

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان

Université Aboubakr Belkaïd – Tlemcen –

Faculté des lettres et des langues



## **THESE**

Présentée pour l'obtention du **grade** de **DOCTORAT**

**En** : Langue et littérature Françaises

**Spécialité** : Sciences des textes littéraires

**Par** : ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM Zakaria

### **Sujet**

*Camus, Brel : entre imitation et/ou intertextualité.  
"La plume de Brel imbibée de l'encre de Camus"*

Soutenue publiquement, le / / , devant le jury composé de :

M. BENGHEBRIT Tawfik	Professeur	Université de Tlemcen	Président
M. BOUTERFAS Abbes	Professeur	Université de Aïn Témouchent	Directeur de thèse
Mme. KASSIMI Nassima	MCA	Université de Tlemcen	Examinatrice
Mme. DALI YOUCEF Fatima Zahra	MCA	Université de Tlemcen	Examinatrice
Mme. BELAARBI Habiba	MCA	Université d'Oran	Examinatrice
M. MEKKAOUI Mohamed	MCA	Université de Mascara	Examineur

**ANNEE UNIVERSITAIRE 2021/2022**

# *Sommaire*

<i>Introduction générale : .....</i>	<i>4</i>
<i>Première partie : Deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle....</i>	<i>21</i>
<i>Chapitre I. Albert Camus .....</i>	<i>22</i>
<i>Chapitre II : Jacques Brel.....</i>	<i>73</i>
<i>Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire. ....</i>	<i>129</i>
<i>Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?.....</i>	<i>168</i>
<i>Chapitre I : La recherche de l'Être .....</i>	<i>169</i>
<i>Chapitre II : À la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration. .....</i>	<i>215</i>
<i>Chapitre III : Perspective, L'Art au service de la littérature. ....</i>	<i>285</i>
<i>Conclusion générale.....</i>	<i>303</i>
<i>Bibliographie :.....</i>	<i>314</i>
<i>Table des matières :.....</i>	<i>350</i>

# *Dédicace*

*À toi, mon fils, Ennour, à qui j'ai promis cette thèse avant même ta conception.*

*Pour ta patience et pour le temps que tu m'as permis pendant mes absences.*

*Ton père qui t'aime plus que le multivers.*

# *Remerciements*

*Je tiens à remercier d'abord et avant tout mon directeur de recherches, monsieur Belabbas Bouterfas, de m'avoir suivi et fait confiance, personnellement, artistiquement et scientifiquement, et ce depuis mon mémoire de licence en 2009. Merci pour ces douze années d'encouragements et d'amitié.*

*Je tenais à remercier, également, les membres du jury qui ont accepté de prendre la peine d'examiner mon travail ainsi que de le juger avec tout le plaisir et le professionnalisme dont ils ont fait preuve à mon égard.*

*J'ai le devoir de remercier aussi toutes les personnes de l'ombre qui m'ont été d'une aide considérable soit en m'ouvrant les portes de leurs bibliothèques, soit en mettant du leur afin que cette thèse puisse être soutenue à temps.*

*Je n'oublie pas de remercier Yasmine Larbas, ma fierté en tant qu'étudiante, mais surtout mon assistante et éditrice, d'avoir fait don d'elle-même en m'apportant toute la documentation et les contacts possibles afin d'enrichir et d'argumenter mon travail. En souhaitant que sa thèse à elle soit encore meilleure que la mienne.*

*Enfin et surtout, aucun remerciement n'est assez fort afin de rendre grâce à celle sans laquelle je ne suis ni ne serai jamais ce que j'ai pu devenir. Celle qui m'a exhorté à reprendre mes études et qui a sacrifié dix années de sa vie à soutenir mes travaux, et spécialement celui-là. Merci, Sonia, d'être la mère de mes enfants et surtout d'être ma complice. À nos vingt-deux.*

*Introduction générale :*

## Introduction générale

---

La littérature, une notion séculaire qui a connu plusieurs changements dans sa signification avec le temps. L'histoire de l'évolution de l'acception du mot « littérature » a commencé un siècle avant Jésus-Christ, le mot littérature (du latin *Litteratura* qui signifie graphie) avait comme premier sens : toute chose écrite<sup>1</sup>, Philippe de Thaon<sup>2</sup> l'avait définie comme étant tout « *ce qui est écrit, le sens littéral (d'un texte)* »<sup>3</sup>. Selon le dictionnaire *Le Trésor de la Langue Française TLF*<sup>4</sup>, cette dernière définition est reprise au XIIème siècle. Au XVème siècle le mot littérature est attribué à tout savoir tiré d'un texte, d'après Philippe de Commines<sup>5</sup> (« *érudition, connaissance (acquise dans l'étude des livres)* »)<sup>6</sup>, et tout texte qui régit ou concerne un même domaine<sup>7</sup>, une expression qui reste jusqu'au XVIIème siècle selon Philippe Caron<sup>8</sup>. Sous le règne de Louis XIV la notion de littérature prend une autre dimension et elle prend comme acception finale « *L'Ensemble des œuvres écrites ou orales comportant une dimension esthétique* » ou « *LES BELLES LETTRES* »<sup>9</sup>.

L'histoire de cette notion ne s'est pas arrêtée avec la dernière définition instaurée au temps du Roi Soleil, la littérature est devenue le maillon qui lie toutes les disciplines. En effet, les productions littéraires s'étendent sur plusieurs domaines et la nouvelle critique littéraire n'est pas limitée qu'aux écrits poétiques ou à l'aspect esthétique mais elle englobe diverses disciplines et spécialités comme la sociologie, la psychanalyse, les sciences humaines, l'art, etc.

L'art a toujours envouté le monde littéraire puisque la littérature est considérée quelque part comme une production artistique. Si nous allons chercher la définition de l'art nous dirons qu'est considérée comme art toute création touchée par un esthétisme, ou alors toute activité humaine à expression créative et esthétique. Ce qui rejoint la dernière définition de la littérature. Ceci dit, le croisement entre les deux domaines paraît de plus en plus naturel.

---

<sup>1</sup>*Dictionnaire latin-français de Gaffiot*, Éditions Hachette, 1934. Page 917.

<sup>2</sup>Philippe de Thaon : écrivain et poète anglo-normand, né probablement en 1100.

<sup>3</sup>De Thaon, Philippe, *Bestière*, Éditions, L. Morini, Paris, 2018, P. La première édition fut publiée entre 1121 et 1334 par E. Walberg.

<sup>4</sup>Le *TLF* est un dictionnaire de référence des XIXe et XXe siècles rédigé par le CNRS publié en 16 volumes et 1 supplément. Il contient 100 000 mots avec leur histoire, 270 000 définitions, 430 000 exemples. Disponible en version informatisée le TLFi, consulté le : 06/05/2018, entrée : *définition de la littérature*.

<sup>5</sup>Philippe de Commines : écrivain, homme politique, chroniqueur, historien et mémorialiste flamand. Né en 1447 et décédé en 1511.

<sup>6</sup>Philippe de Commines, *Mémoires*, Éditions. J. Calmette, Tome 2, P. 340.

<sup>7</sup>Deuxième définition de la littérature au Moyen-âge, Philippe CARON in Bibliothèque de l'Information Grammaticale 1993 Philippe CARON, Université de Poitiers : *Des belles lettres à la littérature - Une archéologie des signes du savoir profane en langue française*, 1680-1760. P. 135.

<sup>8</sup>Philippe CARON : enseignant à l'université de Poitiers, spécialiste de l'histoire de la langue française et de lettres classiques, il est aussi docteur d'état en linguistique française.

<sup>9</sup>Dernière définition de la littérature, Philippe CARON, op.cit.

## Introduction générale

---

En effet, l'association de beauté et création écrite est aussi de l'art. Cette interférence entre les deux domaines a toujours existé et cela depuis la naissance de la notion de la littérature. Le théâtre est une activité artistique complète rassemblant des artistes de décor, des artistes comédiens, un artiste metteur en scène ainsi que des artistes musiciens le plus souvent. Néanmoins la plus grande partie de l'aspect créatif est quant à elle littéraire puisqu'il s'agit d'un texte écrit sous une forme de pièce théâtrale.

La poésie aussi est une forme de production artistique. Les troubadours et les trouvères au Moyen-âge faisaient partie du divertissement artistique accompagné de leur petit instrument. Ils déclamaient leurs poèmes en faisant leur spectacle et en récoltant une reconnaissance artistique. Peu de temps après, cette forme artistique fut reconnue comme étant de la littérature ayant pour base la complexité du processus d'écriture d'un poème. Donc la poésie lyrique comme la chanson de geste sont à la fois des genres littéraires et artistiques.

Si nous partons du postulat que tout ce qui est littéraire est artistique, donc pouvons-nous dire que tout ce qui est art (textuel comme la poésie et le théâtre, ou visuel comme la peinture à titre d'exemple) peut-il relever de la littérature ou bien la servir ?

Avec le développement et sa nécessité d'actualisation, nous pouvons dire que la réponse est oui, mais de quelle manière ?

À partir du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècle un autre domaine totalement artistique a rejoint le rang de la littérature : la peinture. L'engagement littéraire qu'ont imposé les événements sociopolitiques et technologiques de ce siècle s'est répercuté sur l'art de la peinture ainsi que sur la littérature en générale (nous citons l'industrialisation, les colonisations, les conflits entre les puissances mondiales, les guerres, les génocides, les progrès techniques et scientifiques, la conquête de l'espace, les décolonisations ainsi que les crises financières et écologiques).

Les arts du XX<sup>ème</sup> siècle, essentiellement de la peinture, ont été profondément atteints par ces événements (pour la plus part des traumatismes) et la modernité. Comme dans le siècle précédant, les œuvres picturales se succédaient se dressant dans des mouvements multiples. Ces courants artistiques émanaient à la base des mouvements littéraires à l'exemple du surréalisme<sup>10</sup>, qui est manifestement un mouvement artistique où s'inscrivaient plusieurs grands artistes

---

<sup>10</sup> Surréalisme : mouvement artistique du XX<sup>ème</sup> siècle touchant le cinéma, la peinture, la musique et la photographie fondé sur les bases du surréalisme littéraire d'André Breton.

## Introduction générale

---

peintres tels que : Salvador Dali<sup>11</sup>, René Magritte<sup>12</sup>, Frida Kahlo<sup>13</sup> et tant d'autres s'inspirant du courant qui était littéraire à l'origine.

Le lien entre la peinture et la littérature ne s'est pas limité à l'inspiration mais il a suscité une certaine interactivité imposant une collaboration entre les deux domaines. La peinture est devenue un point de transdisciplinarité dans la mesure où l'art et la littérature s'intégraient l'un dans l'autre. En littérature, il était souvent question d'aborder une analyse comparant un tableau à un récit, d'autant plus que des théories ont été élaborées pour rapprocher les deux mondes nourrissant le même univers.

La théorie de la mise en abyme<sup>14</sup>, à titre d'exemple, qui est une approche littéraire et artistique<sup>15</sup>, soumet à l'étude des récits ainsi que des toiles. L'approche étudie surtout l'insertion des toiles dans d'autres toiles, des récits dans d'autres, des toiles dans des récits et vice-versa, que ce soit à travers la description et/ou l'insinuation. Dans les cas les plus flagrants, il s'agit de coller carrément une photo d'une toile quelconque au sein d'un livre (couverture ou dans le contenu).<sup>16</sup> La modernité a impliqué aussi une certaine transdisciplinarité entre la photographie, le cinéma et la littérature. L'adaptation cinématographique des romans littéraires démontre l'importance de ce croisement entre l'art et la littérature.

La littérature comme discipline est tellement vaste qu'il lui est impossible de se désister de n'importe quel attachement venant d'autres disciplines, sciences ou domaines. Ce qui fait d'elle la discipline de rattachement qui rapproche tel domaine à un autre.

Notre travail de recherche va tenter d'approcher le lien qui joint la littérature à un registre artistique dans le but de dégager la ressemblance entre deux genres, deux artistes intellectuels, deux écrivains, deux humanistes et pourquoi pas deux philosophes.

Cette thèse qui se présente comme le fruit d'un travail de plus de dix ans de recherches, d'expérimentation et de don de soi vise, d'un côté, à confirmer les résultats d'une étude comparative que nous avons traitée durant les deux premiers cycles (Licence, Magistère) et à mettre en évidence la somme des investissements (cours, T.D, travaux divers, exercices) que

---

<sup>11</sup> Salvador Dali : peintre, sculpteur, écrivain et scénariste espagnole. Il est né le 11 mai 1904 et décédé le 23 janvier 1989. Il est l'une des figures principales représentant le surréalisme.

<sup>12</sup> René François Ghislain Magritte : un peintre surréaliste belge, né le 21 novembre 1898 et décédé le 15 août 1967.

<sup>13</sup> Frida Kahlo : de son vrai nom Magdalena Frida Carmen Kahlo Calderon, peintre mexicaine née le 6 juillet 1907 et décédée le 13 juillet 1954.

<sup>14</sup> Dans la peinture, la représentation d'une œuvre dans une œuvre se fait à travers l'insertion d'une image dans une autre, un tableau dans un autre.

<sup>15</sup> Des toiles explicitant cet exemple seront annexées à la fin de la thèse.

<sup>16</sup> Des exemples de mise en abyme livre/toile seront joints à la fin dans l'annexe.

## Introduction générale

---

nous avons déployée pour pouvoir établir et répondre à notre problématique. En effet, ce qui nous a motivé à poursuivre notre travail comparatif est son implication dans notre travail qu'est l'enseignement (la cause de notre choix est très bien résumé dans le dernier chapitre de notre travail).

Notre travail consiste à étudier deux hommes contemporains, à la seule différence que l'un fut célèbre avant l'autre pour ses écrits philosophiques (nous reviendrons sur l'aspect philosophique de cet auteur plus tard dans ce travail), alors que l'autre se nourrissait de la littérature du premier avant de se lancer lui-même dans un autre genre qui repose lui aussi sur le texte, mais pas toujours vu comme « littérature ». Nous parlons bien d'Albert Camus et de Jacques Brel.

