

Title	Les figures de l'exil chez Camus : l'immobilité et le flottement dans <<La Femme adultère>>
Author(s)	Ando, Maki
Citation	Gallia. 45 P.47-P.54
Issue Date	2006-03-04
Text Version	publisher
URL	http://hdl.handle.net/11094/4879
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

Les figures de l'exil chez Camus : l'immobilité et le flottement dans « La Femme adultère »

Maki ANDO

On sait que Camus a accordé de l'importance au thème de l'exil dans son recueil de nouvelles, *L'Exil et le royaume*¹⁾, malgré les deux termes antagonistes du titre. Il affirme en effet dans son « prière d'insérer » qu'« un seul thème » relie les six nouvelles, celui de « l'exil »²⁾. Mais il est aussi vrai que ce thème s'enracine dans l'ensemble des œuvres camusiennes. On est donc amené à se demander : en quoi ce recueil se distingue-t-il, autour de ce thème capital, des récits antérieurs qui ne sont pourtant pas sans rapport avec lui? Plus précisément, qu'est-ce qui caractérise les figures de l'exil dans les nouvelles? C'est cela que nous tenterons d'éclaircir dans cette étude. Même si Camus y a décrit ce thème « de six façons différentes »³⁾ au fil des récits, une chose est certaine : les personnages sont exilés du « royaume » qui correspond, selon l'auteur lui-même, à « une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin »⁴⁾.

Dans « La Femme adultère », la nouvelle qui ouvre le recueil, l'héroïne ne se soustrait pas effectivement aux mouvements qui l'empêchent de retrouver le lieu d'origine qui est celui de la liberté et de l'innocence. Et ces mouvements se dédoublent, à notre sens, du point de vue dynamique : d'une part, l'immobilisation et le resserrement qui la condamnent, tant physiquement que psychologiquement, à s'enfermer désormais dans l'exil ; d'autre part, le flottement qui s'associe, au contraire, aux images floues et aquatiques et traduit, de son côté, l'égarement et l'errance qui lui font perdre de vue le vrai sens de la vie. Ces deux mouvements dynamiquement opposés l'éloignent pourtant l'un et l'autre du lieu où elle aurait pu pleinement vivre⁵⁾.

Avant de les examiner en détail, notons que si nous les mettons en relief,

1) Albert Camus, *L'Exil et le royaume*(1957), in *Théâtre Récits Nouvelles*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995 (abréviation : D). Nos citations renvoient à cette édition. Les italiques sont toujours de nous. Les chiffres entre parenthèses suivis des textes cités indiquent la pagination de ce volume, à moins qu'ils ne soient accompagnés de l'abréviation « II » qui désigne l'autre volume des œuvres camusiennes, publié dans la « Bibliothèque de la Pléiade » chez Gallimard. Nous utilisons l'abréviation « I » seulement dans les notes, quand il s'agit d'autres textes que le recueil des nouvelles.

2) « Prière d'insérer », I, 2039.

3) *Ibid.*

4) *Ibid.*

5) Ces mouvements se trouvent aussi dans « Jonas » (la cinquième nouvelle) et *La Chute* (1956).

c'est qu'ils jetteront, nous semble-t-il, une lumière nouvelle sur l'œuvre posthume camusienne : *Le Premier homme*.

I. L'immobilité comme signe de l'enfermement

Le titre de la nouvelle, «La Femme adultère», vient du moment où l'héroïne Janine s'ouvre à l'immense nature désertique. Mais à part cet instant privilégié, elle se sent toujours dépaysée au cours de son voyage avec son mari, Marcel, dans le Sud de l'Afrique du Nord. Ce sentiment qu'elle a nourri en fait tout au long de sa vie conjugale se traduit éminemment par son déséquilibre physique : «son visage un peu enfantin, ses yeux frais et clairs, *contrastant* avec ce grand corps qu'elle savait tiède et reposant»(1561). Le décalage entre le visage et le corps correspond au décalage temporel : l'héroïne se verra arrachée à sa jeunesse d'autant plus qu'un poids s'impose sur son corps comme une métaphore du temps accumulé avec son mari : «elle étouffait sous *un poids immense* dont elle découvrait soudain qu'elle le traînait depuis vingt ans»(1573). Sa pesanteur corporelle est d'ailleurs aussi soulignée par une série de mots : «(s')alourdir», «épais», «grand», «lourd», «pendant», «pesant», «poids», «reposant», «se traîner». Son corps, dont le poids la conduit à se dédoubler, apparaît donc comme un lieu d'aliénation ou un espace d'enfermement.

