui.

La situation commence à changer avec l'arrivée des enfants et du succès. D'abord, l'arrivée des enfants modifie la relation conjugale de Jonas : « Dès qu'elle eut accouché, d'ailleurs, Louise ne se dévoua plus qu'à son, puis ses enfants » (p.1631). Jonas ne peut plus profiter du travail

de sa femme. De plus, l'accroissement de sa famille commence à déranger le sien. Ici apparaît la complexité du personnage de Louise. Épouse de Jonas, elle demeure, comme Rateau, l'associée dévouée de Jonas. Elle participe à toutes les étapes que Jonas parcourt dans son métier et lui offre du soutien à tous les moments de crise. Mais d'un autre côté, elle est décrite dès le début du texte comme une intruse dans la vie de Jonas, et ses activités, surtout dans la deuxième partie, présentent souvent un dérangement involontaire pour celles de Jonas :

Elle n'attendait pas que l'enfant criât pour entrer dans l'atelier, quoique avec mille précautions, et toujours sur la pointe des pieds. [...] [Jonas] n'osa pas avouer que les interventions prudentes de Louise étaient plus gênantes qu'une franche irruption (p.1633).

Comme d'autres personnages secondaires de la nouvelle, Louise occupe dans sa relation avec Jonas toujours le rôle de destinataire, ne cessant pas de donner : des informations culturelles, des conseils pratiques, l'organisation de leur vie, les enfants. Pourtant Jonas, son destinataire, n'est pas toujours le bénéficiaire de ses dons. D'ailleurs, d'après la façon dont l'auteur décrit le mariage de Jonas, on a l'impression qu'il se fait imposer le rôle de mari et de père par Louise ( « Elle [...] s'occupa du rendez-vous avec le maire, y mena Jonas [...] Elle fabriqua ensuite [...] deux enfants » p.1630-1631). Il nous semble que ces deux rôles familiaux de Jonas, quoique précieux

pour lui, contribuent aussi à menacer son rôle professionnel, et que l'auteur a l'intention de démontrer par la relation entre Jonas et sa famille le dilemme dans lequel se trouve un artiste.

Les autres personnages secondaires ne tardent pas à leur tour à imposer des rôles, cette fois sociaux, à Jonas. Il devient simultanément le maître, le critique, le correspondant et l'ami. Tous ces rôles réclament son temps et son énergie, mais paradoxalement, tous les personnages secondaires apportent ou offrent quelque chose à Jonas quand ils se présentent. En fait, le geste qui se répète le plus souvent entre Jonas et les personnages secondaires est celui de « donner – recevoir ». Les visiteurs de Jonas lui donnent des lettres, des chiens, des tableaux à évaluer, etc.

Dans une scène tumultueuse :

Les tasses passaient de main en main, parcouraient le couloir, [...] revenaient ensuite pour atterrir dans le petit atelier où Jonas, au milieu d'une poignée d'amis [...], continuait de peindre jusqu'au moment où il devait déposer ses pinceaux pour prendre, avec reconnaissance, la tasse qu'une fascinante personne avait spécialement remplie pour lui. (p.1641)

Cette scène caricaturale entre le destinataire et le destinataire illustre le paradoxe dont nous avons parlé plus haut : Jonas perd en recevant ce que les autres lui donnent. De plus, la foule de visiteurs forme un mur qui sépare Jonas des siens. À plusieurs reprises, l'auteur nous apprend que Jonas regarde sa femme ou lui sourit de loin, à travers les têtes. Quand

Rateau vient lui rendre visite, il trouve « l'appartement bondé » (p.1642) et est obligé de « se [retirer] dans un coin de la pièce pour regarder son ami » (p.1642). Les rôles sociaux imposés à Jonas finissent par envahir non seulement son rôle professionnel, mais aussi ses rôles familiaux.

La volonté, ou le vouloir selon l'expression de Philippe Hamon, constitue un autre objet moins concret, mais non moins important, qui se transfère entre les destinataires et le destinataire. Les disciples de Jonas jouent un rôle important dans ce transfert, en imposant différentes exigences à leur maître. Jonas est obligé de changer ses habitudes de travail, d'accepter les idées des autres sur sa propre peinture et d'abandonner le style qui ne plaît pas à ses critiques. En acceptant la volonté des autres, qui concerne souvent son art, Jonas laisse altérer son rôle professionnel et s'approche progressivement de son écroulement.

## **2. Le problème de l'espace et la relation entre les personnages**

L'importance de l'espace dans « Jonas » a attiré l'attention de plusieurs critiques. Peter Cryle affirme que Camus « a fait de l'appartement de Jonas non seulement le décor, ni même le cadre, du récit, mais un véritable principe structural<sup>18</sup> ». Fernande Bartfeld remarque

---

<sup>18</sup> CRYLE, Peter Maxwell. *Bilan critique. L'Exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*. Genève: Droz, 1974, p.162.

également que ses « diverses modifications marquent les étapes de ce processus <sup>19</sup> » de l'envahissement extérieur. L'appartement contient trois pièces, la grande, la petite et « la chambre conjugale », que Jonas occupe tour à tour. Chaque modification apporte des effets dans la relation entre les personnages.

Le premier arrangement de l'appartement privilégie Jonas en installant son atelier dans la grande pièce. Mais quand arrive au monde son troisième enfant avec qui il est obligé de partager son espace, c'est aussi le moment « où le succès de Jonas lui [vaut] beaucoup d'amis » (p.1634). L'intrusion de ces derniers est d'abord annoncée par la sonnerie du téléphone qui interrompt le travail de Jonas et dérange le sommeil de l'enfant. Sans rencontrer aucune résistance, ses amis commencent à pénétrer dans l'appartement et à prolonger leurs visites impromptues. À la fin de cette première étape de l'envahissement, Jonas se trouve « au milieu d'amis et d'élèves, installés sur des chaises maintenant disposées en rangs concentriques autour du chevalet » (p.1637). Cette scène illustre bien la situation de Jonas. Il est bien menacé d'une sorte de siège, mais il existe encore un espace entre lui et ses envahisseurs. Si le ralentissement de son travail l'agace de temps en temps, « sa réputation, par chance, [grandit]

---

<sup>19</sup> BARTFELD, Fernande. «Les paradoxes du "Jonas" de Camus», *The Hebrew University Studies in Literature*, 6-1(Spring 1978), p.133.

d'autant plus qu'il [travaille] moins » (p.1638). Nous remarquons aussi qu'à cette époque, bien que Louise commence à sentir la menace extérieure, la communication entre Jonas et elle n'est pas encore tout à fait perturbée par l'envahissement extérieur, et qu'ils arrivent à travailler ensemble pour trouver le plan du nouvel arrangement.