Albert Camus fut d'abord académiste, puis journaliste et essayiste avant de se lancer dans le style romanesque. Jacques Brel, par contre, est un chanteur, sans diplôme, sans études supérieures. Considérant la chanson comme un texte, et que tout texte est susceptible d'étude textuelle, contextuelle ou thématique, nous nous sommes rapproché de la vie de ce dernier afin d'observer ses influences littéraires, pour finir par nous arrêter à chaque fois sur un point évoquant Camus, d'où, dans ses interviews et ses entretiens, Brel aborde à sa manière le concept de l'Absurde revisité par l'auteur de " *Le mythe de Sisyphe* ".<sup>17</sup>

Brel, comme Camus, a grandi dans une Europe détruite socialement, humainement et matériellement par la guerre. Chose que Camus a vécue doublement, d'abord parce que son père est mort en faisant la guerre mais surtout en le vivant dans sa terre natale en Algérie et en travaillant à Paris durant l'occupation nazie où il était obligé d'exercer en tant que journaliste avec une fausse identité.<sup>18</sup>

Les deux personnalités développent le même engagement envers la cause humaniste et contre les génocides de la guerre. Brel en dit :

*« Pourquoi cette fanfare  
Quand les soldats par quatre  
Attendent les massacres  
Sur le quai d'une gare*

...

---

<sup>17</sup> Toutes les références des œuvres de Camus seront citées plus scrupuleusement plus loin dans ce travail.

<sup>18</sup> Rondeau, Daniel, *Camus, ou les promesses de la vie*, Destins, Mengès, Paris, 2005. P. 165-170.

## Introduction générale

---

*Nous n'irons plus au bois*

*La colombe est blessée*

*Nous n'allons pas au bois*

*Nous allons la tuer*

....

*Pourquoi l'enfant mort-né*

*Que sera la victoire*

*Pourquoi les jours de gloire*

*Que d'autres auront payés*

*Pourquoi ces coins de terre*

*Que l'on va peindre en gris*

*Puisque c'est au fusil*

*Qu'on éteint la lumière »<sup>19</sup>*

En chantant *La Colombe* qu'est le symbole de la paix, Brel y pleure le monde et l'enfant qui meurt avant de naître, Camus quant à lui avait déclaré sa cause humanitaire en disant : « *Je suis peut-être trop sensible au monde comme il va* »<sup>20</sup>, puis il a enchaîné sur la même longueur d'onde que Brel :

*« Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour. Nos frères respirent sous le même ciel que nous, la justice est vivante. Alors naît la joie étrange qui aide à vivre et à mourir et que nous refuserons désormais de renvoyer à plus tard »<sup>21</sup>*

Comme Brel il aborde la dichotomie mort/naissance pour dénoncer les crimes de la guerre. Nous allons rebondir à plusieurs reprises sur ce point durant notre étude en signalant les manifestations de cette thématique à travers l'œuvre des deux auteurs.

Durant ce siècle, dans la chanson comme dans la littérature (poétique et prosaïque), l'engagement politique, humanitaire et surtout social était à son apogée. Notre écrivain et notre chansonnier suivaient l'exemple de Malraux<sup>22</sup> qui devint ministre après. La notion de l'anticonformisme et de la sensibilisation contre les méfaits de la suffisance conventionnelle était aussi l'une des thématiques les plus abordées par les deux auteurs contenant l'absurde et l'absurdité de la vie quelques fois face à la mort, le temps ainsi que la vieillesse.

---

<sup>19</sup> Jacques Brel, *La Colombe*, 1959.

<sup>20</sup> Camus, Albert, *Essai*, Gallimard, Paris, 1965, P. 1743.

<sup>21</sup> Camus, Albert, *Essai*, Gallimard, Paris, 1965, P. 708.

<sup>22</sup> Nous allons développer ultérieurement tout ce qui nous intéresse chez Malraux. Voir page 335.

## Introduction générale

---

Après avoir établi le sujet de notre thèse, et en effectuant nos recherches, nous nous sommes posé des questions qui ont permis la construction de notre problématique :

*Brel pourrait-il réellement être considéré comme un homme de lettres de part ses chansons, ses pensées et ses écrits ? Est-ce que la chanson peut être classée comme de la littérature et donc peut être étudiée comme étant un corpus scientifique ? Les idées de Brel et ses réflexions sont-elles une parfaite imitation de celles de Camus où est-ce une innocente intertextualité due à une influence et imprégnation anodines des écrits du créateur de Meursault ?*

En formulant notre problématique nous avons pensé à certaines hypothèses que nous allons présenter et essayer de prouver ou de réfuter tout au long de notre travail :

Brel est un homme de lettre de par son éducation de bourgeois et de son intérêt à la littérature depuis son jeune âge. Ceci dit il se pourrait bien que le chanteur ait eu un enseignement qui l'avait initié à l'écriture ainsi qu'à la pensée littéraire. Cette hypothèse impose son contraire, nous dirons alors qu'il est impossible que ce soit un homme de lettre, son intellect se limite à celui d'un homme de scène, donc sa fluidité d'écriture se limite à des textes écrits en un style parlé qui échappe aux normes académiques déterminé par une langue soutenue littéraire et le style qui lui incombe.

En ce qui est similitudes, nous pouvons dire qu'il est évident qu'une intertextualité entre les deux auteurs se manifeste confirmant que Brel fut influencé par les écrits de Camus. En effet, en lisant et écoutant Brel, nous aurions dit qu'il a tellement lu Camus qu'il commençait à vivre dans ses personnages, et les reproduire à son tour. Une quatrième hypothèse se place en confrontant cette dernière, il serait possible que cette ressemblance ne se rapporte, en aucun cas, à une influence ou une imprégnation, et qu'elle soit tout simplement due à l'impact de ce qu'ils ont vécu et partagé (chacun dans son monde), vu qu'ils ont traversé pratiquement les mêmes circonstances et durant la même période. Entre temps, il est possible qu'il y ait effectivement une intertextualité mais qui ne liera point Brel à Camus, ceci accepte la présence d'une autre source d'inspiration les influençant tous les deux.

Dans le but de vérifier laquelle ou lesquelles de ses hypothèses est ou sont proches de répondre à notre problématique, nous avons pensé à avancer d'autres questions qui vont nous aider à acheminer notre analyse, en nous poussant à traiter chaque question en une partie :

- Comment se manifeste la philosophie de l'absurde dans l'univers personnel et littéraire brélien ?

## Introduction générale

---

- Quelles démarches suivre pour pouvoir soumettre à l'analyse le texte d'une chanson ?
- Comment deux artistes contemporains peuvent s'inspirer l'un de l'autre et non pas avoir une même source d'inspiration ?

Pour faire notre état des lieux, nous étions amené à faire des recherches afin de cerner tous les travaux qui ont traité de notre sujet, et à notre grande surprise le seul article unissant Brel et Camus dans une même analyse était le nôtre.<sup>23</sup> Par contre, nous avons trouvé des articles, mémoires et des thèses abordant chacun des deux auteurs indépendamment. Nous allons en citer quelques-uns vu qu'il nous est impossible de tout joindre surtout ceux qui traitent uniquement de Camus :

Le théoricien de la cantologie, que nous allons présenter ultérieurement, Stéphane Hirschi, « *Lyrisme et rhétorique dans l'oeuvre de Jacques Brel : essai de cantologie appliquée* ».<sup>24</sup>

« *Illustration par l'oeuvre poétique de Jacques Brel des phénomènes inconscients qui sous-tendent le lien amoureux* »<sup>25</sup>, « *Les littéraires français et francophones contemporains* »<sup>26</sup> et « *Jacques Brel et Serge Gainsbourg : étude intermédiaire de l'œuvre de deux auteurs-compositeurs-interprètes devenus réalisateurs* »<sup>27</sup>

Nous avons choisi d'aborder seulement les thèses réalisées autour de Brel car il y'en a pas beaucoup et parce que ça s'inscrit dans une nouvelle optique théorique littéraire qu'est « la cantologie ». Cette discipline prend essentiellement la chanson comme objet d'étude et elle peut toucher plusieurs disciplines. Par exemple la cantologie peut être appliquée dans l'analyse d'une chanson dans la spécialité de la musicologie, la psychologie et tant d'autres domaines. Il s'agit, en effet, d'une discipline interdisciplinaire qui accompagne l'analyse de la chanson là où c'est indispensable. Il est important de dire que la majorité des travaux s'intéressant à la cantologie sont d'ordre littéraire impliquant l'intertextualité, qui est le cas, justement, de notre étude.

Avant que nos chemins ne croisent la cantologie notre travail se focalisait sur les textes de Brel qui faisaient partie de notre corpus (en tant que texte) sans prétendre revendiquer la littérarité de ce style d'écriture. Mais après avoir vu les horizons qu'ouvre cette théorie nous nous

---

<sup>23</sup>Zeddour Mohamed Brahim Zakaria, *Une expérience pédagogique en Algérie*, Francophonies et théories Langues, Littérature, Mondesfrancophone, Canada. 09/10/2019.

<sup>24</sup>Thèse de Stéphane Hirschi, sous la direction de Robert Mauzi, option littérature française, université de Paris 4, 1992.

<sup>25</sup>Thèse de Jeanne Sophie Verucchi Bourguet, sous la direction de Jean-Georges Lemaire, Université de Paris 5.

<sup>26</sup>Thèse de Markus A. Foti sous la direction de Arlette Chemain, université de Nice. Littérature comparée.

<sup>27</sup>Thèse de Catherine Thomas sous la direction de Stéphane Hirschi et de David Gullentops. - Valenciennes, Université Polytechnique Hauts-de-France.

## Introduction générale

---

sommes senti responsable vis à vis de la science et notre sujet de recherche, c'est-à-dire, au lieu d'aborder les corpus de Brel comme étant des textes orphelins nous somme passé par la cantologie pour prouver d'abord leur littéarité, ensuite les soumettre à l'analyse.

En sachant que nous ne pourrions axer notre intervention que sur ce volet, à savoir cantologie et intertextualité, nous avons pensé à aborder le sujet à partir d'une optique plus académique et plus théorique à commencer par :

- Le comparatisme et la psychanalyse : nous allons faire intervenir dans notre étude les deux théories réunies en une seule démarche afin de décortiquer notre problématique en comparant les textes des deux auteurs et cerner l'influence ou l'imitation si il y'en a.
- L'intertextualité, une théorie fondée sur l'idée de « *on ne peut pas envisager un texte sans penser à ceux qui ont été écrits auparavant* » c'est ainsi que le définit Julia Kristeva dans *Sémiotikè* (Le Seuil, 1969).<sup>28</sup> Une suite logique après le comparatisme puisque cette théorie est à la base une démarche comparative qui est intimement liée aux deux théories sus-citées.
- La psychocritique : une approche d'analyse textuelle tâchant à extraire les métaphores obsédantes qui sont récurrentes dans l'ensemble de l'œuvre d'un auteur et dégager l'impact du mythe personnel que représentent ses métaphores sur son inconscient.<sup>29</sup>
- La mise en abyme : une autre démarche analytique bâtie sur le fait de détecter la présence d'une histoire dans une autre histoire, ou d'une même histoire en elle-même, ce que les théoriciens appellent l'effet miroir. Dans notre cas nous allons tenter de détecter la présence des écrits des deux auteurs dans d'autres écrits leur appartenant.
- La narratologie : afin d'arriver à analyser les textes qui forment notre corpus de travail, nous allons opter pour une étude des contenus afin de déterminer la fréquence des similitudes tant au niveau de la langue choisie que la poétique dans laquelle baignent les différents extraits soumis à l'analyse.

Notre réflexion comparative se traduit en deux ordres : biographique et théorique, puisqu'elle mettra en évidence les apports du comparatisme, l'intertextualité, la psychanalyse, la psychocritique, la mise en abyme, la narratologie ainsi que les méthodes d'analyse que ces théories mettent à notre disposition. Et d'ordre pratique puisque l'objet de l'analyse n'est autre qu'un corpus constitué d'extraits de textes. Les procédés d'analyse narratologique comprenant à

---

<sup>28</sup> Julia Kristeva : une femme de lettres française d'origine bulgare, théoricienne et l'une des fondateurs de « l'intertextualité », philologue et psychanalyste née le 24 juin 1941 à Sliven en Bulgarie. Elle est professeur à l'université de Paris-Diderot. Dans son premier ouvrage *Sémiotikè*, paru en 1969, Kristeva s'interroge sur le surgissement du texte littéraire ou poétique à l'intérieur du champ historique et social, ce qui donnera naissance à la notion de l'intertextualité.

<sup>29</sup> La psychocritique, voir la troisième partie. P. 298.

## Introduction générale

---

titre d'exemple le couple narrateur/narrataire, personnage, focalisation, procédés d'écriture vont nous permettre d'étudier des textes, et faire à partir des résultats obtenus un travail comparatif qui déboucherait sur des similitudes à divers niveaux. Ces dernières (les similitudes) seront quant à elles analysées dans un cadre intertextuel qui nous mènera à son tour à une étude psychanalytique pour déchiffrer la source des influences qui ont poussé à ces ressemblances.

Nous sommes bien conscient que la notion « biographique », déjà mentionnée, puisse susciter une certaine réticence, ou même, une récusation scientifique, eu égard à son aspect désuet. Mais nous nous sommes retrouvé obligé d'en faire usage dans notre présent projet et voici notre argument :

Georges Steiner<sup>30</sup>, dans "*Passions impunies*"<sup>31</sup>, persiste et signe : « Lire c'est comparer »<sup>32</sup>, argumentant ainsi cette hypothèse disant que « La simple affirmation de préférence est une " comparaison avec... " ».<sup>33</sup>

D'autre part, nous relevons la définition générique du Larousse sur le verbe " Comparer " : « Mettre en parallèle des choses, des personnes pour faire apparaître les similitudes ou les différences. »<sup>34</sup> ; ou encore : « Établir entre des choses ou des personnes un lien, un rapport d'égalité, les rapprocher par la pensée, le jugement, l'appréciation... »<sup>35</sup>

D'un autre côté, une citation a attiré notre attention en voulant justifier notre approche comparative par rapport à ce projet :

*" La littérature comparée, dite de l'ancienne "école française", s'est autre fois concentrée sur les relations biographiques d'auteurs appartenant à d'autre pays ou écrivant en langues différentes. "*<sup>36</sup>

Pour relever tout quiproquo nous retenons parfaitement le sens de cet énoncé dans la citation précédente " La littérature comparée, dite de l'ancienne école française ", car, et nous le savons bien, les projets de recherches contemporains doivent incomber aux nouvelles théories, ou plus ou moins celles mises à jour par les " modernes ".