Le signe symptomatique de cet aspect du corps est l'étouffement. Tandis que son souffle était «inépuisable»(1560) dans sa jeunesse, l'héroïne semble souffrir partout du manque d'air : dans l'autocar qui est un véhicule fermé, le silence des Arabes «p[èse]»(*ibid.*) sur elle ; «Elle respir[e] mal»(1571) dans la chambre glacée de l'hôtel ; dans l'appartement qualifié de «petit»(1568), le côté exigu est souligné par les termes «la pénombre»(1562) et «volets mi-clos»(*ibid.*)⁶. En un mot, elle paraît entourée d'un espace clos qui se rétrécit sans cesse au point de vue corporel et spatial⁷.

Son mari, Marcel, n'échappe non plus à une force qui le condamne à l'immobilité. Il se montre raide et figé vis-à-vis de Janine : «la main immobile»(première mention, 1559), «torse pesant»(*ibid.*), «le regard fixe, inerte de nouveau, et absent»(*ibid.*), «nuque solide»(1564), «l'épaule dure»(1571). Son corps entier bloque toute tentative de communication de la part de l'héroïne, comme sa «nuque solide» rejette le regard qu'elle porte sur lui. D'où le sentiment d'isolement ou d'exil chez Janine. Or, le raidissement physique de Marcel fait écho à celui de l'héroïne, parce que son mari lui interdit de boire de l'eau, image de la fluidité et de la souplesse. À cet égard, la vie du

6) On peut ajouter que c'est un manque de souffle qui fait sentir à Janine son vieillissement et qui la fait hésiter à partir en voyage. Il est donc important qu'«[e]lle respirait»(1574) lors de son «adultère» avec le monde.

7) Carina Gadourek note avec justice «un emprisonnement progressif» chez l'héroïne. Voir Carina Gadourek, *Les Innocents et les coupables*, La Haye, Mouton, 1963, p.204.

couple s'apparente à la vie que Camus décrit dans «Retour à Tipasa», essai recueilli dans *L'Été* : «Un jour vient où, à force de *raideur*, plus rien n'émerveille, tout est connu, la vie se passe à recommencer. C'est le temps de *l'exil*, de la vie sèche, des âmes mortes»(II⁸⁾, 871). Parce qu'il a écrit cet essai à la même époque que la nouvelle⁹⁾, le rapprochement entre la raideur et l'exil est plus que significatif. Il est possible que Camus ait transposé sa vision de l'exil dans la raideur physique autant que psychologique des personnages.

Il faut noter par ailleurs qu'un objet désigne ici de façon symbolique la vie raide du couple. C'est la malle dont Marcel se sert pour ses affaires. D'une part, c'est par elle que Janine désigne ironiquement son mari : «Janine suivait *la malle* qui, à travers la foule, lui ouvrait un chemin»(1566). La substitution de Marcel à sa malle suggère qu'il n'équivaut pour sa femme qu'à l'argent connoté par la malle, objet de «sa[=Marcel] vraie passion»(1562). D'autre part, Marcel «*contemplant* d'un air *tendre* la malle, devant eux»(1567), comme si la malle même était son amoureuse : l'intensité de son regard est ici évidente, si l'on se rend compte que les regards du couple ne se croisent guère. La malle se substitue donc pour lui à sa femme. Cela revient à dire qu'au fond, la malle se trouve au centre de leur vie¹⁰⁾ et que celle-ci se résume donc, sur le plan symbolique, en espace petit, noir et raide comme la malle elle-même.

II. L'image de la déracinée : le flottement

L'héroïne est ainsi amenée à l'exil par l'enfermement qui se confirme sous des aspects divers, à commencer par l'espace corporel. Ce rétrécissement autour d'elle explique sa délivrance profonde grâce au spectacle des nomades qui errent dans un espace *ouvert*. Il ne faut pas cependant oublier que la nouvelle est traversée par un autre axe qui s'oppose à cette immobilisation : le flottement.