La première modification que le couple fait dans l'appartement consiste à déménager l'atelier de Jonas dans la petite pièce. La perte du terrain paraît au début seulement symbolique, étant donné que Jonas dispose de presque autant d'espace qu'auparavant en se débarrassant de l'encombrement des toiles. Pourtant, les visiteurs, occupant maintenant la grande pièce, ne tardent pas à envahir le nouvel atelier. Le corridor entre les deux pièces, qui est supposé servir de « barrière étanche qui *sépare*<sup>20</sup> » les envahisseurs et Jonas, devient au contraire une ouverture vers la petite pièce où se réfugie celui-ci. Cette étape de l'envahissement se réalise au fur et à mesure. Au début, « un ami, un disciple, les deux parfois, le suivaient jusqu'à la petite pièce [...]. Peu à peu, tous devinrent familiers du couloir » (p.1640). Jonas finit par être coincé complètement, la distance, qu'il a pu garder entre lui et les visiteurs à l'époque de la grande pièce, n'existe plus. Les envahisseurs sont plus variés qu'auparavant : dans leur

---

<sup>20</sup> HAMON, Philippe. «Pour un statut sémiotique du personnage» in *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977, p.222.

groupe se trouvent maintenant non seulement les peintres, mais aussi les femmes du monde, représentées par « la fascinante », « la donatrice » et « l'élégante ». L'auteur, sarcastique, inclut même dans le groupe « un boxeur fraîchement victorieux » (p.1641). Les envahisseurs deviennent également plus agressifs. Les toiles des disciples, qui étaient à côté de celles de Jonas dans la grande pièce, se placent maintenant sur son chevalet qu'il est d'ailleurs forcé de quitter plus souvent par des interventions inattendues. L'intensité de l'envahissement de cette étape se manifeste par le nombre et la variété des intrus, ainsi que par l'état psychologique de Jonas. « Il se sentait toujours en retard, et toujours coupable » (p.1640). De leur côté, les envahisseurs, malgré ce qu'ils obtiennent de Jonas, sont également moins satisfaits. Le lecteur peut aussi remarquer le changement dans la relation entre Jonas et Louise. Quand Jonas occupait la grande pièce, il « souriait aux passages de Louise » (p.1637) parmi les visiteurs, tandis que dans la petite pièce, « de loin en loin, par-dessus les têtes » (p.1642), il aperçoit le regard triste de Louise. La communication entre eux est si troublée qu'il faut cette fois une intervention de Rateau pour planifier la deuxième modification de leur appartement.

La deuxième modification, ou le troisième arrangement de l'appartement déplace l'atelier de Jonas dans la chambre conjugale. Son

espace de travail considérablement diminué, il ne réussit pourtant pas à se sauver de ses envahisseurs qui s'installent maintenant sur le lit conjugal, « contre l'espérance de Louise » (p.1645). Ce détail indique la destruction de la vie familiale de Jonas, une destruction qui se réalise graduellement, du sommeil dérangé du nouveau-né au début, au blocage de communication entre le couple par la suite. Cette étape de l'envahissement, moins spectaculaire que l'étape précédente, se compose de plusieurs tentatives de fuite. Car Jonas, emprisonné maintenant dans « l'espace qui [sépare] le lit de la fenêtre » (p.1644), avec les envahisseurs sur le lit, n'a plus nulle part où reculer. Il se réfugie successivement dans le couloir, dans la « salle de douches » et dans la cuisine, et quitte inévitablement la maison pour s'échapper de ses envahisseurs, dont la victoire est complète. Son abandon nous montre un changement radical : « Pour la première fois, il était gêné par les gens » (p.1646). Après tant d'efforts de solidarité, il cherche maintenant la solitude en essayant de couper toutes les anciennes relations, y compris celles de famille.

La troisième modification de l'appartement est différente de toutes les précédentes. D'abord, Jonas la planifie et la réalise tout seul, et puis, c'est la première fois qu'il « construit » un espace dans l'intention de se défendre, après de longue période de fuite. Nous entrevoyons également

dans cet acte de construction la transformation de l'aveuglement en lucidité concernant son état et une sorte d'abandon de sa passivité habituelle. Auparavant, il acceptait tout avec sa fameuse réponse « C'est comme vous voudrez », en se considérant toujours comme bénéficiaire de sa relation avec les autres. Mais dorénavant il sait « lutter contre l'affection de ses visiteurs [...] pour parvenir au bout du couloir » (p.1648). Sans attendre cette fois l'aide des autres et le secours de son étoile, il se met à réaliser son projet, et réussit, avec la construction de la soupenle, à obtenir une vraie « forteresse » qui protège sa profession et sa famille contre les envahisseurs extérieurs.

Le tableau que Jonas finit dans sa soupenle constitue « un des meilleurs exemples de cette ambiguïté qui caractérise *L'exil [et le royaume]*<sup>21</sup> ». Il contient seulement « un mot qu'on [peut] déchiffrer, mais dont on ne [sait] s'il [faut] y lire *solitaire* ou *solidaire* » (p.1652). Les interprétations de ce mot mystérieux sont très variées, les solutions que les critiques en tirent souvent contradictoires. Il nous semble que ce mot, au lieu de présenter une ambiguïté, interprète exactement la solution que Jonas trouve à l'aide de son nouvel espace. Après avoir vécu la solidarité avec ses visiteurs et la solitude dans sa fuite, il arrive à trouver le moyen de se

---

<sup>21</sup> CRYLE, Peter Maxwell. *Bilan critique. L'Exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse.* Genève: Droz, 1974, p.168.

séparer des autres tout en restant proche. La solution est donc de trouver la bonne mesure entre les deux extrêmes et de garder avec le monde extérieur une distance nécessaire. Cette distance change la relation entre les autres personnages et Jonas qui recommence à trouver le monde « jeune, adorable » (p.1652).