---

<sup>30</sup> **Francis George Steiner** est un écrivain anglo-franco-américain, né à Paris le 23 avril 1929. Spécialiste de littérature comparée et de théorie de la traduction, il est plus connu du grand public comme essayiste, critique littéraire et philosophe. Il écrit généralement en anglais mais a aussi publié quelques œuvres en français.

<sup>31</sup> Georges Steiner. *Passions Impunies*. Éditions Gallimard. 1997.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Le Petit Larousse.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Cochran Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », Montréal, 2008. P.32.

## Introduction générale

---

Ceci dit, cela n'a jamais nié le fait de reprendre certaines théories dites " obsolètes ", comme bon nombre de spécialistes semblent les appeler, étant donné qu'elles ne présentent aucunement des anomalies dans l'acception ; par contre, elles ont échafaudé ce qui est devenu et deviendra à jamais la/les nouvelle(s) théorie(s) dans la discipline concernée (le comparatisme) contemporaine à son temps étant le fondement même de leurs hypothèses.

Effectivement, le temps du comparatisme qui traçait pour objectif l'étude biographique de deux personnalités, voyant en cela une nécessité dans leur mise en parallèle, n'est pas pour autant révolu.

Comme nous l'avons expliqué, l'axe principal de notre travail est la littérature comparée, malgré les multiples théories pour lesquelles nous allons optées. Cette discipline tend à mettre en application des analyses comparatives sur des œuvres littéraires propres à des ères/aires linguistiques, culturelles et sociales différentes.

Par littérature comparée M-F Guyard<sup>37</sup> entendait dire : « *histoire des relations littéraires internationales* »<sup>38</sup>, et selon lui cela inclut toute relation liant, dans un cadre littéraire évidemment, un homme à un texte, une œuvre à un milieu récepteur, d'un pays à un autre. Il a même lié la littérature comparée à l'histoire des idées. En effet, il repousse les limite de la discipline en insistant que dans « *comparaison il n'y'a pas de raison* », cette démarche envisage de soumettre à l'analyse tout ce qui obéit dans un domaine ou un autre à une certaine optique littéraire.

La littérature comparée s'applique souvent sur des littératures rapprochant deux différentes cultures (comparer un récit de la littérature française à un récit de la littérature maghrébine par exemple), deux différents genres (établir une étude confrontant une pièce théâtrale d'un écrivain et le roman d'un autre), entre les textes de deux différentes régions linguistiques (l'exemple d'un mémoire que nous avons encadré à l'université de Boumerdès comparant les textes de la mythologie mésopotamienne et l'ancien testament), ainsi que deux différentes disciplines (étudier les ressemblances entre une production cinématographique et un roman, au cas où l'adaptation n'est pas déclarée).

Notre travail alors réunit plusieurs catégories puisque nous allons travailler sur des textes de deux auteurs francophones même si la langue maternel de Brel est le flamand. Les deux auteurs sont de deux cultures différentes. En effet, l'un est Franco-algérien et l'autre Belge-

---

<sup>37</sup> M-F Guyard : l'un des théoriciens phares de la littérature comparée, docteur en lettres, recteur de 1969 à a1970 de l'Académie d'Amiens, il est aussi professeur en littérature française. Né le 18 mars 1921 et décédé le 5 mai 2011.

<sup>38</sup> Brunel, Pierre, Chevrel Yves, *Précis de littérature comparée*, presses universitaires de France, Paris, 1989. P.13.

## Introduction générale

---

Flamand, cela nous présente un certain écart culturel et traditionnel. Le point qui les réunit est le fait qu'ils soient contemporains et qu'ils aient vécu dans la même France à un moment de leur vie.

Certes, les champs comparatifs sont plus élargis, plus génériques, moins scrupuleux – car, et cela va de soi, plus l'étude est minutieuse plus elle est accessible – par rapport à cette méthode, mais, quelques fois, certains paramètres ne permettent pas de comparer uniquement des écrits de deux auteurs différents, notamment quand les deux hommes ne s'inscrivent pas dans la même discipline. C'est le cas-même de notre projet. D'autant plus que des données mises à notre disposition, dont les références sont mentionnées ici, permettent cette étude.

La littérature comparée associée à l'analyse la notion de « la dépendance », intégrée à la discipline par Fernand Baldensperger<sup>39</sup> qu'il explique comme suit : « *une rencontre réelle [...] crée une dépendance* »<sup>40</sup>, ce qu'il veut dire par la rencontre réelle est la lecture emprisonnante et attenante qui marque le lecteur et qu'il se verra reproduire dans ses propres créations qu'elles soient littéraires ou artistiques. Cette dépendance est justement l'objet que nous allons traiter dans notre partie analytique par le biais de l'intertextualité.

Bien évidemment, il n'y a pas de création sans inspiration, imprégnation ou influence, il s'agit là de la base de la productivité littéraire et artistique. Pierre Brunel<sup>41</sup> nous donne l'exemple de

*«...Joachim du Bellay se contente parfois de traduire ou d'adapter Sperone Speroni dans sa Défense et illustration de la langue française; et son admiration pour Nietzsche et la Naissance de la tragédie a conduit Edouard Schuré à des plagiats bien maladroits. Plus largement, on sait comment au XVIII<sup>e</sup> siècle l'Angleterre a pu constituer un modèle pour les classes bourgeoises allemandes. Et il est vrai qu'on assiste à de véritables fascinations : Rilke découvrant Valéry, par exemple. »<sup>42</sup>*

Il n'y aurait pas eu autant d'écrivains et autant d'œuvres si l'imprégnation, l'imitation (positive ou négative) n'avaient pas existé. Il est vrai que puisque la présence d'une création dans une autre est inévitable il est important de ne pas tomber dans l'imitation telle quelle et surtout inavouée. Il est aussi tout à fait humain qu'un écrivain se surprenne en train de reprendre un autre sans qu'il ne l'ait lu auparavant ce qui donne naissance aux polémiques littéraires,

---

<sup>39</sup> Fernand Baldensperger : l'un des fondateurs de la littérature comparée, il est né le 4 mai 1871 et décédé le 24 février en 1958.

<sup>40</sup> *Le précis de la littérature comparée*, Op.cit. P.13.

<sup>41</sup> Pierre Brunel : critique littéraire français et spécialiste en la littérature comparée, professeur en littérature comparée. Né le 17 juillet 1939.

<sup>42</sup> *Le précis de la littérature comparée*, Op.cit. P.13.

## Introduction générale

---

comme le cas de Sembene Ousmane<sup>43</sup> qui éloigne la présence d'une trace d'une influence de Zola dans son chef-d'œuvre *Les Bouts de bois de Dieu*<sup>44</sup>, où des ressemblances flagrantes se manifestent comme la question chemins de fer, comme dans *La Bête humaine*, et de grève, comme dans *Germinal*, mais il dit n'avoir lu ni l'un ni l'autre quand il a écrit son livre.

Ceci dit, aucun écrivain n'est jamais à l'abri d'avoir des traces d'antécédents de lectures. Ainsi il est impossible d'approcher un livre contemporain sans sentir la présence d'autres œuvres antérieures. Selon nous, il n'est pas forcément question de plagiat mais d'une influence méconnue, pas cernée, vu que toute l'éducation sociale, scolaire, traditionnelle et universitaire peut laisser une trace dans l'inconscient du créateur.

Ce travail a pour objet de démontrer que celui que le monde entier connaît pour *Ne me quitte pas* est, de surcroît, un penseur dont la conception de vie est proche de celle que les textes de Camus et, par conséquent, la philosophie de l'Absurde, traduisent ; sans – et ce n'est pas la volonté qui manque, mais ce sont les limites de la science qui ont besoin d'être plus repoussées, ce que nous allons essayer de faire –, nous disions alors, sans vouloir hisser le " chanteur"<sup>45</sup>, Jacques Brel, au rang des géants de la philosophie – quoique Camus n'ait jamais revendiqué ce rang.

Nous le savons bien, Albert Camus s'est très distinctement exercé dans la philosophie de l'Absurde à un point tel qu'il est le premier cité en parlant de cette discipline, le tout étant parfaitement illustré dans deux de ses grands récits, romanesque et théâtral, *L'Étranger*<sup>46</sup> et *Caligula*<sup>47</sup>, et notamment à travers son essai *Le Mythe de Sisyphe*<sup>48</sup>. Ces textes-là sont les supports récurrents de toute référence bibliographique ou sitographique présentant l'auteur (Camus) et sa philosophie :

*« Deux grands cycles se dessinent dans l'œuvre de Camus, et ses Carnets laissent supposer qu'il en prévoyait d'autres, interrompus par sa mort prématurée. La série de l'absurde regroupe L'étranger, Le mythe de Sisyphe, Le malentendu et Caligula, celle de la révolte : La peste, L'homme révolté et Les justes. Ces deux volets se succèdent dans la pensée de Camus où la conscience de l'absurde n'entraîne pas le désespoir mais une réponse positive :*

---

<sup>43</sup> Sembene Ousmane : écrivain et réalisateur engagé sénégalais. Né le 1 janvier 1923 et décédé le 9 juin 2007.

<sup>44</sup> Ousman Sembene, *Les Bouts de bois de Dieu*, Pocket, Dakar 1960.

<sup>45</sup> Un chanteur est une personne qui exhibe sa belle voix (les chanteurs de l'Opéra par exemple). Un auteur, compositeur et interprète est une personne qui interprète ses propres chansons et qui peut être chanteur. Brel ne l'est pas. Il est connu pour son art de l'interprétation scénique

<sup>46</sup> Camus, Albert, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1942.

<sup>47</sup> Camus, Albert, *Caligula*, Gallimard, Paris, 1945.

<sup>48</sup> Camus, Albert, *Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942.

## Introduction générale

---

*la révolte puis la recherche du bonheur. « Il faut imaginer Sisyphe heureux » ».*<sup>49</sup>

Cette citation est l'une des dernières présentations de la philosophie de Camus. Mais ce qui nous a « métaphysiquement »<sup>50</sup> retenu ce sont les angles de vue, les tournures usées, les illustrations métaphoriquement usitées, la poésie, le choix des personnages, les manières singulières de présenter une idée dans d'autres écrits, que nous citerons, chez Camus présentant l'Absurde, et chez Brel présentant sa pensée. Tant en rédigeant tout un essai chez l'un tant à travers ses phrases en répondant à une interview chez l'autre ; tant en confectionnant tout un récit chez l'un tant en composant une chanson d'une trentaine de vers chez l'autre.

Cette raison-même régit notre argument consistant à ne pouvoir étudier deux ou trois textes uniquement des deux auteurs avant de les approcher biographiquement, car aucune résolution ne pourra être probante vis-à-vis de n'importe quelle problématique sans les détails humblement rapportés dans notre recherche que voici.

De plus, quelle que soit la problématisation quant aux deux auteurs, il ne conviendra point de les mettre en parallèle sans connaître leurs personnalités, leurs influences, et surtout, qui est venu avant l'autre ? Et qui connaît l'autre ? Par conséquent, sur ce point, nous nous devons de les présenter ainsi que tous les points fondamentaux à notre argumentaire dans une première partie de plusieurs dizaines de pages. Et puisque l'objectif premier de notre thèse est de faire connaître les deux auteurs, sous tous les aspects comparables, nous nous efforcerons à faire une présentation tatillonne, méticuleuse en vue d'en faire une bonne assise pour un travail comparatif plus élaboré.

Nous revenons sur l'adverbe « métaphysiquement », à dessein usé dans un précédent paragraphe, car les deux auteurs font preuve d'une intertextualité intrigante jusque dans le plus infime et le plus anodin des détails. Chose qui nous a conduit à considérer cette intertextualité comme hors du commun et donc métaphysique. Intertextualité que nous tenterons de prouver à travers des similitudes caractérisant aussi bien les textes de Camus que ceux de Brel. Et pour arriver à cet objectif, nous avons sélectionné certains fragments des œuvres de Camus (*Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger*, *La Peste*<sup>51</sup>, *Noces*<sup>52</sup>, *L'Été*<sup>53</sup>, *La Chute*<sup>54</sup>) ainsi que certains vers des chansons de Brel (*Ces gens-là*, *Tongo funèbre*, *Le moribond*, *Fernand*, *La ville s'endormait*,

---

<sup>49</sup> Chaudron, Marie-Valentine. *Biographie*. Albert Camus. Magazine Muse. Gallimard. Paris. 2007.

<sup>50</sup> Qui a un caractère abstrait. Le Petit Larousse.

<sup>51</sup> Camus, Albert, *La Peste*, Gallimard, Paris, 1947.

<sup>52</sup> Camus, Albert, *Noces*, Gallimard, Paris, 1959.

<sup>53</sup> Camus, Albert, *L'Été*, Gallimard, Paris, 1959.

<sup>54</sup> Camus, Albert, *La Chute*, Gallimard, Paris, 1956.

## Introduction générale

---

*Mon enfance, Les bigotes, Vieillir, Le Bon Dieu, La quête, Les moutons, La Fanette, Jef, Caporal Casse-Pompon, Un enfant, Les paumés du petit matin*)<sup>55</sup>.

Néanmoins, nous tenons à préciser que notre étude comparative ne se limite pas seulement aux textes écrits mais aussi à la conception de vie des deux auteurs à travers certains entretiens journalistiques.

Notre travail s'intitule :

**" Camus, Brel : entre imitation et/ou intertextualité.**

***La plume de Brel imbibée de l'encre de Camus "***

Ayant déjà explicité l'objectif de notre travail, nous avons choisi de le développer en trois parties. Pour répondre à notre problématique, nous avons établi notre plan de travail d'une manière qui nous poussera à donner une réponse aux petites questions qui vont conduire notre chemin d'analyse.