Janine relève de la figure de la femme qui a hanté Camus à cette époque-là : la noyée. Rappelons que la femme de Jonas, le héros de la cinquième nouvelle, lui montre un «visage de noyée»(1650) et que Clamence, le héros de *La Chute*, est obsédé par une femme qui s'est jetée dans la Seine. Quant à Janine, l'amour de son mari pour elle semble la «submerg[er]»(1560), ce que signale aussi ce passage : «Elle *dérivait* sur le sommeil *sans s'y enfoncer*, elle *s'accrochait* à cette épaule avec une avidité inconsciente, comme à son port le plus sûr. Elle parlait, mais sa bouche n'émettait aucun son»(1571-1572). Il est évident que Marcel ne

8) Albert Camus, *Essais*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1993 (abréviation : II). À propos des extraits de ce volume également, c'est nous qui soulignons par des italiques.

9) Camus a écrit «Retour à Tipasa» en 1953, alors que selon R. Quilliot, «le manuscrit (de «La Femme adultère») est daté 1952-1953»(I, 2040).

10) Ce fait est d'autant plus ironique que Janine est contrainte de mener une «vie décentrée» (pour citer l'expression de Merleau-Ponty). Le philosophe en fait mention en parlant du bovarisme. En effet, notre héroïne se sent exilée de sa «vraie vie», comme Mme Bovary. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll.«Tel», 1979, p.330.

fait pas fonction de port, puisque l'«abri»(1562) qu'il offre à sa compagne ne la satisfait pas. Du reste, l'aphasie qui frappe Janine ici lui donne l'air d'une noyée. Il est par ailleurs significatif que les palmiers peints sur les murs soient qualifiés de «noyés»(1565), parce qu'ils reflètent sa jeunesse.

Il est vrai toutefois qu'elle s'arrête de dériver au moment où elle retrouve «ses racines»(1574) grâce à son «adultère» avec le monde. Mais la fin de la nouvelle annonce que cet enracinement n'est que provisoire :

Il marcha en *tanguant* vers le lavabo et but longuement à la bouteille d'eau minérale qui s'y trouvait. Il allait se glisser sous les draps quand, un genou sur le lit, il la regarda, sans comprendre. Elle pleurait, de toutes ses larmes, sans pouvoir se retenir. «Ce n'est rien, mon chéri, disait-elle, ce n'est rien.» (1575)

Relevons ici le verbe «tanguer» attribué à Marcel. Il renvoie immédiatement à la description de l'autocar, presque au début du récit : «Dans la lumière rare du matin d'hiver, à grand bruit de tôles et d'essieux, *le véhicule roulait, tanguait, avançait à peine*»(1559). Ce n'est pas un hasard si le terme «tanguer» ouvre et clôt la nouvelle. Alors qu'on sait que ce mot appartient au vocabulaire de la marine, il est intéressant de remarquer qu'à l'époque de la rédaction de cette nouvelle, Camus a écrit dans «La Mer au plus près», essai dont le sous-titre est «Journal de bord» : «Le ciel *roule et tangué* au-dessus de nos mâts immobiles»(II, 883). En outre, dans les *Journaux de voyage* sur lesquels il s'est appuyé pour rédiger cet essai, on trouve aussi l'expression : «la mer est mauvaise, *le navire tangué et roule*¹¹⁾». Il est donc flagrant que le verbe «tanguer» possède une forte connotation marine chez Camus à ce moment-là¹²⁾, même quand il l'emploie pour une personne. C'est ainsi que par analogie avec le navire, Marcel est relié à l'autocar sur lequel s'ouvre la nouvelle.

Ce véhicule a en fait l'air d'un navire désemparé à cause du sable et de la poussière dont l'omniprésence et la perméabilité s'apparentent à celles de l'eau. Outre des expressions telles que «le paysage *noyé* de poussière»(1559) et «la pluie de sable»(1563), le sable qui «s'infiltr[e]»(1560) partout dans le car rappelle l'eau qui envahit le navire naufragé : il empêche en effet le car d'avancer, en bouchant le carburateur. Quant à Marcel, autre image du navire, on trouve chez lui aussi quelques indices de sa navigation pénible, y compris le verbe «tanguer». Revenons à la scène finale que nous avons citée à part. Le

11) Albert Camus, *Journaux de voyage*, Gallimard, 1999, p.68. C'est nous qui soulignons.