Dans *Le Personnel du roman*, Philippe Hamon dit : « Les lieux sont, [...] les balises d'itinéraires, et des foyers de pulsions ou de répulsion, des lieux centrifuges ou des lieux centripètes<sup>22</sup> ». Dans le cas de Jonas, le combat pour l'espace dans son appartement signale la défense de son rôle professionnel, manifeste sa prise de conscience et influence l'évolution des relations entre les personnages.

L'épigraphe de la nouvelle fournit au personnage de Jonas une signification biblique. Beaucoup de critiques ont tenté de trouver des similarités entre le Jonas camusien et le Jonas dans la Bible. Certains considèrent la soupente du peintre comme l'équivalent de la baleine. English Showalter remarque dans *Exiles and Strangers* que le Jonas camusien est mouillé par la pluie avant la construction de la soupente,

---

<sup>22</sup> HAMON, Philippe. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émil Zola*. Genève: Droz, 1983, p.217.

comme le Jonas biblique est mouillé dans la tempête. Pourtant, il nous semble que l'auteur n'a pas créé son personnage en suivant dans tous les détails le modèle biblique, et qu'une analyse des relations entre les personnages contribue plus à saisir la ressemblance fondamentale entre les deux Jonas. Au peintre camusien ainsi qu'au prophète biblique sont imposées une volonté extérieure et une responsabilité « sociale » envers les autres. Les deux tentent de fuir, et leur tentative est concrétisée par un déplacement d'un espace à un autre, de plus en plus étouffant. Le Jonas biblique se réconcilie avec Dieu, tandis que le Jonas de Camus retrouve son étoile après avoir modifié son attitude envers sa profession et envers les autres.

## CHAPITRE 6

« LA PIERRE QUI POUSSE »

L'ingénieur français d'Arrast arrive dans une petite ville brésilienne pour y construire une digue. Il est accueilli par les habitants de la ville qui se divisent en deux communautés, celle des notables et celle des Noirs. En participant aux différentes activités des deux groupes, le personnage principal réussit à développer sa relation avec son ami, le coq, et à s'intégrer à sa façon dans la communauté noire. Nous allons analyser dans le présent chapitre les caractéristiques des personnages et le développement de leurs relations à travers les tentatives, les justifications et les rajustements de d'Arrast et des Noirs dans leur apprivoisement réciproque.

## **1. D'Arrast**

La présentation du personnage principal de « La pierre qui pousse » ressemble au début d'une pièce de théâtre quand l'acteur entre en scène. La première apparition de d'Arrast est en même temps limitée et guidée par la lumière des phares de sa voiture. En utilisant cette technique, l'auteur camoufle les détails du portrait de d'Arrast et met l'accent seulement sur « son large corps de colosse » (p.1655). Le personnage entre dans le cône de lumière et monte sur un talus, « son dos énorme dessiné sur la nuit » (p.1655). Sa taille est décrite également dans le mouvement :

quand son chauffeur fait clignoter les phares pour communiquer avec le radeau, d'Arrast descendant du talus « [apparaît], [disparaît], plus grand et plus massif à chaque résurrection » (p.1656). Son chauffeur Socrate, le personnage secondaire qui l'accompagne, est de son côté petit et maigre, ce contraste rend la taille de d'Arrast encore plus impressionnante. Dans la suite du texte, l'auteur va rappeler de temps à autre cette caractéristique physique de son héros. Il n'hésite pas à y ajouter un trait surhumain (« il ressemble [...], avec ses membres longs et lourds, son grand visage [...], à quelque dieu bestial et rassurant » p.1672).

Le nom de d'Arrast apparaît seulement plus tard, comme celui de Daru dans « L'hôte ». L'auteur désigne son personnage comme « l'homme » et « le colosse » au début du texte. Dans le cas de Daru, le fait de l'appeler d'abord « l'instituteur » fait ressortir l'importance de son rôle professionnel. Il nous semble que chez d'Arrast, la taille devient l'élément le plus dominant de son « étiquette », selon la technique qui consiste à « décrire [le personnage] sans le nommer » (Philippe Hamon), dans les premières pages du texte. Dans la suite de la nouvelle, la taille de d'Arrast est toujours remarquable comparée à celles du maire d'Iguape qui ressemble à « une belette aimable » (p.1660) et des autres personnages secondaires. Mais à la différence de Janine dans « La femme adultère » qui

a aussi un grand corps, d'Arrast semble toujours à l'aise avec son poids et sa taille. Janine considère son état physique comme un obstacle quand elle veut s'approcher des autres ou atteindre la liberté que le désert lui promet, tandis que d'Arrast représente souvent un appui psychologique pour les autres grâce à sa taille et à la force supérieure qu'elle garantit. Peu après leur rencontre, le coq, son ami, le prend pour son « capitaine » et lui demande de l'aider à tenir sa promesse.

En mettant l'accent sur la taille de d'Arrast dans son portrait, l'auteur prépare son geste à la fin du texte. Pour rejoindre son ami à travers la foule et porter la pierre de cinquante kilos jusqu'à la maison de celui-ci, il doit se servir de son grand corps et épuiser toute la force qu'il peut fournir.

La force « psychologique » de d'Arrast correspond à sa force physique. Dès le début du texte, sa volonté et son pouvoir dominant dans sa relation avec d'autres personnages. Dans l'attente silencieuse au bord du fleuve, bien que le lecteur ne sache presque rien de ce « colosse », il peut déjà remarquer sa position supérieure, que rendent encore plus évidente le mutisme provisoire des personnages et les phrases courtes utilisées dans le texte :

L'homme fit un signe; le chauffeur coupa le contact (p. 1655).  
Le colosse se retourna vers la voiture et hocha la tête. Le chauffeur éteignit ses phares, [...] (p.1655-1656)

Dans la suite de la nouvelle, surtout dans sa relation avec les « notables » de la ville, d'Arrast garde toujours cette supériorité qui se manifeste souvent par une grande autonomie dans son déplacement et par une « dignité tranquille » (Peter Cryle) à l'occasion de conflits. Quand le chef de la police lui fait une scène au sujet de son passeport, « l'ingénieur [...], sans s'émouvoir, [contemple] le furieux » (p.1662). Et il finit par imposer sa décision du pardon au juge qui voulait punir le chef de la police. Nouvel arrivé de l'extérieur, il se déplace constamment entre les deux communautés opposées. Son déplacement est toujours dirigé par sa propre volonté. À la procession :

D'Arrast vit que le coq n'était pas là.