Nous avons consacré la première partie de notre thèse à l'investigation biographique des deux auteurs, dans le but d'exposer leur mode de vie qui a certainement une influence sur leur mode de pensée et qui a forgé leur univers se reflétant ainsi sur leurs œuvres. Nous avons pensé à nous limiter à la biographie de Brel en survolant brièvement celle de Camus (vu qu'il est assez connu aux yeux des spécialistes et des étudiants en littérature), sauf que nous étions presque obligé de ne pas le faire puisqu'une grande partie de la biographie que nous allons exposer nous servira dans la partie analytique. Il est important de noter que les démarches théoriques que nous allons suivre se reposeront majoritairement sur l'étude personnelle et biographique de l'écrivain et du chanteur, en suivant le cheminement psychanalytique. Pour conclure les deux chapitres de cette partie qui seront dédiés chacun à un auteur, nous présenterons les deux auteurs ainsi que leur conception de l'Absurde.

Quant au dernier chapitre de cette partie qui n'est qu'un pont reliant la première à la dernière, il va se focaliser sur la chanson comme registre artistique et comme genre appartenant à une discipline baptisée « la cantologie ». En effet, le premier chapitre est dédié à la cantologie, sa présentation comme théorie et la présentation avec applications des approches analytiques (liées à la littérature) qui émanent de cette nouvelle discipline. Nous parlons dans ce cas de l'intertextualité entre texte et chanson, l'intertextualité chanson/chanson, sans oublier l'analyse

---

<sup>55</sup> Toutes les références des chansons de Brel seront citées plus scrupuleusement plus loin dans ce travail.

## Introduction générale

---

poème/chanson. Nous y intégrerons l'état des lieux rassemblant les travaux portant sur la cantologie en présentant brièvement la discipline, (chose que nous ne pouvons insérer à l'introduction puisque cela nous prendra des pages). Nous clôturons ce chapitre par un passage purement analytique démontrant l'imprégnation littéraire de Jacques Brel en générale, son reflet dans ses textes mais surtout comment la chanson ou essentiellement le texte d'une chanson peut être disséqué d'un point de vue littéraire. Après avoir prouvé la faisabilité d'approcher une chanson dans un cadre analytique nous allons revenir sur l'essence de notre thèse qu'est la comparaison entre Brel et Camus.

La deuxième et la dernière partie se présente comme la quintessence de notre analyse. Une partie entièrement destinée aux approches analytiques. L'étude comparative va être entamée par la confrontation des réflexions des auteurs et de la manière avec laquelle l'absurde se manifeste dans leurs œuvres, bien évidemment un retour vers la première partie est nécessaire puisqu'elle va contenir l'étude personnelle des deux hommes ainsi que le développement de la conception de l'absurde chez l'un et sa perception chez l'autre. Après avoir étoffé cette étude nous allons faire appel à l'intertextualité en cherchant la présence des traces des écrits de Camus dans les écrits de Brel. Nous allons dans cette partie établir les similitudes aussi bien idéologiques que littéraires chez les deux auteurs. Nous soulèverons de même les points divergents qui font la particularité de chacun. En dernier lieu, il s'agira de mettre en comparaison les deux registres en lien avec l'absurde. En suite, nous allons tenter de voir si les deux auteurs partagent le même mythe personnel en faisant intervenir la psychocritique de Charles Mauron. Une fois les réseaux obsédants dégagés nous allons encore une fois procéder dans une optique comparative en rapprochant les résultats. Comme dernière théorie à laquelle nous allons avoir recours dans cette phase de notre travail, la mise en abyme sera le sujet d'une analyse qui s'appliquera comme ses précédentes sur les corpus de chacun des deux auteurs. Notre but à travers l'enchaînement de ses analyses théoriques est d'avoir le maximum de preuves de similitudes qui pourront nous aider à prouver, effectivement, l'intertextualité entre Camus et Brel. Nous allons dans cette même partie aborder *La Condition humaine* d'André Malraux qui, selon nous, pourrait être la **pièce motrice/maîtresse** de notre analyse si nous arrivons à déceler un lien entre lui, son œuvre déjà citée et les deux auteurs qui font l'objet de notre thèse. Nous entamerons après l'étude narratologique pour la conclure avec le procédé théorique en exposant (toujours dans un cadre comparatif) des supports choisis de l'écrivain et du chanteur et en décortiquant le lien entre les textes chacun dans son domaine.

## Introduction générale

---

À la fin de notre travail, et après avoir étudié les champs que nous ouvre la cantologie. Nous allons insérer un petit chapitre en guise de perspective, portant ce titre d'ailleurs, en se basant sur nos expériences dans l'enseignement pour répondre à un questionnement d'ordre littéraire en grande partie se formulant dans la question suivante : Brel de par ces textes atypiques, ni poétiques ni prosaïques, et ses propos plus ou moins philosophiques et surtout idéologiques, n'est-il pas digne d'être enseigné, en tant qu'illustration simple et accessible de la philosophie de l'Absurde qu'il représente parfaitement ?

*Première partie : Deux artistes  
contemporains de la moitié du XXème  
siècle.*

# *Chapitre I. Albert Camus*

*« La prise de conscience que la vie est absurde ne peut pas être une fin mais un début »*

*Albert Camus.*

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

La littérature commençait à sentir la modernité au XIXème siècle, l'ère du classique se mourait et d'autres horizons s'ouvraient. En effet, les toutes premières révoltes littéraires datent du siècle des révolutions, puisque le contexte historique favorisait la découverte, et l'art ainsi que la littérature devenaient de plus en plus accessibles.

Durant cette période tout servait la littérature et vice-versa, les colonisations ont donné naissance à de nouveaux styles d'écriture à l'exemple de Dumas père, la nouvelle économie et l'industrialisation ont ouvert d'autres perspectives littéraires comme dans *Germinal*<sup>56</sup> d'Émile Zola<sup>57</sup>, la situation sociale avait changé et avec elle les romans qui reflétaient le vécu social, le cas de Flaubert à titre d'exemple.

Cette ère a donné naissance à une variété littéraire sans précédent, l'innovation et l'exploration avaient franchi tout obstacle pour en faire des motivations et sources d'inspiration, les premières décennies de ce siècle étaient marquées par l'écriture du romantisme, ce courant littéraire est venu en riposte à l'ère des lumières, son écriture de la raison, jugée apathique. En effet, la première caractéristique du romantisme est l'exaltation des sentiments, ainsi que l'apport d'une certaine remédiation, à l'héritage des lumières et révolution qui écartait la mystification et la notion de la religion. Les œuvres romantiques formaient un retour vers Dieu à travers les descriptions sensibles envers la beauté des esprits et de la nature.

Le romantisme se basait aussi sur la beauté de la forme et un lyrisme remarqué même dans la prose, jusqu'à la naissance de *Gaspard de la nuit*<sup>58</sup> en 1842, publié à titre posthume, où Aloysius Bertrand<sup>59</sup> créa le poème en prose que Baudelaire<sup>60</sup> et Rimbaud<sup>61</sup> emprunteront plus

---

<sup>56</sup> Zola Émile, *Germinal*, éditions GIL BLAS, Paris, 1885.

<sup>57</sup> Émile Zola : écrivain et romancier Français né le 2 avril 1840 et décédé le 29 septembre 1902. Il est l'un des pionniers du mouvement naturaliste. Il s'est inscrit aussi dans le réalisme engagé en dénonçant le second empire français et décrivant minutieusement la souffrance du peuple, ouvriers à travers *Germinal* (1885), la bassesse du pouvoir à travers *Nana* (1880) ainsi que les bienfaits de la progression industrielle comme dans *Au Bonheur des Dames* (1883).

<sup>58</sup> Bertrand Aloysius, *Gaspard de la nuit*, ANGERS, Paris, 1842.

<sup>59</sup> Aloysius Bertrand : de son nom, Louis Jaques Napoléon Bertrand, dramaturge et poète français, né le 20 avril 1807, éteint le 29 avril 1841, le premier à avoir osé de la poésie en prose. Il était l'un des pionniers du romantisme en France et du romantisme frénétique (courant littéraire issu du romantisme français mais aussi lié au roman gothique anglais, les bases de ce mouvement sont son l'esprit innovateur qui rejette l'esprit des lumières et la rigueur classique).

<sup>60</sup> Charles Baudelaire : né le 9 avril 1821 et décédé le 31 août 1867. Écrivain, poète, essayiste, critique d'art et littéraire, ses textes font partie du symbolisme et du modernisme poétique

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

tard<sup>62</sup>. Suite à cette rénovation, la poésie a vu l'avènement du Parnasse<sup>63</sup> qui quant à lui vient en réponse à l'exagération du lyrisme et du sentimental dans la poésie, ce genre de poèmes imposait la description de la beauté tout en contant le romantisme poussé (défendre l'art pour et par l'art sans se focaliser sur l'abus dans l'expression des sentiments)<sup>64</sup>.

Pour ce qui est prose, le roman est devenu un genre qui touche à tout. Il a connu, également, une large variation avec l'apparition du roman du Moi (l'autobiographie à part entière), le roman historique, comme son nom l'indique, traitait des histoires d'un cadre spatio-temporel antérieur, le roman feuilleton, le succès de son époque, il s'agissait des histoires à publication épisodique, le plus souvent, dans un journal.

Le roman réaliste, quand à lui, représentait tout un mouvement qui avait pour objectif de mettre fin au sentimentalisme romantique, il se base sur la représentation la plus fidèle du réel, pour Stendhal,<sup>65</sup> l'un des piliers de ce courant, le roman est essentiellement synonyme d'un miroir de sa société, et pour Balzac<sup>66</sup>, le romancier est considéré comme un historien du présent.<sup>67</sup> Une fois plongés dans le réalisme, les écrivains se penchent sur le roman social toujours dans le but de refléter au mieux sa société, puis à la fin de ce siècle viendra le temps du roman naturaliste, dis aussi expérimental, ce dernier consiste en la recherche et la documentation pour pousser le réalisme à son comble.<sup>68</sup>

---

<sup>61</sup> Arthur Rimbaud : né le 20 octobre 1854 et décédé le 10 novembre 1891. Il est écrivain, et poète, il était aussi explorateur. Rimbaud est l'un des poètes Phares du symbolisme.

<sup>62</sup> « Les thèmes préromantiques se retrouveront au XIX siècle dans les œuvres romantiques. On retrouve ainsi la grandeur et les mystères de la Nature (en harmonie avec nos émotions), le mysticisme (car la nature nous rapproche de Dieu) et l'Amour (dont les thèmes se trouvent parfaitement dessinés dans *La nouvelle Héloïse : fatalité de la passion, tourments, sentiment douloureux et les émotions*) » Justine Martin littérature du XIXème siècle : le Romantisme Universidad de Castilla-La-Mancha 2011, P. 6

<sup>63</sup> Le Parnasse est un mouvement poétique réaliste, nous allons y revenir dans la deuxième partie et mieux l'expliquer.

<sup>64</sup> Cf. Claude Millet, « Le Parnasse », *La Poésie en France du Moyen Âge à nos jours*, PUF, Quadrige, 2007. P. 349.

<sup>65</sup> Stendhal : de son vrai nom Henri Beyle, né le 23 janvier 1783 et décédé le 23 mars 1842, auteur et romancier français connu par son chef d'œuvre, *Le rouge et le noir*. Il faisait partie du mouvement du romantisme puis le réalisme, il était aussi journaliste engagé en tant que rédacteur dans le *Journal de Paris*, et *The New Monthly Magazine* à Londres.

<sup>66</sup> Honoré de Balzac : romancier, essayiste, critique et dramaturge français, né le 20 mai 1799 et mort le 18 août 1850 à Paris. Il était aussi journaliste, critique littéraire et imprimeur. Il s'inscrit dans la littérature humaniste installée dans le mouvement réaliste visionnaire, il était engagé à travers ses ouvrages à décrire l'injustice humaine et la dénoncer.

<sup>67</sup> Barthes, Roland, *Littérature et réalité, L'effet de réel*, Éditions du Seuil, 1982. P. 81.

<sup>68</sup> « Zola infléchit le schéma balzacien en inscrivant ce récit dans une perspective plus déterministe où le personnage est fortement dépendant de son milieu. » P. 61 « La démarche du roman zolien consiste à lâcher un personnage dans une action et à l'observer. » P. 62

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Le XIXème siècle n'avait pas abandonné la philosophie et la fluorescence de la pensée, bien au contraire, des philosophes ont continué le parcours en associant des idées humanistes récentes à la quête existentialiste religieuse entamée dans les siècles précédents.

En effet, les questions existentialistes ont vu le jour chez Pascal<sup>69</sup>, lui qui était homme d'église, n'a eu d'éducation que celle qui est lié intimement à Dieu et la religion. Pascal, doué depuis son jeune âge en physique, mathématique et écriture, devient philosophe en abordant dans ses *Pensées*<sup>70</sup>, des réflexions sur la religion et tant d'autres sujets qui y correspondent, tel que le divertissement, qui est pour père Blaise, toute occupation de l'être chair et âme de Dieu par le plaisir de la vie. Son ouvrage était une sorte de manuscrit de défense de la religion chrétienne, n'empêche, c'était aussi une initiation à la pensée libre car son livre contenait des idées humanistes à la quête de bonheur et l'apaisement de l'âme. Ses questions fondamentales mettaient l'accent sur l'existence d'une divinité omniprésente à qui l'humain doit lier toutes les formes du bonheur et de la joie pour s'éloigner du divertissement en quête après la sérénité en définissant l'existence de l'homme par rapport au Dieu de la religion chrétienne.

La philosophie existentialiste a parcouru deux siècles. Elle s'est développée de l'existentialisme de Schelling<sup>71</sup> à celui de Kierkegaard<sup>72</sup>, en suite, Stirner<sup>73</sup> ainsi que Dostoïvski<sup>74</sup> et Nietzsche<sup>75</sup>, Les pionniers de cette philosophie au XIXème siècle.

---

Marie-Aude de Langenhagen, Gilbert Guislain, *Zola Panorama d'un auteur*, Studyrama, 2005.