12) On peut ajouter que Camus n'utilise pas ce mot dans ses autres récits fictifs selon Manfred Sprissler, Hans-Dieter Hansen, *Albert Camus : Konkordanz zu den Romanen und Erzählungen*, Hildesheim, G. Olms, 1988.

visage de Janine mouillé «de toutes ses larmes» évoque celui d'une noyée. Quant à la phrase : «il la regarda, sans comprendre», le manuscrit nous révèle que Camus a raturé les paroles de Marcel adressées à sa femme, en les remplaçant par l'expression plate : «sans comprendre¹³⁾ »; celle-ci fait écho à une phrase dans le même paragraphe : «elle ne comprit pas ce qu'il disait»(1575). En un mot, l'auteur a tenu à souligner leur incompréhension mutuelle. Ce manque de communication sous-entend la navigation difficile du couple au plan métaphorique. En d'autres termes, l'héroïne est embarquée dans un navire mal manœuvré par Marcel pour dériver avec lui «sans but»(1574), sinon la mort.

Janine apparaît ici comme une femme qui flotte sur l'eau, une déracinée au sens propre du terme. Cette image se précise quand on compare l'héroïne avec les gens du Sud. Le soldat français en garnison à Sahara attire d'emblée notre attention. Bien qu'il soit de même nationalité que Janine, sa légèreté et sa souplesse renvoient à celles des autochtones. Voyons sa description physique : «le soldat français, long et mince, si mince, avec sa vareuse ajustée, qu'il paraissait bâti dans *une matière sèche et friable, un mélange de sable et d'os*»(1561). La sécheresse qui le caractérise correspond visiblement au climat désertique alentour. Quant aux mots tels que «friable» et «os», ils composent le paysage lui-même : «des remblais *friables*»(1564), «la terre sèche, *raclée jusqu'à l'os*, de ce pays démesuré»(1570). Cette coïncidence parfaite entre le soldat et le paysage indique leur fusion. Il en est de même pour l'Arabe qui figure les autochtones : «un grand Arabe, maigre, vigoureux, couvert d'*un burnous bleu ciel*, chaussé de *souples bottes jaunes*, les mains gantées»(1567-1568). Son habit arabe semble un reflet du ciel qui vient de réapparaître : «puits bleus»(1567). De surcroît, la combinaison du bleu et du jaune nous fait penser aux couleurs du soleil et de la mer (ou du ciel) que le jeune Camus a admirées dans «Noces à Tipasa» : «Nous entrons dans *un monde jaune et bleu* où nous accueille le soupir odorant et âcre de la terre d'été en Algérie¹⁴⁾ »(II, 55). C'est-à-dire que l'Arabe est vêtu de couleurs qui expriment de façon primordiale la beauté de la nature chez Camus. Les habitants du Sud paraissent ainsi incarner le paysage, alors que la pesanteur de Janine s'oppose complètement à la légèreté de la terre poussiéreuse : en somme, elle n'est qu'«étrangère»(1568) dans ce lieu de séjour. Parce qu'elle ne trouve pas non plus sa place dans sa vie conjugale, elle peut se définir doublement comme une déracinée qui est privée de son origine au plein

13) Camus avait noté dans le manuscrit les paroles de Marcel : «Mais tu pleures»(cf. I, 2043).

14) «Noces à Tipasa» est un essai recueilli dans *Noces*(1939). Sur l'accouplement jaune-bleu, voir aussi ce passage extrait du même essai : «ce soleil, cette mer, [...] et l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans *le jaune et le bleu*»(II, 58). De plus, il est intéressant de noter que dans «L'Hôte», la quatrième nouvelle du recueil, le paysage est baigné des mêmes couleurs : «Une sorte d'exaltation naissait en lui devant le grand espace familial, presque entièrement *jaune* maintenant, sous sa calotte de *ciel bleu*»(1622).

sens du mot.