D'un seul mouvement, sans s'excuser, il quitta le balcon et la pièce, dévala l'escalier et se trouva dans la rue (p.1680).

À la fin du texte, au lieu de continuer la tâche du coq et porter la pierre à l'église, D'Arrast choisit un autre chemin contre la volonté de tout le monde et arrive également à imposer la sienne aux autres personnages.

## **2. Les habitants d'Iguape**

Nous trouvons deux communautés opposées parmi les habitants d'Iguape : celle des notables et celle des Noirs pauvres. Les notables sont représentés par le maire et le juge de la ville, les Noirs par le coq. Les deux

communautés sont opposées de plusieurs façons. Au niveau du portrait, la différence se révèle d'abord dans leur vêtement. Les notables sont habillés élégamment, en général en complet malgré la chaleur accablante. Le juge, au moment de la visite des bas quartiers, porte de « fins souliers » qui glissent sur le sentier boueux, tandis que le Noir qui accueille les visiteurs est en « pantalon de toile et [en] chemise déchirée » (p.1664). Sur le plan de l'habitation, les notables occupent la partie haute de la ville, s'abritant ainsi de la menace de l'inondation. La maison du juge contient plusieurs étages et est décorée de meubles de rotin et d'un « bel escalier baroque » (p.1678). Les cases habitées par les Noirs se trouvent au bord du fleuve, dans lesquelles d'Arrast respire « l'odeur de fumée et de misère qui [monte] du sol et le [prend] à la gorge » (p.1664).

La composition des deux communautés se différencie également. La communauté des notables est plus homogénéisée et plus dépersonnalisée. Elle est composée uniquement d'hommes qui, à l'exception du maire et du juge, n'ont ni portrait ni rôle spécifique. Leurs activités sont aussi très limitées. Passivement, ils suivent d'Arrast dans sa visite des bas quartiers ou regardent la foule de la procession. La communauté des Noirs, plus variée et plus colorée, contient des femmes et des enfants. À part le coq, le représentant de la communauté, plusieurs sont décrits de façon détaillée.

La cérémonie des danses fournit une occasion de présenter les Noirs individuellement dans les rôles rituels qu'ils jouent et rend ainsi la communauté plus active et plus personnalisée.

Le lecteur peut aussi remarquer le contraste entre les deux communautés au niveau de la parole. La communauté des notables, dont le juge est le porte-parole, se montre spécialement volubile. Non seulement d'Arrast est accueilli par les discours éloquents du juge, mais le conflit déclenché par le chef de la police est aussi réalisé par un long monologue de ce dernier. Quant aux habitants pauvres des bas quartiers, ils restent souvent silencieux et s'expriment par des simples gestes, surtout à la première rencontre avec d'Arrast. Pourtant, les longs discours des notables sont présentés sans exception en style indirect, et on n'entend presque pas la réponse de d'Arrast, tandis que les Noirs et ce dernier entretiennent avec des phrases brèves une vraie communication verbale.

### **3. La relation entre d'Arrast et les habitants d'Iguape**

Comme Daru dans « L'hôte », d'Arrast se trouve entre les deux communautés opposées. Celle des notables l'accueille chaleureusement et l'invite tout de suite à s'y intégrer. Leur enthousiasme est signalé par le « ravissant sourire » (p.1660) du maire et les bras ouverts du juge à leur

première rencontre. Tout au long de la nouvelle, la communauté des notables reste ouverte pour d'Arrast. Celle des Noirs montre au début une certaine réticence, et même de l'hostilité, en considérant d'Arrast comme un membre de l'autre communauté. Quand il visite les bas quartiers où habitent les Noirs, ces derniers se tiennent debout devant leurs cases en se tenant la main, la rangée des enfants devant celle des adultes. À la cérémonie des danses, les danseurs et les danseuses forment deux cercles concentriques qui excluent d'Arrast. Ces deux images illustrent bien l'attitude des Noirs avant la fin du texte. D'Arrast se déplace entre les deux groupes, impassible aux multiples compliments de l'un et au silence hostile de l'autre. Pourtant, il est plus attiré par les Noirs. Il prend à plusieurs reprises l'initiative d'aller vers eux et accepte passivement les invitations des notables. C'est seulement quand les Noirs le refusent à nouveau en lui demandant de quitter le lieu de la cérémonie des danses, que d'Arrast va rejoindre la communauté des notables. Mais à la fin du texte, il quitte encore la mairie pour aller aider le coq et par ce geste, arrive à se faire accepter par les Noirs. Le changement de la relation entre d'Arrast et les Noirs est également traduit par un cercle, formé par la famille du coq autour de la pierre, mais dans lequel on lui offre une place.

La relation que d'Arrast entretient avec les Noirs se réalise surtout par l'intermédiaire du coq, le représentant de la communauté. Contrairement aux autres Noirs, le coq manifeste dès leur première rencontre de la confiance et de la sympathie envers d'Arrast :

Viens à la danse. Et tu m'emmèneras après. Sinon, je resterai, je danserai, [...] Viens. Au capitaine, j'obéis. Et tu m'aideras à tenir demain la promesse. (p.1668-1669)

Bien que d'Arrast se sente « vaguement agacé » (p.1669) par cette responsabilité imposée, il accepte l'invitation à la cérémonie et la tâche de surveiller le coq. Il nous semble que pour d'Arrast, c'est aussi une tentative de communion avec la communauté des Noirs. En participant à leur cérémonie religieuse et à la réalisation de la promesse du coq, il pourrait créer un lien plus solide et une communication plus profonde avec les Noirs. Mais cette tentative subit un échec. Nous ne sommes pas d'accord avec Peter Cryle qui croit que « si l'ingénieur échoue dans sa tâche, c'est seulement à cause de la faiblesse résolue de son ami<sup>23</sup> ». La raison de cet échec nous paraît plus complexe.