<sup>69</sup> Blaise pascal : mathématicien, physicien, inventeur de la pascaline (la toute première calculatrice). Il est aussi philosophe, moraliste et théologie français du XVIIème siècle. S'inspirant des travaux d'Omar Al Khayam, il écrit ses *Pensées* sous forme de quatrains et initie l'existentialisme à travers son existentialisme religieux.

<sup>70</sup> Pascal, Blaise, *Les Pensées*, chez Guillaume Desprez, Saint Profoer, 1669.

<sup>71</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, né en 1775 et mort en 1854. Philosophe allemand, il fut le disciple de Kant et Fichte. Il faisait partie du mouvement idéaliste allemand puis du romantisme, influencé par Spinoza il s'exerce pour dépasser ses maîtres et leur philosophie transcendantale en réalisant sa propre idéologie qui s'installe dans la continuité de la Naturphilosophie et le Spinozisme.

<sup>72</sup> Søren Aabye Kierkegaard : écrivain, philosophe et théologien danois, un des pionniers de l'existentialisme. Il est né en 1813 et s'est éteint en 1855. Kierkegaard était aussi poète son idéologie est considérée comme la pionnière de l'existentialisme chrétien. Sa philosophie est un ensemble d'idées dénonciatrices critiquant la religion organisée (le suivisme aveugle qui s'intègre à l'éducation endoctrinant les enfants), le christianisme, la morale, il s'intéressait à la psychologie et la philosophie religieuse.

<sup>73</sup> Johann Kaspar Schmidt : appelé Max Stirner, philosophe existentialiste allemand, né en 1806 et décédé en 1856. Faisant partie du mouvement philosophique hégélien, il est l'un des fondateurs de l'existentialisme et de l'anarchisme individualiste. La philosophie de Schmidt s'engage contre le libéralisme et contre toutes les forces et les puissances sociales et politiques. En effet, il s'inscrit dans le courant socialiste refusant à obéir à n'importe quelle morale imposée ou idéal.

<sup>74</sup> Fiodor Dostoïevski : auteur russe qui a influencé beaucoup d'écrivains et philosophes, né le 11 novembre 1821 et décédé en le 28 janvier 1881. L'un des plus grands romanciers russes, il a était l'influenceur de plusieurs écrivains et philosophes. Ses écrits puisaient dans l'humain, la nature et la condition humaine.

<sup>75</sup> Friedrich Nietzsche : philologue et philosophe allemand, il était aussi poète et pianiste. Né le 15 octobre 1844 et décédé le 25 août 1900. Il était aussi critique culturel, compositeur, poète et écrivain, son œuvre a influencé

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

L'existentialisme a pu dépasser les mesures d'une simple philosophie, il s'impose en tant qu'«un mouvement qui entraîne l'ensemble des philosophies, dites de l'existence »<sup>76</sup>.

Cette idéologie a pris un chemin plus généraliste qui domine différentes philosophies liées à l'existence, nous comptons au XXème siècle : l'existentialisme chrétien représenté par Gabriel Marcel<sup>77</sup> et l'existentialisme athée de Jean-Paul Sartre<sup>78</sup>. Jusqu'à l'avènement de l'absurde avec Camus et Beckett<sup>79</sup>.

La philosophie de l'existentialisme et l'idée « des stades de chemin de vie de l'homme »<sup>80</sup> telle que l'abordait Kierkegaard, où le grand retour vers les valeurs ainsi que la nature de l'humain tel que l'approchait Nietzsche, ont débouché vers une nouvelle optique philosophique qu'est « l'anticonformisme »<sup>81</sup> chez Ellul<sup>82</sup>, et avant lui chez Malraux<sup>83</sup>. Ce dernier a ouvert une nouvelle perspective d'engagement uniquement littéraire qui relève de la fiction inspirée de la réalité vécue, cette écriture romancière engagée tournait, essentiellement, autour de l'humain, sa vision, ses forces et faiblesses, et sa finalité et donc « la mort ».

Malraux avait donné le concentré de tous ces aspects de l'humain dans son prix Goncourt de 1933, publié la même année *La Condition humaine*<sup>84</sup>, dans ce livre qui se base sur

---

plusieurs écrivains qui ont marqué l'histoire littéraire et intellectuelle contemporaine. La philosophie Nietzscheenne aborde des sujets tels la Métaphysique, le christianisme, la culture, le nihilisme, la morale et l'esthétique. Il a développé l'idée du surhumain.

<sup>76</sup>Lutigneaux Roger, *Revue des deux mondes*, 2016. P. 456.

<sup>77</sup>Gabriel Marcel : critique, dramaturge, philosophe et musicien français, il est le représentant de l'existentialisme chrétien. Né le 7 décembre 1889 et décédé en 8 octobre 1973. Il s'inscrivait dans la philosophie existentialiste chrétienne influencée par Kierkegaard.

<sup>78</sup>Jean Paul Sartre : philosophe et écrivain français, le représentant du courant existentialiste athée. Né le 21 juin 1905 et décédé le 15 avril 1980. Son engagement politique se répercutait sur ses œuvres à savoir, son marxisme et son communisme. L'idéologie de Sartre s'inscrivait dans la métaphysique, ontologie, phénoménologie, théorie de la connaissance, politique, sociologie, et éthique. Le prix Nobel de la littérature 1964 lui a été discerné mais il l'avait refusé.

<sup>79</sup>Samuel Beckett : écrivain, poète et dramaturge irlandais, prix Nobel de la littérature en 1969. Il est né le 13 avril 1906 et décédé le 22 décembre 1989. L'un des fondateurs de la notion de l'absurde à travers le théâtre, l'ensemble de son œuvre expose une ironie mêlant pessimisme et humour. Connue pour son œuvre phare *En attendant Godot* (1952).

<sup>80</sup>Rognon, Frédéric, *Ellul lecteur de Kierkegaard : La réception de l'œuvre Kierkegaardienne dans la pensée de Jacques Ellul*, *Revue portugaise de la Philosophie*, 2008. P. 1183.

<sup>81</sup>Steyer, Serge, *Jacques Ellul, l'homme entier- entretiens avec Jacques Ellul*, documentaire, 1994, disponible sur YouTube. (Consulté en DVD le 11/11/2016)

<sup>82</sup>Jacques Ellul : de son nom Jacques César Émile Ellul, historien, sociologue et théologien français, auteur qualifié de l'anarchiste chrétien pour son anticonformisme social, religieux, ainsi que littéraire. Il est né le 6 janvier 1912 et mort le 19 mai 1994. Appartenant au mouvement anarchiste, celui de la décroissance et le personalisme.

<sup>83</sup>André Malraux : écrivain engagé, connu pour ses romans d'aventure engagés, intellectuel et homme politique français, ses écrits ont fait avancer la littérature engagée du XIXème siècle, notamment, l'absurde chez Camus. Nous allons revenir sur Malraux en lui consacrant un petit espace dans le deuxième chapitre de la dernière partie.

<sup>84</sup>Malraux, André, *La Condition humaine*, Éditions Gallimard, Paris, 1933.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

trois thématiques importantes : la fraternité, la mort et la solitude. Le ministre était le premier écrivain français à toucher de la plume artistique des sujets existentiels et humanistes.

Par la fraternité, il a décrit le sentiment instinctif que développe tout un chacun vis-à-vis de l'autre (l'humain), aussi fort qu'il soit, intense, pur, honnête ou pas, l'amour envers l'autre est la base même de la définition de l'humain. L'amour fut abordé dans ses deux différentes allures :

*« Tout à l'heure, elle me semblait une folle ou une aveugle. Je ne la connais que dans la mesure où je l'aime, que dans le sens où je l'aime »<sup>85</sup>*

Un amour plutôt charnel que le personnage vit avec un dilemme. Le protagoniste est en relation avec une personne avec laquelle il ne veut plus rester mais qu'il n'arrive pas à quitter puisqu'elle ne le déteste pas ; une situation que nous pourrions décrire comme absurde constituant un cercle vicieux.

*« ...les hommes ne sont pas mes semblables, ce sont ceux qui me regardent et me jugent, mes semblables sont ceux qui m'aiment et ne me regardent pas, qui m'aiment contre tout »<sup>86</sup>*

Le deuxième amour est l'amour viril de la fraternité, l'amour que le personnage principal a partagé avec son ami Katow qui lui a fait comprendre comment l'homme peut définir l'amour.

Et comme dans tout son œuvre, la notion de la mort est aussi présente munie de celle de la solitude, en effet, il est impossible chez Malraux de citer l'une sans l'autre, lui qui avait perdu des membres chers de sa famille, puis ses amis et qui en dit : *« Je n'ai plus d'amis, ils sont tous morts à la résistance secrète et aux révolutions »<sup>87</sup>*. Il transmet, en parlant de la mort, un certain sentiment absurde lié à l'existence de l'humain qui va vers le néant d'un coup, qu'il soit attendu ou pas, le fait de mourir demeure tragique même accepté. La solitude, quant à elle, accompagne les personnages principaux de ce roman du début à la fin même quand ils sont tous réunis, nous sentons un sentiment présent de solitude dans chacun d'eux.

Même en ce qui concerne la forme littéraire il avait rafraîchi le style romancé, il a été parmi les premiers à avoir rejeté les formes stylistiques compliquées, classiques et dures à assimiler, en adoptant un style simple qui n'est pas totalement journalistique mais dans lequel

---

<sup>85</sup> Ibid, P45.

<sup>86</sup> Ibid, P46.

<sup>87</sup> Kamel, Foa'ad, *Malraux, shaer algharaba wa al neidal*, (Malraux, poète de l'étrangeté et de la lutte) Dar Al-Maarif, Egypte, 1940. P.15.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

nous ressentons la spontanéité du journaliste qu'il était, en proposant l'information ou racontant la diégèse sans que le lecteur puisse relever la tête de son livre. Cette manière d'écrire avec un style attachant, simple, rapide, concis et efficace, est devenue au XXème siècle le but de tout écrivain.

Quant à la description, Malraux ne s'y attardait pas, il ne décrivait que ce qu'il est jugé important à décrire sans abuser. C'est vrai que la présence de tout détail aide le lecteur à se positionner dans l'histoire, mais ne faire que redessiner détail par détail et coin par coin fait perdre l'attention de ses lecteurs.

Un nouvel aspect littéraire a été offert par Malraux, en commençant par suivre le chemin de Flaubert et se détacher encore plus de l'héritage classique, mais aussi en redonnant des formes nouvelles au roman du XXème siècle.

Nous réalisons à la lecture de *La Condition humaine* que nous suivons une investigation menée par les protagonistes, qui sont parfaitement équilibrés, dans des conditions absurdes, quête après le fait de se débarrasser de la solitude qui les guette pour arriver à trouver, enfin, un sens à leur existence.<sup>88</sup>

Cette conception des notions sentimentales si importantes pour l'humain, prédéfinie par l'homme lui-même, a été une inspiration et un point de départ pour notre écrivain Camus, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, les plus grands écrivains français engagés dans la cause humaniste et existentialiste.

Camus a su vivre et cristalliser toutes ces pensées existentielles et humanistes dans une philosophie de vie, tellement insensée que vraie, qu'est l'absurde. Nous allons au cours de ce premier chapitre faire une escale dans le monde littéraire camusien, et dans la bulle de vie de l'auteur, ce qui nous permettra de le connaître davantage avant de se focaliser sur son œuvre qui va être soumise à l'analyse.

### I. Tout sur Camus :

Connaître l'univers littéraire d'un écrivain, son parcours, les idéologies et les pensées qui émaillent ses écrits, peut s'avérer utile pour apprivoiser ses œuvres et surtout pour une bonne

---

<sup>88</sup> Dumazeau, Henri, *Profil Littéraire- profil d'une œuvre- la condition humaine d'André Malraux*, Analyse critique, Éditions Hatier, Paris, 1984, P.15.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

analyse de ces dernières, et il est encore plus qu'utile de disséquer sa structure, en partant de la forme dans laquelle l'œuvre nous est présentée, jusqu'au fond qui se révèle à travers des lectures réfléchies.

### I. 1. Sa biographie :

Nous ne saurions si bien présenter Albert Camus comme l'a résumé François Chavanes dans le livre qui le lui a consacré *Albert Camus, Tel qu'en lui-même*, et qui fera l'objet de référence le plus consulté concernant Camus dans ce travail.

« Albert Camus a écrit : « *Je ne suis pas un philosophe, en effet, et je ne sais parler que de « ce que j'ai vécu » [...]. Ce dont il parle dans ses livres est lié aux différentes expériences qu'il a faites durant sa vie. Ses œuvres [...] sont moins des œuvres d'imagination que des transpositions littéraires d'expériences vécues par lui. D'où l'importance de bien connaître sa biographie ou l'histoire de sa vie, pour comprendre sa bibliographie [...].* »<sup>89</sup>.

Né le 7 novembre 1913 à Dréan, au sud de Annaba, appelée dans le temps Mondovi, d'un père ouvrier caviste, Lucien Camus, grièvement blessé dans la bataille de la Marne, en 1914, lors de la déclaration de guerre de l'Allemagne à la France, puis mort peu après à l'hôpital de Saint-Brieuc en Bretagne nous pouvons dire que Albert Camus n'a pas connu son père – il avait onze ans quand il l'a perdu.

Sa mère, Catherine Sintès, après la mort de son mari, était allée s'installer chez sa mère à Alger, dans le quartier populaire de Belcourt, avec ses deux fils (Lucien et Albert). Sa surdité précoce lui faisant sévissent l'empêchait, de tout son vécu, d'apprendre la langue française. À Alger, elle travailla d'abord dans une cartoucherie puis elle fit des ménages pour faire vivre sa famille. C'est la grand-mère d'Albert Camus, autoritaire, qui prit la direction de la famille.

En 1923, grâce à l'appui et la prévenance si manifestement accordés par son instituteur, Louis Germain qui le présenta au concours des bourses, Camus fut reçu au Grand Lycée d'Alger. En 1931, retardé d'une année à cause de sa maladie, il fut reçu au baccalauréat de philosophie, et il publia ses premiers écrits dans la revue lycéenne sud. Pendant cette période, Albert s'installe

---

<sup>89</sup> Chavanes, François, *Albert Camus. Tel qu'en lui-même*, Éditions du Tell. Blida. 2006. P. 13.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

chez son oncle Acault, un boucher qui ouvre à son neveu les portes de sa bibliothèque en lui faisant découvrir l'œuvre d'Andrés Gide<sup>90</sup>.