III. La recherche de la source

L'exil de Janine se caractérise ainsi, comme nous l'avons vu, par deux mouvements contraires du point de vue dynamique : l'un la contraint à l'immobilité, l'autre l'empêche de se fixer. Même s'ils paraissent se trouver sur des plans différents, il y a un moment où ils se rejoignent : c'est le moment cosmique où elle fait corps avec le monde dans le désert. Ce qu'il faut relever dans cette scène, c'est que l'héroïne semble s'y assimiler aux « palmiers droits et flexibles » (1565) auxquels elle associe sa jeunesse¹⁵. En effet, elle y retrouve « ses racines » (1574) pour arrêter son flottement, tandis qu'elle s'assouplit en se délivrant de son poids grâce à « la sève » (1574) ou « l'eau de la nuit » (1575) qui montent dans son corps. Ces deux aspects correspondent aux épithètes complémentaires qui qualifient les plantes : « droits et flexibles ». En résumé, elle réussit à réagir contre les mouvements qui l'amènent à l'exil, grâce à l'identification avec les palmiers qui lui permet de retrouver sa jeunesse, autrement dit sa source. Chose intéressante, les sons des palmiers s'associent chez elle à ceux des eaux, et elle paraît devenir elle-même une source au sens littéral du mot au-delà de l'image du palmier : « l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements » (1575). L'union charnelle de l'héroïne avec le monde va de pair avec sa transformation en source : elle jaillit des « flots ininterrompus » de son « centre »¹⁶. Cette image est plus que révélatrice par rapport aux deux mouvements liés à l'exil : d'un côté, la montée de l'eau s'oppose à la pesanteur qui immobilise ; de l'autre côté, la source peut être considérée comme le lieu unique qui permet au navire désemparé de repartir à zéro. La source se dégage alors comme un lieu symbolique où l'héroïne peut sortir de l'exil. Ainsi s'accomplit sa quête de la source qui est l'équivalent de sa jeunesse¹⁷.

Or, la recherche de la source est, on le sait, le problème majeur du *Premier homme*. On se doute qu'à l'instar de Janine, l'auteur qui se sentait exilé lui-même à cette époque-là s'est mis en quête de la source par l'écriture d'un roman semi-

15) Ceci est rarement souligné par les critiques. Mais, d'après le texte premier du manuscrit que R. Quilliot nous dévoile, il s'avère que Camus a rajouté après coup les allusions aux plantes telles que « racines » et « la sève ». Cf. I, 2043.

16) Ce mot est à rapprocher d'une phrase notée dans la préface à la réédition de *L'Envers et l'Endroit* (1958) : « un temps vient toujours dans la vie d'un artiste où il doit [...] se rapprocher de son propre centre » (II, 13). La recherche du « centre » liée à celle de la source semble importante chez le dernier Camus, comme le remarque aussi Yosei Matsumoto. Voir son article intitulé « *Le Premier homme* : le processus d'élaboration », in *La Revue des lettres modernes*, *Albert Camus 20*, textes réunis par Raymond Gay-Crosier, Minard, 2004, p.27.

17) Ce n'est pas un hasard si elle pense à l'endroit « où le premier fleuve féconde enfin la forêt » (1570).

autobiographique. De fait, ce roman se profilait en lui parallèlement à la rédaction de *L'Exil et le royaume*, comme Yosei Matsumoto l'a noté de façon très précise¹⁸⁾. Il est donc probable que les mouvements que nous avons relevés autour de l'exil ont des rapports étroits avec la création romanesque du *Premier homme*, ce que nous voulions signaler avant de conclure notre étude.

À propos de l'emprisonnement chez Janine, motif dont les autres personnages intégrés dans le thème de l'exil ne sont pas exempts¹⁹⁾, il nous reste pourtant à régler une question : qu'est-ce qui le distingue de la prison de Meursault et de la ville pestiférée condamnée à la fermeture? C'est par autrui que les personnages de l'exil sont progressivement traqués, alors que Meursault et les Oranais sont privés de liberté, le premier à cause d'un crime qu'il a lui-même commis, les secondes à cause de l'épidémie. La relation de Janine avec Marcel en témoigne d'une manière cruciale dans la mesure où c'est dans la famille que s'aggravent la douleur et la solitude. Janine se dit en effet : «L'amour, même haineux, n'a pas ce visage renfrogné»(1572). Par contre, *Le Premier homme* est un roman qui se déroule en sens inverse : il commence par la scène de la naissance du héros, après quoi celui-ci s'ouvre aux autres y compris les siens, les amis, les Arabes, le maître vénéré... Ce processus est exprimé en particulier dans ce passage : «il lui avait fallu apprendre seul [...] à *naître* enfin comme homme pour ensuite *naître* encore d'une naissance plus dure, celle qui consiste à *naître aux autres, aux femmes*, comme tous les hommes nés dans ce pays qui, un par un, essayaient d'apprendre à vivre sans racines et sans foi et qui [...] devaient apprendre à *naître aux autres*²⁰⁾ ». L'expression répétée : «naître à» désigne l'élargissement vers les autres, auquel s'oppose le resserrement chez Janine entraîné par Marcel. Le contraste entre les deux se creuse dans les notes prises par Camus pour son dernier roman : «En somme, je vais parler de ceux que j'aimais. Et de cela seulement. Joie profonde²¹⁾ ». Pierre Grouix a raison de souligner l'importance du thème de l'altérité dans ce roman et de dire que «[l]e dernier Camus entend moins se diriger vers lui même que vers les autres²²⁾ ». Mais quand il le considère comme «le livre des ruptures, le nouveau projet radical²³⁾ », nous voulons nuancer son expression. Nous préférons plutôt mettre l'accent sur l'indissociabilité entre les nouvelles («La Femme adultère» surtout