Pour le coq et les Noirs, la cérémonie des danses est une sorte de révolte dans laquelle « on oublie tout, on n'obéit plus » (p.1669). Ils se rendent collectivement plus forts et défient l'oppression extérieure en

---

<sup>23</sup> CRYLE, Peter. *Bilan critique : L'Exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*. Paris : Minard, 1973, p.94.

réclamant et en recevant la force du saint. Mais « La cérémonie des danses [est] une sorte d'allégorie des égarements philosophiques, historiques et esthétiques que Camus analyse dans *L'Homme révolté*<sup>24</sup> ». Cette pratique amène dans une certaine mesure à la possession et à la servitude que l'auteur condamne et que son héros rejette. Du côté des Noirs, il n'est pas convenable non plus d'accueillir un observateur étranger dans leur intimité religieuse. Sa présence devient inévitablement embarrassante pour les participants de la cérémonie. Il est donc impossible pour d'Arrast de jouer dans cette ambiance le rôle de surveillant paternel et de communiquer avec le coq.

Au sujet de la promesse du coq, d'Arrast reconnaît qu' « il faut faire ce que l'on a promis » (p.1668), mais en même temps il trouve cette promesse « absurde » (p.1669). Dans son analyse de la nouvelle, Philip Thody saisit bien la nuance dans l'attitude du héros : « [...] he can share religious feelings but not religious faith<sup>25</sup> ». C'est une nuance qui nous paraît très importante dans la relation des deux amis et dans le deuxième effort de d'Arrast pour aider le coq. À la procession, il quitte le balcon de la mairie où se trouvent les notables pour aller secourir le coq épuisé sous le poids de la pierre. Mais au lieu de porter la pierre à l'église comme le

---

<sup>24</sup> WALKER, David H. « Image, symbole et signification dans "La pierre qui pousse" », *Revue des lettres modernes*, 648-651 (1982), p.94.

coq l'a promis, il prend le chemin qui mène à la case du coq et « [jette] la pierre au centre de la pièce » (p.1683). Par ce geste, d'Arrast soutient le coq et tient sa promesse de l'aider, tout en refusant sa croyance. En portant la pierre à la place du coq, il rejette le rôle de spectateur ainsi que celui de surveillant paternel. Il réussit ainsi à trouver la position appropriée dans leur relation. En portant la pierre dans la case du coq, il justifie sa propre croyance sur la relation et les efforts humains. Il nous semble que pour l'auteur, la pierre « à demi enfouie, recouverte de cendres et de terre » (p.1683) que d'Arrast plante au milieu de la pièce, est en contraste avec celle dans la grotte et constitue la vraie « pierre qui pousse ». Elle symbolise l'espoir et la lutte des personnages de la nouvelle. La dernière scène du texte, dans laquelle toute la famille du coq s'accroupit « en rond autour de la pierre, silencieux » (p.1683), représente une attente. Et leur invitation « Assieds-toi avec nous » (p.1684) adressée à d'Arrast signifie qu'ils acceptent son intégration et approuve son interprétation moins strictement religieuse, plus politique de la croyance.

Dans le développement de la relation entre les personnages, le chauffeur de d'Arrast, Socrate, joue un rôle d'intermédiaire indéniable.

---

<sup>25</sup> THODY, Philip. *Albert Camus, 1913-1960*. London : Hamilton, 1961, p.196.

Petit et maigre, toujours riant et sautillant, il ressemble physiquement à ces lutins qui servent de messagers dans les mythes et les contes populaires. Il s'occupe de transmettre les invitations des notables, mais aussi de présenter le coq à d'Arrast. Aux moments critiques de l'histoire, c'est toujours lui qui surgit de la foule et fournit les informations nécessaires à d'Arrast (le miracle de la pierre qui pousse, la raison de l'épuisement du coq, etc.). Ne représentant ni la communauté des notables ni celle des Noirs, il est également pourvu d'une certaine objectivité qui contrebalance la préférence des autres personnages.

« La pierre qui pousse » est la dernière nouvelle du recueil, d'Arrast le dernier personnage principal. Il nous paraît évident que l'auteur fait une sorte de conclusion à travers le personnage de d'Arrast, dont les traits physiques et l'expérience rappellent au lecteur les cinq autres personnages. Pourtant, doté d'une force exceptionnelle que l'auteur décrit à plusieurs niveaux, le héros de « La pierre qui pousse » arrive à surmonter les obstacles qui font basculer les autres. Il semble plus avancé dans sa recherche du royaume.

## CONCLUSION



Dans *Le Recueil de nouvelles*, Jean-Pierre Boucher classe les recueils de nouvelles en trois catégories : le recueil de textes épars, le recueil thématique et le recueil-ensemble. Il nous semble que *L'Exil et le royaume* entre parfaitement dans la catégorie du recueil thématique qui « regroupe [...] des nouvelles [...] autour d'un thème particulier, qu'un titre général a d'ordinaire pour fonction de proclamer<sup>26</sup> ». Le titre que Camus donne à son recueil « signale au lecteur une ou plusieurs pistes de lecture, un filon thématique, un lien [...] unifiant ce qui peut sembler disparate<sup>27</sup> ». Dans sa prière d'insérer écrite pour « L'Exil et le royaume », l'auteur exprime clairement son intention de traiter d'un seul thème dans les six nouvelles que contient le recueil (p.2030). Depuis la publication du recueil, de nombreux critiques, dont Owen J. Miller, Evelyn H. Zepp, ont traité du problème de la cohérence du recueil. Pourtant, l'auteur avait aussi l'intention de « changer le style et [de] composer quelque chose d'original<sup>28</sup> » à chaque nouvelle. La diversité évidente du recueil empêche donc les critiques de regrouper les six nouvelles sous un seul « principe unificateur » (Owen J. Miller). Evelyn H. Zepp écrit : « It would seem [...] justifiable to say that, after thirty years, the greatest problem

---

<sup>26</sup> BOUCHER, Jean-Pierre. *Le Recueil de nouvelles. Études sur un genre dit mineur*. Montréal : Fides, 1992, p.15.

<sup>27</sup> *Ibid.* p.18.