Entre 1933 et 1934, il fut marqué par Andrés Richard<sup>91</sup> et Gide, il se lança dans l'écriture des articles dans Alger-étudiant.

Camus fut d'abord, et surtout, un homme de théâtre. Il fit ses preuves au cours des années 1935-1936 où il prit en charge la *Maison de la Culture* d'Alger et y fonda le *Théâtre du Travail* qui devient, en 1937, le *Théâtre de l'Équipe* en tant qu'auteur, metteur en scène et acteur. Durant cette même année il essaya la vie politique en intégrant le parti communiste algérien, mais il le quitta aussi vite.

À cause de sa maladie qui l'avait interdit d'enseigner il fut journaliste. Il le deviendra en 1937, après l'acquisition de son Diplôme d'Études Supérieures de Philosophie en 1936, avec *Alger Républicain*<sup>92</sup> qui devient *Soir Républicain*<sup>93</sup> disparut en 1940 à cause de son refus de se plier aux exigences de la censure militaire. Il y publie des comptes rendus de procès, des articles de critique littéraire et des enquêtes comme « *Misère de la Kabylie*<sup>94</sup> ». Il dirige en 1944 le journal *Combat*<sup>95</sup> où il rédige la plupart des éditoriaux ; puis il collabore avec le journal *l'Express*<sup>96</sup> en 1955.

Il espérait être engagé dans l'armée, entre 1939-1940, suite à la déclaration de la guerre, hélas, encore une fois sa santé l'empêcha, alors il travaillait à Caligula et il publia *Noces*<sup>97</sup>. Il décida après de s'installer à Paris pour un moment. Il se maria avec Francine FAURE, il rejoignit Pascal PIA à *Paris-Soir*<sup>98</sup>, son travail dans ce dernier ne dura qu'une année, la même chose pour son installation en France ; après son licenciement du journal il rentra à Oran pour enseigner

---

<sup>90</sup> Andrés Gide : écrivain et théoricien français, le fondateur de la mis en abyme né en 1869 et décédé en 1951.

<sup>91</sup> Andrés Richard : écrivain français du XIXème siècle.

<sup>92</sup> *Alger Républicain* : un journal quotidien algérien édité en langue française, fondé en 1938 à Alger par Jean-Pierre Faure et Paul Schmitt. Plusieurs journalistes et intellectuels français, franco-algériens et algériens y ont travaillé, comme Pascal Pia qui était son premier directeur, Henri Alleg, Albert Camus, Kateb Yacine, Robert Namia...

<sup>93</sup> *Soir Républicain* : un journal quotidien français fondé par Pascal Pia et Albert Camus en 1939 sa diffusion a duré une année seulement car en 1940 le gouvernement a interdit le journal après 117 numéros.

<sup>94</sup> Camus, Albert, *Misère de la Kabylie*, Alger républicain, du 5 au 15 juin 1939. Publié en onze articles.

<sup>95</sup> *Combat* : appelé aussi le Journal de Paris, un journal quotidien français clandestin, fondé pendant la Seconde Guerre mondiale actif comme organisme de presse engagé dans le mouvement de résistance français Combat. Sa diffusion a duré de 1941 à 1974, dès qu'ils ont arrêté sa parution *Le Quotidien de Paris* a été créé.

<sup>96</sup> *l'Express* : journal hebdomadaire français, fondée par Françoise Giroud et Jean-Jacques Servan Schreiber, en 1953.

<sup>97</sup> Camus, Albert, *Noces*, Edmond Charlot, Alger, 1938.

<sup>98</sup> *Paris-soir* : est un journal quotidien français, fondé par Eugène Merle à Paris en 1923.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

dans des écoles privées avec sa femme. L'année 1941 fut très chargée pour l'écrivain, il y acheva la première version de la *Trilogie de l'Absurde* (une pièce théâtrale : *Caligula*<sup>99</sup>, un essai : *Le Mythe de Sisyphe*<sup>100</sup> et un roman : *l'Étranger*<sup>101</sup>).

La publication de ses écrits commença à partir de 1937, (la même année où il a découvert l'œuvre de Nietzsche et Kierkegaard) avec *l'Envers et l'Endroit*<sup>102</sup>. Mais c'est en 1942 qu'il fit ses deux grandes publications qui ont commencé à faire parler de lui : *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*, son plus grand succès étant *La Peste* publié en 1947 aux éditions Gallimard à Paris.

En 1942, il quitta l'Algérie et eut droit à un isolement au Panelier (Haute-Loire) à cause d'une rechute de tuberculose, il devint l'ami de Emmanuel ROBLES<sup>103</sup>. En profitant de son retrait, il lut Melville<sup>104</sup>, Stendhal, Balzac, Homère<sup>105</sup>, Flaubert<sup>106</sup> et il découvrit Proust<sup>107</sup> et Spinoza<sup>108</sup>.

La vie de Camus fut ponctuée par un mariage (avec Simone HIE) rompu entre 1934 et 1936 qu'il qualifia comme « *expérience douloureuse* »<sup>109</sup>. Et une deuxième épouse avec qui il s'installa à Oran au début de l'année 1941 et de qui il sera séparé à cause du débarquement américain en Afrique du nord en 1942 ; lui coincé à Paris à cause de sa maladie (comme nous l'avons déjà cité) et elle à Oran – cela rappelant la séparation du docteur Rieux avec sa femme à cause de la peste dans *La Peste* que nous verrons plus tard.

---

<sup>99</sup>Camus, Albert, *Caligula*, Gallimard, Paris, 1944.

<sup>100</sup>Camus, Albert, *Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942.

<sup>101</sup>Camus, Albert, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1942.

<sup>102</sup>Camus, Albert, *L'Envers et l'Endroit*, Edmond Charlot, Paris, 1937.

<sup>103</sup>Emmanuel Roblès : né le 4 mai 1914 et mort le 22 février 1995, romancier, dramaturge, nouvelliste, et poète franco-algérien.

<sup>104</sup>Herman Melville : né le 1<sup>er</sup> août 1819 et décédé le 28 septembre 1891. Romancier, essayiste et poète américain. Passé aux oubliettes puis revenu en force durant les années vingt à travers son livre *Moby Rick*.

<sup>105</sup>Homère : poète épique né et décédé probablement au VIII<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ. Il est l'auteur des deux premiers ouvrages de la littérature occidentale, à savoir, *l'Illiade* et *l'Odyssée*.

<sup>106</sup>Gustave Flaubert : écrivain et romancier français, né le 12 décembre 1821 et décédé le 8 mai 1880. Il est un leader du mouvement réaliste, il a marqué la littérature de son siècle et celle d'après avec ses analyses si profonde de la psychologie de la société et des personnages. Il se focalise dans ses écrits sur le comportement de l'humain en réaction à l'impact et l'influence de sa société.

<sup>107</sup>Marcel Proust : écrivain et romancier français, né le 10 juillet 1871 et décédé le 18 novembre 1922. Le père de la Réminiscence en littérature à travers son chef d'œuvre à sept tomes *A la recherche du temps perdu*, il obtient son prix Goncourt en 1919 pour le deuxième volume du *Du côté de chez Swann*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

<sup>108</sup>Spinoza : né le 24 novembre 1632 et décédé le 21 février 1677, philosophe néerlandais d'origine juive séfarde espagnole et portugaise. Il est le père du rationalisme philosophique, il s'intéressait à l'éthique, l'exégèse biblique, l'ontologie, la politique, et la psychologie.

<sup>109</sup>C.A. VIGGIANI. *Notes pour le futur biographe d'Albert Camus*. Dans la revue des lettres modernes (numéro 170-174), Albert Camus I. 1968. P. 206.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Son parcours d'intellectuel engagé débuta en 1943, en se mettant en contact avec la Résistance, sa première collaboration fut avec le journal *Combat Clandestin*<sup>110</sup> de Lion, peu de temps après Pascal Pia lui organise en rencontre avec Louis Aragon<sup>111</sup>, Elsa Triolet<sup>112</sup>, Jean-Paul Sartre, et Simone De Beauvoir<sup>113</sup>. À cause de son engagement littéraire il eut sa place parmi les lecteurs de Gallimard, et il y publia *Le Malentendu*<sup>114</sup> et *Caligula* en 1944. Cette année fut marquée par sa rencontre avec Maria Casarès<sup>115</sup>, avec qui il écrivit *Correspondances*<sup>116</sup> (entre 1944-1959), et l'obtention du poste de rédacteur en chef dans *Combat* qui était dirigé par Pascal PIA.

Son travail dans *Combat* le retenait à Paris mais il suivait l'actualité de l'Algérie de près. En 1945, les massacres du 8 Mai le poussèrent à publier une série d'articles dénonçant l'injustice du gouvernement colonial en Algérie. Le 5 septembre il devint père des jumeaux Catherine et Jean. Il gravit les échelons chez Gallimard avec la création de *Caligula* en tant que pièce théâtrale au Théâtre Hébertot avec la participation de Gérard Philippe dans le rôle principal, et devint alors directeur de la collection *Espoir*<sup>117</sup>, en gagnant l'amitié de Michel<sup>118</sup> et Janine Gallimard<sup>119</sup>, en effet, son cercle d'amis comptait aussi Louis Guilloux<sup>120</sup> et René Char<sup>121</sup>.

Il publia toujours avec Gallimard, *Lettres à un ami allemand*<sup>122</sup>, qu'il avait écrites en plein guerre. L'année d'après, il voyagea aux États-Unis pour animer des conférences et il y

---

<sup>110</sup>*Combat Clandestin* : c'est l'annexe du journal quotidien clandestin parisien portant le même nom, ce journal lyonnais apparut une année après la première diffusion de l'édition mère à Paris. Exerçant dans la même ligne éditoriale militante pour la résistance française.

<sup>111</sup>Louis Aragon : poète, romancier et journaliste français né le 3 octobre 1897 et décédé le 24 décembre 1982. Il s'installait dans le mouvement Dadaïste et surréaliste, puis il s'engage politiquement, socialement et littérairement dans le réalisme socialiste.

<sup>112</sup> Elsa Triolet : de son vrai nom Ella Kagan, née le 12 septembre 1896 et décédée le 16 juin 1970, écrivain et résistante franco-russe. Connue aussi sous le pseudonyme de Laurent Daniel.

<sup>113</sup>Simone De Beauvoir : née le 9 janvier 1908 et décédée le 14 avril 1986, philosophe, essayiste, romancière, écrivain et mémoraliste française. Elle s'inscrit dans le mouvement existentialiste et le mouvement féministe défendant l'éthique du féminisme, féminisme existentialiste et l'éthique de l'ambiguïté.

<sup>114</sup>Camus, Albert, *Le Malentendu*, Gallimard, Paris, 1944.

<sup>115</sup>Maria Casarès : écrivaine et comédienne franco-espagnole, née le 21 novembre 1922 et décédée le 22 novembre 1996.

<sup>116</sup>Camus, Albert, Casarès Maria, *Correspondances*, Gallimard, Paris, 1944-1959.

<sup>117</sup> *Espoir* : une collection faisant partie des éditions Gallimard instaurée et gérée par Albert Camus, existante jusqu'à aujourd'hui

<sup>118</sup> Michel Gallimard : éditeur, gérant et héritier des éditions Gallimard, ami d'Albert Camus. Né le 18 février 1917 et décédé suite à l'accident qui a coûté la vie de Camus aussi, le 9 janvier 1960 cinq jours après l'incident.

<sup>119</sup>Janine Gallimard : épouse de Michel Gallimard.

<sup>120</sup>Louis Guilloux : né le 15 janvier 1899 et décédé le 14 octobre 1980. Un écrivain français qui s'inscrivait dans le courant réaliste.

<sup>121</sup>René Char : poète, écrivain et journaliste, aussi militant de la résistance française. Il était un ami proche de Camus.

<sup>122</sup>Camus, Albert, *Lettres à un ami allemand*, Gallimard, Paris, 1945.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

acheva l'écriture de *La Peste*, qu'il publia en 1947 et qui fera un grand succès ; ainsi il quitta le journal *Combat*, pour se consacrer à l'écriture. En 1948, il fit le premier pas dans le monde de la critique et des querelles intellectuelles, Emmanuel d'Aastier de la Vigerie<sup>123</sup> l'attaqua, dans la revue *Caliban*, à cause de la série de réflexions *Ni victimes ni bourreaux*<sup>124</sup> publiée dans *Combat*. Puis, il se rendit en Algérie pour se rendre à une rencontre entre intellectuels français et algériens, il revint à Paris et il créa *L'État de siège*<sup>125</sup>, qu'il a écrit avec la contribution de Jean-Louis Barrault<sup>126</sup>, or, la pièce ne rencontra pas le succès espéré.

Camus préféra l'éloignement, en consacrant toute une année à faire une tournée de conférences en Amérique du Sud, sauf que la maladie l'affaiblit et le poussa à regagner Panelier pour se reposer. À la fin de cette année, plus précisément en décembre 1949, *Les Justes*<sup>127</sup> fut créé.

La tuberculose ne cessant de l'affaiblir, entre 1950 et 1951, elle l'oblige à séjourner à Cabris (Alpes-Maritimes) à plusieurs reprises. Pendant ce temps, il publia *Chroniques*<sup>128</sup> et il s'installa à Paris avec sa petite famille, tout en effectuant des voyages chaque année en Algérie pour voir sa mère.

Suite à un désaccord suscitant une grande polémique à cause de son œuvre publiée en 1951, *L'Homme Révolté*<sup>129</sup>, avec la revue *Les Temps Moderne*<sup>130</sup>s, dirigée par Jean-Paul Sartre, et qui l'a sévèrement critiqué avec Jeanson<sup>131</sup>, ainsi que la revue *Arts*<sup>132</sup> avec Andrés Breton, Camus a traversé une grande période de désarroi et de stagnation. Toujours en 1952, il démissionna de l'UNESCO comme réponse à l'admission de l'Espagne franquiste.