18) Yosei Matsumoto, «L'Ombre portée par *Le Premier homme* sur *L'Exil et le royaume*», in *La Revue des lettres modernes, Albert Camus 20, op.cit.*, pp.87-101, en particulier p.98.

19) Par exemple, trois personnages s'engagent au centre d'une configuration concentrique : Clamence, Jonas et le renégat, le héros de la deuxième nouvelle.

20) Albert Camus, *Le Premier homme*, Gallimard, 1994, p.181. C'est nous qui soulignons.

21) *Ibid.*, «Annexes», Notes et plans, p.312.

22) Pierre Grouix, «Sens du monde, sens des autres, lyrisme humain et altérité dans *Le Premier homme*» in *Camus et le lyrisme*, textes réunis par Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, Sedes, 1997, p.194.

23) *Ibid.*, p.188.

en l'occurrence) et *Le Premier homme* dans la mesure où celui-ci se déroule à l'inverse de l'immobilisation causée chez Janine par autrui : le roman est en effet marqué par une ouverture progressive vers autrui qui s'apparente au cours d'eau qui se déverse de sa source.

Il nous faut par ailleurs faire quelques remarques sur le flottement qui caractérise l'exil de Janine, parce qu'il est lié directement à la question du déracinement, c'est-à-dire celle de l'identité en tant que Français d'Algérie, voire d'orphelin, que Camus a largement mise en question dans son dernier roman. Mais il faut se rendre compte que le besoin d'une quête de l'identité suppose un égarement qui la convoque. Camus écrit en effet en notes dans ce roman : « je reconnais maintenant que tout m'abandonne, que j'ai besoin que quelqu'un me montre *la voie* et me donne blâme et louange, non selon le pouvoir mais selon l'autorité, *j'ai besoin de mon père*²⁴⁾ ». S'il part à la recherche du père à laquelle la première partie du roman est entièrement consacrée, c'est qu'il a besoin d'une orientation comme le navire désarmé. Tandis que cette même figure demeure chez Janine constamment soumise à l'errance, le héros du roman s'embarque sur un navire qui l'amène à sa patrie, l'Algérie, pour y chercher ses racines²⁵⁾. C'est un navire de retour au plein sens du terme, car il restitue par la mémoire son enfance qui équivaut, nous semble-t-il, au « royaume » que l'auteur définit comme « une certaine vie libre et nue que nous avons à retrouver, pour renaître enfin²⁶⁾ ».

* * *

En 1952, l'année où la composition du recueil des nouvelles lui vient à l'esprit, Camus écrit dans la préface à *Contre-Amour* de Daniel Mauroc : « Il faut vivre dans le désert, voilà tout, et le forcer pour que jaillissent un jour les eaux de la lumière. » (II, 1834). L'exil appelle une force qui lui résiste, par quoi on peut découvrir le vrai royaume, ce que nous avons montré autour de l'exil de Janine. Les eaux jaillissantes comme symbole de cette force se concrétisent dans la création artistique du *Premier homme*. En ce sens, ils nous renvoient à juste titre à la « source unique » que Camus a consignée dans la préface à la réédition de *L'Envers et l'endroit*²⁷⁾ : « Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, *une source unique* qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit » (II, 5).

(大阪大学博士課程在学中)

24) *Le Premier Homme*, *op.cit.*, p.40. Il s'agit des notes en bas. C'est nous qui soulignons.

25) Voir le chapitre intitulé « Les jeux de l'enfant ».

26) Voir la note 2).

27) Cet essai a été réédité en 1958 avec ajout d'une nouvelle préface.