<sup>28</sup> TODD, Olivier. *Albert Camus. Une vie*. Paris : Gallimard, 1996, p.654.

concerning *L'Exil et le royaume* is still the question of this title and its relationship to the work.<sup>29</sup> »

Après avoir analysé séparément les six nouvelles du recueil, nous croyons pouvoir mieux détecter la signification de l'exil et du royaume à partir du système des personnages. Dans son article, Zepp a aussi remarqué l'importance du personnage dans le fonctionnement du recueil : « A kingdom is a creation coincident with an individual, with a king. Exile is also a particular relationship involving an individual : a relationship of expulsion.<sup>30</sup> » Mais son attention se concentre surtout sur le narrateur et le personnage principal, tandis que les notions d'exil et de royaume s'articulent, nous semble-t-il, davantage dans le système relationnel autour des six protagonistes du recueil.

Janine se heurte à l'indifférence des Arabes quand elle voyage dans une région inconnue. Leur monde vivant riche de couleurs et d'odeurs lui est fermé. Le manque de communication avec son mari accentue encore son sentiment d'exilée. La rencontre du désert lui montre une autre possibilité de relation, cependant inaccessible. Pour le renégat, le royaume réside dans la relation de dominant-dominé établie entre les gens autour

---

<sup>29</sup> ZEPP, Evelyn H. "Exile in the kingdom: Where is the king ?" in *Albert Camus L'Exil et le royaume. The Third Decade*. Toronto : Paratexte, 1988, p.127.

<sup>30</sup> *Ibid.* p.129.

d'un pouvoir absolu. Pour éviter l'exil, le seul moyen est de construire et de défendre cette relation. Il n'hésite pas à devenir lui-même le dominé ni à tuer le prêtre dont l'arrivée menace l'ordre établi dans sa ville. Dans le conflit avec son patron, Yvars entretient une relation de solidarité avec les autres ouvriers, mais devant la menace de la mort, il se rend compte de la limite de leur lutte et tente d'activer la solidarité avec leur adversaire, le patron. Le royaume de Daru se réalise dans la relation harmonieuse qu'il entretient respectivement avec la communauté arabe et les autorités françaises. Cette relation est garantie par son rôle de destinataire et d'intermédiaire, qu'il défend contre les forces extérieures. L'exil de Jonas est formé par le réseau de relations imposé par ses visiteurs. En modifiant son espace, il s'efforce de trouver un équilibre et de rétablir ses relations avec les autres. D'Arrast réussit à avancer dans la recherche du royaume en partageant le fardeau de ses amis tout en restant fidèle à sa propre identité.

En examinant la situation où se trouve chaque personnage principal, nous trouvons certaines similarités entre eux. Janine, le renégat et d'Arrast se déplacent tous les trois et font un long voyage pour arriver dans un milieu inconnu. Si Janine se trouve à l'oasis par hasard, le renégat et d'Arrast se rendent respectivement à Taghâsa et à Iguape volontairement

dans le but de recommencer leur vie. Yvars, Daru et Jonas restent dans leur milieu familial, pourtant ils effectuent aussi un certain déplacement. Yvars quitte la maison pour aller à l'atelier au début de la nouvelle, et refait le même trajet à la fin de la journée. Juxtaposé avec ses souvenirs de jeunesse, ce trajet représente dans une certaine mesure l'écoulement de la vie d'Yvars. Daru traverse le plateau avec le prisonnier arabe, tandis que Jonas se meut perpétuellement d'une pièce à une autre dans son appartement. Cet état de mouvement des personnages semble correspondre à leur potentiel d'évolution, car aucun d'eux n'est « clos, fixe, stable, non ouvert, non réajustable <sup>31</sup> ». Ils sont tous pourvus d'une capacité et d'une volonté plus ou moins fortes de changement. Seuls Yvars et Jonas sont décrits dans leurs activités professionnelles. Janine, le renégat, Daru et d'Arrast sont provisoirement ou perpétuellement coupés de leur rôle ordinaire. Janine se trouve au milieu d'un voyage, le renégat est forcé de devenir esclave, Daru est séparé de ses élèves par la tempête, d'Arrast, nouvel arrivé, se contente de visiter le lieu et de rencontrer les gens.

Les six personnages principaux, qui tentent de défendre leur rôle contre une intervention extérieure (Le renégat, Daru et Jonas) ou de rétablir le réseau de relations où ils se trouvent tout en ajustant leur identité

---

<sup>31</sup> HAMON, Philippe. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz, p.162.

(Janine, Yvars et d'Arrast), obtiennent des résultats différents. Owen J. Miller, en analysant la cohérence de *L'Exil et le royaume*, discerne « une rupture nette entre les deux premières nouvelles et celles qui suivent <sup>32</sup> ». Car le principe unificateur qu'il trouve, la fidélité à soi-même et à autrui, ne peut pas s'appliquer aux six nouvelles. Nous croyons pourtant que Camus présente des options variées en suggérant un certain progrès et une certaine continuité dans la lutte des six héros, de la notion du royaume radicale et peu praticable offerte par « La femme adultère » au geste de solidarité dans « La pierre qui pousse ». Le renégat avance plus loin sur son chemin, en pénétrant dans le désert que Janine a contemplé et en étant actif dans ses efforts de construire un mode de relations entre les gens selon son idéal. Mais il finit par essuyer un échec total en perdant de plus son identité. Yvars réussit à créer et à maintenir une relation solidaire avec les ouvriers de son groupe, mais cette relation ne peut pas l'aider à sortir de son sentiment d'impuissance devant la menace de la mort. Elle l'empêche aussi d'exprimer sa solidarité à son patron qui se trouve sous la même menace. Daru, conscient de tous les facteurs apportés par les circonstances politiques et les faiblesses humaines dans sa relation avec les autres, arrive

---

<sup>32</sup> MILLER, Owen J. « *L'Exil et le royaume : cohérence du recueil* », *Revue des lettres modernes*, 360-365 (1973), p.34.

à demeurer, selon Miller, en même temps fidèle à soi-même et à autrui. Mais le choix juste de Daru ne peut ni changer la relation tendue entre les deux camps opposés, ni protéger son royaume. Les ressemblances physiques et psychologiques entre Daru et d'Arrast sont remarquables. Par les résultats différents de leurs efforts, l'auteur souligne l'impact des circonstances politiques dans la réalisation individuelle du royaume. Jonas découvre, après sa longue période de confusion et de fuite, l'équilibre, certes fragile, entre sa relation avec soi-même et celle avec les autres.