---

<sup>123</sup>Emmanuel d'Aastier de la Vigerie : né le 6 janvier 1900 et décédé le 12 juin 1969, homme politique français, écrivain, journaliste et aussi militaire.

<sup>124</sup>Les réflexions ont été rassemblées et publiées en 1946 par les éditions Gallimard.

<sup>125</sup>Camus, Albert, *L'État de siège*, Gallimard, Paris, 1948.

<sup>126</sup>Jean-Louis Barrault : né le 8 septembre 1910 et décédé le 22 janvier 1994. Comédien, metteur en scène, et directeur de théâtre.

<sup>127</sup>Camus, Albert, *Les Justes*, Gallimard, Paris, 1949.

<sup>128</sup>Camus, Albert, *Chroniques algériennes*, Gallimard, Paris, 1939-1958.

<sup>129</sup>Camus, Albert, *L'Homme Révolté*, Gallimard, Paris, 1951.

<sup>130</sup>*Les Temps Modernes* : revue de critique littéraire, Créée en 1945 par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, elle a été récupérée par les éditions Gallimard.

<sup>131</sup>Jeanson : né le 7 juillet 1922 et décédé le 1 août 2009. Philosophe français engagé pour la cause algérienne dans les rangs du FLN pendant la guerre de libération algérienne.

<sup>132</sup>*Arts* : revue artistique et littéraire créée en 1952 par Georges Wildenstein

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Il réunit les articles et tous les textes parus autour de son œuvre *L'Homme révolté* dans *Actuelles I*<sup>133</sup>, en 1953, il choisit de se mettre à l'adaptation des pièces théâtrales pour le festival d'Angers, dont *La Dévotion à la Croix* de Calderon de la Barca<sup>134</sup> et *Les Esprits* de Larivey<sup>135</sup>.

1954 fut une année de dépression pour Camus et sa femme. En ce qui le concerne, il voyagea pour se retirer en Hollande puis en Italie. Il publia *L'Été*<sup>136</sup>, et adapta au théâtre une histoire écrite par le journaliste Dino Buzzati<sup>137</sup>, en 1955, il reprit la vie des voyages, cette fois-ci en Grèce, d'où il contribua avec *L'Express* d'octobre 1955 à février 1956, pour faire entendre sa voix et celles des algériens et dénoncer le désarroi qu'ils vivaient, ainsi que de délivrer toute l'actualité, la vraie, concernant les événements de l'Algérie.

Albert revint à Alger, en 1956, en tant que militant de la paix, il lança « un appel à une trêve civile en Algérie », son appel fut écouté par une petite minorité d'intellectuels franco-algériens. Il publia *La Chute*<sup>138</sup>, et il se retira encore une fois, mais cette fois en famille, pour des vacances à L'Isle-sur-la-Sorgue avec son ami René CHAR et sa famille. Au mois de septembre son adaptation théâtrale de *Requiem pour une nonne*<sup>139</sup> de William Faulkner<sup>140</sup> retrouve un grand succès.

Durant l'année 1957 il s'installe à Cordes (Tarn), il travailla en collaboration avec Arthur Koestler<sup>141</sup> et publia *Réflexions sur la peine capitale*<sup>142</sup> avec les éditions Calman-Lévy, puis *L'Exil et Le Royaume*<sup>143</sup> avec les éditions Gallimard. Au mois d'octobre, le Prix Nobel de littérature lui est attribué « pour l'ensemble d'une œuvre qui met en lumière, avec un sérieux pénétrant, les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes »<sup>144</sup>. En 1958, il

---

<sup>133</sup> Camus, Albert, *Actuelles, Chroniques algérienne*, Op.cit.

<sup>134</sup> Calderon de la Barca : né le 17 janvier 1600 et décédé le 25 mai 1681. Poète et dramaturge espagnol qui a écrit plus de deux cents pièces théâtrales et poèmes.

<sup>135</sup> Larivey : écrivain et dramaturge français, né le 20 juillet 1549 et décédé le 12 février 1619.

<sup>136</sup> Camus, Albert, *L'Été*, Gallimard, Paris, 1950.

<sup>137</sup> Dino Buzzati : né le 16 octobre 1906 et décédé le 28 janvier 1972. Journaliste, peintre, et écrivain italien.

<sup>138</sup> Camus, Albert, *La Chute*, Gallimard, Paris, 1956.

<sup>139</sup> Faulkner, William, *Requiem pour une nonne*, Random house, 1951.

<sup>140</sup> William Faulkner : né le 25 septembre 1897 et décédé le 6 juillet 1962. Écrivain, romancier, et nouvelliste américain. Il a eu le prix Nobel de littérature 1949.

<sup>141</sup> Arthur Koestler : romancier, essayiste et journaliste Hongrois de nationalité britannique, né le 5 septembre 1905 et décédé le 1 mars 1983. Il fut humaniste engagé pendant la guerre des nazis, il a aussi pris partie dans le conflit de la guerre d'Espagne

<sup>142</sup> Camus, Albert, Koestler, Arthur, *Réflexions sur la peine capitale*, Calman-Lévy, Paris, 1957.

<sup>143</sup> Camus, Albert, *L'Exil et Le Royaume*, Gallimard, Paris, 1957.

<sup>144</sup> Ouvrage collectif, Char Marie-Claude, Pavloff Alexandre, Pierre Hervé, Hervieu-Léger Clément. *Naissance et jour levant d'une amitié, Albert Camus, René Char*, Sorbonne, Paris, 2017. P. 3.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

publia *Discours de suède*<sup>145</sup>, au mois de janvier, il le dédia à son instituteur Louis Germain, puis *Actuelles III, Chroniques algériennes*<sup>146</sup>, et il réédite *L'Envers et l'Endroit* avec une nouvelle préface et dans une maison d'éditions qu'il acheta à Lourmarin.

En 1959, Albert séjournait beaucoup à Lourmarin où il s'est mis à la rédaction du *Premier Homme*<sup>147</sup>, il adapta *Les Possédés*<sup>148</sup> de Dostoïevski au Théâtre Antoine, il postula pour avoir le poste de directeur d'un théâtre à Paris, mais il n'a pas pu l'obtenir car, le 4 janvier 1960, Albert Camus et Michel Gallimard, dans la voiture de ce dernier, furent tués suite à un accident de la route.

### I. 2. Sa mort :

Un lundi 4 janvier 1960, la voiture de Michel Gallimard, conduite par ce dernier, roulait entre Sens et Fontainebleau, le tableau était merveilleux, une route encadrée par les arbres des deux côtés, une route belle comme dangereuse, où la circulation était fluide.

Dans la voiture il y'avait Albert Camus assis sur la droite du conducteur, derrière, étaient installées la femme de Michel, Janine, et sa fille Anne. Ils rentraient d'un séjour où ils ont fêté les dix-huit ans d'Anne, qu'Albert appelle Annouchka. Ils se sont arrêté à Sens, pour une pause déjeuner dans un hôtel et ils ont repris la route, durant le trajet ils ont abordé avec ironie le sujet de la mort, personne ne pouvait deviner que deux d'entre eux allaient y succomber avant qu'ils n'arrivent à destination.

Après quatre heures de conduite, Michel perd le contrôle de sa voiture qui explose en se balançant entre deux platanes. Albert Camus rend l'âme sur le coup, et Michel cinq jours après à l'hôpital, Janine et Anne indemnes, la petite était allongée ne surmontant pas le choc, et sa mère reste aux côtés de son mari qui baignait dans son sang.

Un médecin portant le nom de Camus, venant du village le plus près est le premier à constater le décès de l'écrivain, aussitôt, des journalistes débarquent et identifient les victimes. Lorsque la mère d'Albert Camus fut informée par ses petites filles, elle avait réagit sans pleurer

---

<sup>145</sup>Camus, Albert, *Discours de suède*, Gallimard, Paris, 1958.

<sup>146</sup>Camus, Albert, *Actuelles, Chroniques algérienne*, Op.cit.

<sup>147</sup>Camus, Albert, *Le Premier Homme*, Gallimard, Paris, 1994.

<sup>148</sup>Dostoïevski Fiodor, *Les possédés*, Le messager russe, Saint-Pétersbourg, 1872.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

en disant « *c'est trop jeune !* »<sup>149</sup>, nous aurions dit que c'était Meursault qui réagissait à la mort de sa mère.

C'est dire que le père de l'absurde fut victime, au moment de sa mort, de l'absurdité même de la vie qu'il décrivait tant. Tuberculeux, il est mort bien avant que sa maladie n'eut raison de lui d'un bête accident de voiture. Et comme si les circonstances ne se suffisaient pas de narguer l'auteur de *l'Étranger*. Il fut déclaré mort suite au rapport d'un médecin qui s'appelait Camus. Et le comble fut la réaction de sa mère en apprenant la mort de son fils.

Un peu plus loin des corps des victimes, au milieu des débris, la police scientifique avait trouvé un portefeuille en cuire appartenant à Camus qui contient son passeport, des photos de famille, son journal qui devient après *Carnets*<sup>150</sup>, et des livres dont *Le Gai Savoir*<sup>151</sup> de Nietzsche, *Othello*<sup>152</sup> en version française commentée par Camus, ainsi que son manuscrit inachevé du *Premier Homme*, comptant cent quarante-quatre pages. Le manuscrit était difficile à lire, vu l'absence des points comme les virgules, il fut réécrit au dactylo par sa femme et sa fille (Francine et Catherine) pour une publication trente-quatre ans après l'accident.

### I. 3. Camus et l'Algérie :

La relation qu'avait Camus avec l'Algérie, sa terre natale, était forte. Il est né à Mondovi en Algérie et a passé son enfance dans l'un des quartiers populaires et commerçants d'Alger. Il a toujours gardé l'Algérie dans son cœur, il y retournait souvent pour rendre visite à sa mère qui y vivait. Le pays habite une très grande partie de son œuvre : *Le Premier Homme* relate les jeux de l'enfant dans Belcourt mais aussi ses courses folles dans le jardin d'essai. Les événements de *La Peste* se déroulent à Oran. Meursault, le héros de *L'Étranger*, vit à Alger et il nous fait visiter ses plages et celles de Tipaza. Dans *Noces* nous retrouvons aussi cette description avec laquelle il magnifie les la ville Tipaza et ses paysages.

L'Algérie pour Camus était cette terre de la naissance et de l'enfance et des premiers apprentissages, faisant partie de la France coloniale. C'est vrai qu'il dénonçait l'injustice et la misère dans lesquelles vivait la population d'origine « juste algérienne » ; il en témoignait en tant que journaliste et militait, en tant qu'humaniste, pour une reconnaissance des droits de

---

<sup>149</sup> Rondeau, Daniel, *Camus, ou les promesses de la vie*, Op.cit. P.32.

<sup>150</sup> Camus, Albert, *Carnets*, Gallimard, Paris, 1962.

<sup>151</sup> Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, E. Schmeitzner, Chmnitz, 1882.

<sup>152</sup> William Shakespeare, *Othello*, Librairie Ch.Delgrave, 1883. Publié la première fois en 1603.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

citoyenneté de ceux que la France appelait les indigènes. Selon Arezki METREF<sup>153</sup>, Camus faisait partie des deux différentes tranches de population qui vivaient en Algérie, il en écrit dans l'un de ses articles :

*« ...le drame de Camus, marqué par son enfance pauvre à Belcourt dans l'Algérie coloniale, c'est qu'il appartenait aux colonisateurs par origine et aux colonisés par la condition sociale »<sup>154</sup>*

Effectivement, ce conflit de colonisation le déchirera profondément, mais sa position était bien claire, en janvier 1958, il avait écrit :

*« ...en ce qui concerne l'Algérie, l'indépendance nationale est une formule purement passionnelle. Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les juifs, les turcs, les grecs, les italiens, les berbères auraient autant de droit à réclamer la direction de cette nation virtuelle... »<sup>155</sup>*

Camus refusait le fait de voir l'Algérie appartenir à une seule partie de ce peuple algérien qui y vivait, il était, ouvertement, pour une Algérie française où les algériens arabes et français cohabiteraient.<sup>156</sup> Comme l'a très bien souligné Olivier Todd<sup>157</sup> dans sa biographie :

*« ...face au problème algérien, Camus fut légaliste et moraliste... Il voulait pour l'Algérie ce que tout un chacun, Nadine Gordimer en tête, souhaite à l'Afrique du Sud : la coexistence dans l'égalité des droits ; deux peuples dans une nation et un état de droit multiracial »<sup>158</sup>*

Albert se sentait responsable de par sa fonction de journaliste et en tant qu'intellectuel, de défendre la cause en laquelle il croyait fortement, le rêve de pouvoir un jour vivre en paix dans une terre algérienne qui appartient aux deux peuples. Quand Camus part en France, et malgré le charme du confort avec lequel la métropole le séduit en lui ouvrant les champs artistiques et littéraires étant une capitale culturelle bouillonnant d'art (pleins de salle de théâtre, salons intellectuels et artistique, ainsi que de fortes amitiés), sa terre natale lui manque.<sup>159</sup>

---

<sup>153</sup> Arezki METREF : Journaliste, poète et écrivain algérien, né en 1952.

<sup>154</sup> METREF, Arezki, *Camus au partage des eaux, (ici mieux que là-bas)*, *Le Soir d'Algérie*, 13/10/2013. Consulté le 17/03/2020

<sup>155</sup> CAMUS, Albert, *Chroniques algériennes*, 1958 P. 56.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Olivier Todd : écrivain français, critique littéraire et journaliste. Il est aussi biographe, il est l'auteur de la collection une vie qui regroupe trois biographie de Jacques Brel, Albert Camus, et Andrés Malraux.

<sup>158</sup> Rondeau, Daniel, *Camus, ou les promesses de la vi.*, Éditions Mengès, Paris, 2005. P.22.