Nous considérons « La femme adultère » comme le prologue du recueil et « La Pierre qui pousse » comme l'épilogue. L'auteur décrit à travers le personnage de Janine, la plus observatrice parmi les six protagonistes, la composition de l'exil (la relation pénible avec les autres, le sentiment de l'étrangeté envers soi-même, le blocage dans la communication) et celle du royaume illustrée par le paysage du désert. Relativement passive, Janine sert dans une certaine mesure de « sibylle » pour le recueil, limitant ses activités à l'observation et aux réflexions. À partir de ses expériences, les quatre personnages dont nous avons parlé plus haut vivent les différentes situations de l'exil et s'approchent plus ou moins du royaume. Dans « La pierre qui pousse », la dernière nouvelle du

recueil, l'auteur nous présente un personnage physiquement et psychologiquement plus développé que les cinq autres protagonistes. Il lui fait revivre, mais de façon modifiée, les expériences de certains personnages pour mettre en relief sa volonté et son pouvoir supérieurs. Comme Janine et le renégat, il rencontre une culture différente de la sienne dans un milieu inconnu. Comme Daru, il se trouve entre deux communautés opposées. Comme Jonas, il doit affronter la volonté d'autrui. Il réussit là où les autres échouent et s'approche plus qu'eux du royaume avec le geste de solidarité qu'il accomplit à la fin du texte. Dans son analyse de « La pierre qui pousse », Michael Issacharoff compare la dernière phrase de chaque nouvelle du recueil, et affirme aussi que d'Arrast est le seul personnage de *L'Exil et le royaume* qui « réalise un véritable royaume<sup>33</sup> »

Chaque protagoniste des six nouvelles domine un réseau de personnages secondaires. Son destin est lié étroitement à ce réseau, peu importe qu'il soit composé par une nuée de figures ou par un groupe limité. L'exil du héros est toujours concrétisé par le rejet, l'envahissement ou l'incompréhension des personnages secondaires autour de lui. Et il

---

<sup>33</sup> ISSACHAROFF, Michael. «Une symbolique de l'espace : lecture de "La pierre qui pousse" d'Albert Camus», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 27 (1975), p.262.

s'approche du royaume quand il réussit, en fonction de sa volonté, à construire une relation idéale avec les autres personnages et à retrouver ou rajuster son propre statut dans le réseau de relations.

## BIBLIOGRAPHIE

## I. Théorie générale

BOUCHER, Jean-Pierre. *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre dit mineur*. Montréal: Fides, 1992.

BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

DOCHERTY, Thomas. *Reading (absent) character*. Oxford: Clarendon, 1983.

GODENNE, René. *La nouvelle*. Paris: Champion, 1995.

GODENNE, René. «La nouvelle selon Albert Camus», *Orbis Litterarum*, 31, pp.308-315.

GLAUDES, P. «Personnage et psychanalyse textuelle», *Pratiques*, 60 (déc.1988), pp.43-58.

GRATTON, Jonnie et Brigitte LE JUEZ. *Modern French Short Fiction*. New York: Manchester University Press, 1994.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette; 1993.

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève: Droz, 1983.

HAMON, Philippe. «Pour un statut sémiotique du personnage» in Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, dir. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF, 1992.

MARGOLIN, Uri. «Characterization in narrative: some theoretical prolegomena», *Neophilologus*, 67-1(Jan. 1983), pp.1-14.

MARGOLIN, Uri. «Introducing and sustaining characters in literary narrative: a set of conditions», *Style*, 21-1 (Spring 1987), pp.107-124.

*Le Personnage en question. Actes du IVe colloque du S. E. L., Toulouse, 1-3 décembre 1983.* Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail, 1984.

RICARD, François. «Le recueil», *Études françaises*, XII: 1-2 (avril 1976), pp.113-133.

## II. Sur la création romanesque de Camus

AMOIA, Alba. «Albert Camus's "exil" and "the kingdom"», *Dalhousie French Studies*, 19 (1990 Fall-Winter), pp.43-50.

BARNY, Roger. «Une lecture de "L'hôte" d'Albert Camus» in Michel MALICET, dir. *Hommages à Jacques Petit*, Paris: Belles lettres, 1985, pp.813-833.

BARTFELD, Fernande. «Deux exilés de Camus: Clamence et le renégat», *Revue des lettres modernes*, 360-365 (1973), pp.89-112.

BARTFELD, Fernande. *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus.* Geneva: Slatkine, 1988.

BLYTHE, Hal et Charlie SWEET. «Speaking in "tongues": psychoses in "The renegade"», *Studies in Short Fiction*, 25 (1988 Spring), pp.129-134.

CIELENS, Isabelle. *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus. Initiation, révolte, conflit d'identité.* Stockholm: Uppsala, 1985.

- CLAIRE, Thomas. «Landscape and religious imagery in Camus's "La pierre qui pousse"», *Studies in Short Fiction*, 13 (1976), pp.321-329.
- CRANT, Phillip. «Conflict and Confrontation: An essay on Camus' "L'hôte"», *Language Quarterly*, 12 (1973), pp.43-46.
- CRYLE, Peter Maxwell. *Bilan critique. L'exil et le royaume d'Albert Camus. Essai d'analyse*. Genève: Droz, 1974.
- CRYLE, Peter Maxwell. «Diversité et symbole dans *L'exil et le royaume*», *Revue des lettres modernes*, 360-65 (1973), pp.7-19.
- CURTIS, Jerry L. «Structure and space in Camus' "Jonas"», *Modern Fiction Studies*, 22 (1976-77), pp.571-576.
- DAUNAIS, Isabelle. «L'expérience de l'espace dans les nouvelles de Camus», *French Review*, 67 (1993 Oct.), pp.47-60.
- DAY, Loraine. «The theme of death in Camus's "La femme adultère" and "Retour à Tipasa"», *Essays in French Literature*, 20 (1983 Nov.), pp. 67-94.
- DUBOIS, Lionel, dir. *Les trois guerres d'Albert Camus*. Pont-Neuf: Poitiers, 1995.
- DUNWOODIE, Peter. *Camus. L'envers et l'endroit and L'exil et le royaume*. London: Grant & Cutter, 1985.
- FITCH, Brian T. «"Jonas" ou la production d'une étoile», *Revue des lettres modernes*, 360-365 (1973), pp.51-65.
- FITCH, Brian T. *Narrateur et narration dans «L'étranger» de Camus*. Paris: Minard, 1961.

- FORTIER, Paul A. «Création et fonctionnement de l'atmosphère dans "Le renégat" d'Albert Camus», *Publications of the Modern Language Association of America*, 88 (1973), pp. 484-495.
- FORTIER, Paul A. «Le décor symbolique de "L'hôte" d'Albert Camus», *French Review*, 46 (1972-73), pp.535-542.
- FORTIER, Paul A. *Une lecture de Camus. La valeur des éléments descriptifs dans l'œuvre romanesque*. Paris: Klincksieck, 1977.
- GASSIN, Jean. *L'univers symbolique d'Albert Camus. Essai d'interprétation psychanalytique*. Paris: Minard, 1981.
- GAY-CROSIER, Raymond, dir. *Albert Camus 1980. Second international conference, February 21-23, 1980, the University of Florida, Gainesville*. Gainesville: UP of Florida, 1980.
- GRENIER, Roger. *Albert Camus. Soleil et sombre*. Paris: Gallimard, 1987.
- GRIEM, Eberhard. «Albert Camus's "The guest": a new look at the prisoner», *Studies in Short Fiction*, 30 (1993 Winter), pp.95-98.
- HÉLEIN-KOSS, Suzanne. «Une relecture chiffrée du "Renégat" d'Albert Camus», *Revue des lettres modernes*, 715-19 (1985), pp.97-106.
- HUTCHEON, Linda. «"Le renégat ou un esprit confus" comme nouveau récit», *Revue des lettres modernes*, 360-365,(1973), pp.67-87.
- INZÉ ARMSTRONG, Marie-Sophie. «Une lecture onomastique de "L'hôte"», *Revue des lettres modernes*, 985-992 (1991), pp.115-137.

- ISSACHAROFF, Michael. «Une symbolique de l'espace : lecture de "La pierre qui pousse" d'Albert Camus», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 27(1975), pp.255-272.
- JOHNSON, Patricia J. *Camus et Robbe-Grillet. Structure et techniques narratives dans "Le renégat" de Camus et "Le voyeur" de Robbe-Grillet*. Paris: Nizet, 1972.
- JOINER, Lawrence D. «Reverie and silence in "Le renégat"», *Romance Notes*, 16 (1975), pp.262-267.
- JONES, Rosemarie. «Camus and the aphorism: *L'exil et le royaume*», *Modern Language Review*, 78 (1983 Apr.), pp.308-318.
- KING, Adèle. «"Jonas ou l'artiste au travail"», *French Studies*, XX (1966), pp.267-280.
- LADIMER, Bethany. «Pour une sémiotique de l'œuvre de Camus», *Revue des lettres modernes*, 632-636 (1982), pp.7-27.
- LAPAIRE, Pierre J. «Un style polarisé: éléments de la binarité stylistique chez Camus», *French Review*, 66-4 (1993 Mar.), pp.607-615.
- LOTTMAN, Herbert R. *Albert Camus*. Paris: Seuil, 1978.
- LYNCH, Martha. «L'image du colon dans "La femme adultère"», *Revue des lettres modernes*, 985-992 (1991), pp.139-152.
- LYNCH, Martha. «Le Je utopique dans "Le renégat"», *Revue des lettres modernes*, 904-910 (1989), pp.129-139.
- MCGREGOR, Rob Roy. «Camus's "La femme adultère": a metaphor of the fall from the absurd», *French Review*, 67 (1994 Feb.), pp.478-485.

- MCGREGOR, Rob Roy. «Camus's "Le renégat": an allegory of the existentialist pilgrimage», *French Review*, 66 (1993 Apr.), pp.742-751.
- MAILHOT, Laurent. *Albert Camus ou l'imagination du désert*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- MELLON, Linda Forge. «An archetypal analysis of Albert Camus's "La pierre qui pousse": the quest as process of individuation», *French Review*, 64-6 (1991 May), pp.934-944.
- MILLER, Owen J. «L'exil et le royaume: cohérence du recueil», *Revue des lettres modernes*, 360-365 (1973), pp.21-50.
- RIZZUTO, Anthony, dir. *Albert Camus L'exil et le royaume. The third decade*. Toronto: Paratexte; 1988.
- SHAHBAZ, Caterina. «L'absurde jeu stylistique d'Albert Camus», *Symposium*, 44-2 (Summer 1990), pp.114-126.
- SHOWALTER, English, Jr. *Exiles and strangers: a reading of Camus's Exile and the Kingdom*. Columbus: Ohio State UP, 1984.
- SMETS, Paul-F., dir. *Albert Camus*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- SMITH, André. «Relire *L'étranger*: étude stylistique», *Littératures*, 1 (1988), pp.21-46.
- STEPHENSON, Katherine. «Camus's "Le renégat": the interior monologue as psycho-babble» in John DEELY and Jonathan EVANS, dir. *Semiotics 1986*, Lanham: UP of America, 1987.
- STERLING, Elwyn F. «Albert Camus's adulterous woman: a consent to dissolution», *Romance Quarterly*, 34-2 (1987 May), pp.155-163.

- SUTHER, Judith D. dir. *Essays on Camus's Exile and the Kingdom*.  
University, Miss.: Romance Monogs, 1980.
- TODD, Olivier. *Albert Camus. Une vie*. Paris: Gallimard, 1996.
- TOURA, Hiroki. «La quête de la réponse: autour de *L'exil et le royaume*  
d'Albert Camus», *Études de langue et littérature françaises*, 64  
(1994 mars), pp.173-185.
- WALKER, David H. «Image, symbole et signification dans "La pierre  
qui pousse"», *Revue des lettres modernes*, 648-651 (1982), pp.77-  
104.
- WATER, Valerie. «Camus's "La femme adultère": Janine's dream»,  
*Romance Studies*, 18 (1991 Summer), pp.65-73.
- ZANT, Emily. «Camus's Deserts and Their Allies, Kingdoms of the  
Stranger», *Symposium*, XVII (1963), pp.30-41.