<sup>159</sup> Aït Kaci Yacine, Doudet Sophie, Mahasela Marcelle, Pierre-Louis Rey, Agnès Spiquel, Maurice Weyembergh, *Albert Camus, citoyen du monde*, Gallimard, Paris, 2013. P.10

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

D'ailleurs, lorsque notre écrivain affronta les mauvaises passes de sa vie Paris lui semblait comme un Enfer<sup>160</sup> et décida de s'abriter, après Le Panelier, à Lourmarin où il s'offre une maison, une ville méditerranéenne ensoleillée comme est la terre algérienne.<sup>161</sup>

### I. 4. Ses amitiés :

Nous entamons alors avec ce qu'a écrit Camus à René Char : « *Chance de vous avoir rencontré, il y a déjà des années, et que l'amitié ait pris entre nous cette force qui enjambe l'absence...* »<sup>162</sup>

Comme le démontrent ses lignes qu'il a écrites, Albert était une personne très amicale, sa famille lui reprochait souvent le fait qu'il était plus présent avec ses amis qu'avec sa famille<sup>163</sup>, il a vécu des amitiés qui ont, souvent, duré à distance vu ses périodes de retrait et d'isolement ainsi que ses voyages. N'empêche, ses liens amicaux demeuraient solides, pas qu'avec les personnes connus tel René Char, Gallimard avec qui il quitta cette vie, Guilloux<sup>164</sup>, Pia<sup>165</sup> et René Leynaud<sup>166</sup>, mais aussi des amis pas connus qui étaient des journalistes, des lecteurs avec qui il échangeait à travers des correspondances, des collègues et des ouvriers aux éditions.

Le fidèle ami qu'était notre Camus a beaucoup souffert quand il perdait ses amis, pendant la guerre ou à cause de la maladie.<sup>167</sup>

### I. 5. Sa littérature & son art :

Dès son jeune âge, Albert Camus puise dans son unique et seule passion, l'art de l'intellect, ses centres d'intérêt depuis l'école étaient orientés vers l'art, la culture, la lecture et bien après l'écriture et la philosophie à la rencontre de son instituteur Jean Grenier qui fut sa

---

<sup>160</sup> Ibid

<sup>161</sup> Ibid, P.11.

<sup>162</sup> Lettre à René CHAR, 1951, dans *Correspondances, Camus-Char1946-1959*, Gallimard, Paris, 2017.

<sup>163</sup> Collectif, *Albert Camus, citoyen du monde*, Op.cit, P.11.

<sup>164</sup> Guilloux Louis, écrivain français, né en 1899 et décédé en 1980.

<sup>165</sup> Pia Pascal : de son vrai nom Pierre Durand, il a plusieurs pseudonymes, écrivain et journaliste français. Né le 15 août 1903 et mort le 27 septembre 1979. Pascal avait écrit sous d'autres pseudonymes : Avinin Mireur, Léger Alype, Pascal Rosé.

<sup>166</sup> René Leynaud : journaliste et poète français, né le 24 août 1910 et mort le 13 juin 1944, Camus lui avait écrit un hommage. Il était un intellectuel engagé et résistant de la Deuxième Guerre Mondiale d'ailleurs il est mort en combattant pour la France

<sup>167</sup> Collectif, *Albert Camus, citoyen du monde*, Op.cit.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

première source d'inspiration, il en disait lors d'une interview : «...deux heures passées avec lui m'augmentent toujours, saurai-je jamais tout ce que je lui dois »<sup>168</sup>

«...j'admire seulement ma chance, à moi, qui plus de quiconque, avais besoin de m'incliner, de m'être trouver un maître, au moment qu'il fallait, et d'avoir pu continuer à l'aimer et à l'admirer à travers les années et les œuvres »<sup>169</sup>

Il n'a jamais caché sa reconnaissance envers l'écrivain des *Iles*<sup>170</sup>, c'est à lui qu'il doit toutes ses lectures et ses connaissances littéraires, d'ailleurs, c'est lui qui lui a offert *La Condition humaine*, peu de temps après que Malraux ait été nommé lauréat du prix Goncourt en 1933.

Le jeune fut fasciné par la littérature de Malraux, il était pour lui un exemple moral et intellectuel, il pensait même aller en Asie tellement il a été tenté par les aventures de Malraux. Il était inspiré par l'écrivain de *La condition humaine*, par ses idées, sa philosophie, son esprit libre non conventionnel, son engagement envers les libertés des pays colonisés...

Camus a contacté son idole en 1936, pour lui demander son aval afin d'adapter un de ses ouvrages *Le temps du mépris*<sup>171</sup>, la réponse fut envoyée par télégramme, Camus avait reçu « Joue ». En 1938, Albert écrit dans l'une de ses critiques à quel point il a de l'estime pour André Malraux. En 1941, l'estime devient partagée, Malraux lit deux manuscrits du jeune Albert *L'Étranger* et *Caligula* et les commente de sa main. Au moment où Pia cherchait à le faire publier chez Gallimard.<sup>172</sup>

En lisant, Malraux avait commenté :

« *L'Étranger* est évidemment une chose importante, et ce que Camus a à dire en convainquant n'est pas rien »<sup>173</sup>

Le fait de recevoir une reconnaissance de la part de l'écrivain qui l'a tant inspiré le remplit de joie et de confiance. En 1957, dès que Camus apprend qu'il eut le prix Nobel il avait dit : « *c'est Malraux qui aurait dû l'avoir* ». <sup>174</sup>

---

<sup>168</sup> Rondeau, Daniel, *Camus, ou les promesses de la vie*, Op.cit. P.173

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> Grenier Jean, *Les Iles*, Alger, 1933.

<sup>171</sup> Malraux, André, *Le temps du mépris*, Gallimard, 1935.

<sup>172</sup> Rondeau, Daniel, *Camus, ou les promesses de la vie*, Op.cit. P.P.74.

<sup>173</sup> Idem

<sup>174</sup> Idem.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Le jeune Albert était imprégné par des artistes peintres mais aussi par les leaders de la littérature et de la philosophie, qui ont marqué toute sa génération (nous citons, Nietzsche, Pascal, Cervantès<sup>175</sup>), au point de posséder leurs œuvres entières ainsi que leurs photos sur son bureau ou dans ses livres, histoire de garder l'inspiration et la joie d'écrire.<sup>176</sup>

### I. 6. La conception de vie « camusienne » :

C'est à dessein que nous usions de l'expression « conception de vie » au lieu de « philosophie » de Camus, ce dernier reniant le fait qu'il soit philosophe. Mais aussi parce que le terme « philosophie » aspire à une seule idée, un seul concept, un seul thème à étudier, tandis que « conception de vie » exprime une longueur dans le temps et probablement une ou plusieurs mutations.

En effet, Camus a très longtemps été confiné dans ce que l'on appelle communément « L'Absurde de Camus », l'absurdité étant de fermer sur lui le carcan de ce qu'il appelait sa « position du départ »<sup>177</sup>, autrement dit « La philosophie de l'Absurde », en faisant d'elle l'unique phare qui brille dans l'océan de sa pensée. Or – et nous nous permettrons ce jugement – c'est faux. Pourquoi ? Rien de tel que Camus lui-même pour nous répondre.

Dans *l'Enigme*<sup>178</sup>, publié en 1950, il conteste la réputation qui lui est infligée d'être « prophète de l'absurde ». Il écrit : « L'énigme, c'est-à-dire un sens qu'on déchiffre mal », s'agissant, entre autres, du sens de son Œuvre qui, selon lui, a été mal interprété ou mal compris. Certes il a écrit un essai sur la notion d'absurde. Mais son Œuvre ne se réduit pas à cet essai qui marque seulement la position de départ de sa pensée, au centre de laquelle « rayonne un soleil inépuisable ».<sup>179</sup>

François Chavanes a tenté de résumer la conception de la vie de l'écrivain en deux cycles : le cycle de la négation et le cycle positif tout comme l'est son œuvre.

---

<sup>175</sup>Miguel de Cervantès : romancier et dramaturge espagnole, du XVI<sup>ème</sup> siècle, connu par son chef-d'œuvre *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* publié en 1605, qui est reconnu comme le premier roman moderne. Né le 29 septembre 1547 et décédé le 22 avril 1616.

<sup>176</sup>Collectif, Op.cit.P.11-12.

<sup>177</sup>Chavanes, François. Op.cit. P. 57.

<sup>178</sup>Camus, Albert, *L'Enigme*, Gallimard, Paris, 1950.

<sup>179</sup>Ibid, P. 47.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

### I. 7. Son œuvre :

L'œuvre de Camus est répartie en cycles, chaque cycle est composé d'un essai de réflexions, de romans et de récits de pièces théâtrales. L'écrivain avait fait en sorte que les deux premiers cycles soient liés l'un à l'autre à travers sa pensée et sa philosophie, nous parlons évidemment du cycle de l'absurde et du cycle de la révolte.

Par contre, plusieurs de ses œuvres publiées ultérieurement échappent au schéma cyclique, puisque la mort s'est emparée de l'écrivain en laissant des œuvres qui étaient, peut-être, l'objet d'un troisième cycle qui reste difficile à discerner<sup>180</sup>.

Dans la présentation chronologique des livres de Camus nous allons mettre en exergue les cycles pour les ouvrages concernés.

#### I. 7. 1. Révolte dans les Asturies :

Un récit politique d'actualité écrit en 1935, ce fut la première publication de Camus à titre collectif en 1936 par Edmond Charlot à Alger. Âgé de 22ans, Albert participa à la rédaction de cette pièce théâtrale avec Jeanne-Paule Sicard<sup>181</sup>, Bourgeois<sup>182</sup> et Poignant<sup>183</sup>.

Le récit appelé aussi par ses auteurs «*Essai de création collective*»<sup>184</sup>, d'après Sicard le choix du titre n'était pas décidé facilement.

« Quant au titre, il fut l'objet de discussion sans fin, Nous hésitâmes longtemps entre *La neige* et *La vie brève*. Nous finîmes par nous rallier à celui de *Révolte dans les Asturies par lassitude* »<sup>185</sup>

L'intitulé final est plus significatif et lié à la cause qui a poussé les membres du Théâtre du Travail d'Alger à le rédiger, en effet, la pièce est une forme d'engagement politique car elle relate le soulèvement des ouvriers en Asturies en Espagne la nuit du 5 au 6 octobre 1934. C'est pourquoi elle était interdite par la municipalité.<sup>186</sup>

---

<sup>180</sup>Collectif, Op.cit, P.7.

<sup>181</sup> Jeanne-Paule Sicard : née en 1913 et décédée en 1962. Écrivaine et activiste franco-algérienne.

<sup>182</sup> Bourgeois : homme de théâtre français, metteur en scène et comédien.

<sup>183</sup> Poignant : metteur en scène français qui a assisté plusieurs écrivains en rédigeant leurs pièces théâtrales.

<sup>184</sup>Albert Camus, Sicard Jeanne-Paule, Bourgeois et Poignant, *Révolte dans les Asturies*, Edmond Charlot, Alger, 1936. Noté en première de couverture.

<sup>185</sup>SICARD, Jeanne-Paule, *Lettre à Francine CAMUS*. Dans *Correspondance*, Op.cit. P.42.

<sup>186</sup>Collectif, RUIZ David, CHUECA Josu, COIGNARD Cindy, *Rouge charbon. L'insurrection de 1934 dans les Asturies et en Espagne : actes du colloque de Nérac du 18 et 19 octobre 2014*, Ancrage, Éditions d'Albret, 2015. P.21.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Selon Jeanne-Paule Sicard la pièce était destinée à être un canevas sur lequel les comédiens amateurs sont invités à travailler.<sup>187</sup>

En ce qui est de la genèse de la pièce :

« Dans les années 1935-1936, Camus allait écrire avec trois amis du Théâtre du Travail une pièce d'actualité politique qu'ils intitulèrent un « essai de création collective ». Révolte dans les Asturies, commémorant l'insurrection ouvrière de 1934 et l'impitoyable répression qui la noya dans le sang, ne fut jamais jouée, le maire d'Alger ayant fort bien distingué l'esprit de défi aux autorités qui infuse l'œuvre. »<sup>188</sup>

Camus, homme de théâtre, d'Ilona Coombs. De cette genèse, voici ce qu'en dit l'une des protagonistes, Jeanne-Paule Sicard, dans une lettre adressée à Francine Camus : *Révolte dans les Asturies* qui devait, un peu à la façon de *la Commedia del l'Arte*, se présenter comme un canevas sur lequel les acteurs étaient invités à broder, fut finalement rédigée par quatre d'entre nous : Camus, deux jeunes agrégés du lycée d'Alger, un d'anglais, Bourgeois, un d'allemand, Poignant, et moi-même. Le sujet, l'action, la mise en scène, le déroulement des actes furent établis par ces quatre.<sup>189</sup>

« [...] Au début de nos discussions, nous avons voulu écarter l'action de toute intrigue amoureuse. Nous finîmes par établir un lien entre Pepe et Pilar. Je ne puis, avec le temps, dire avec assez de sûreté quelle fut la part de chacun de nous dans cette première élaboration : les discussions étaient d'ailleurs animées et enthousiastes. [...] Quant au titre, il fut l'objet de discussions sans fin. Nous hésitâmes longtemps entre « la neige » et « la vie brève ». Nous finîmes par nous rallier à celui de « Révolte dans les Asturies » par lassitude. [...] Dans mon souvenir, « Révolte dans les Asturies » demeure comme l'expression d'un moment où Camus, qui ne cessa de s'interroger sur les manières de lutter contre la misère humaine, cherchait une formule d'art « collectiviste » et populaire. »<sup>190</sup>

Albert Camus a toujours eu une attention plus ou moins spéciale envers l'Espagne. Ceci s'explique d'abord par ses origines maternelles mais aussi par son humanisme et son engagement révolutionnaire d'où son admiration pour « *la Patrie des Révoltés* »<sup>191</sup>. Camus décrivait

---

<sup>187</sup> Lettre de Jeanne-Paule Sicard à Francine Camus, Op.cit

<sup>188</sup> Coombs, Ilona, *Camus, home de théâtre*, Nizet, 1968, P. 113.

<sup>189</sup> Collectif, Op.cit. P. 26.1

<sup>190</sup> Ibid, P.27.

<sup>191</sup> Le noms que le gouvernement espagnol donnait aux révolutionnaires. Rondeau Daniel, *Camus ou les promesses de la vie*, Op.cit. P. 52.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

l'Espagne comme « *le seul pays où l'anarchie ait pu se constituer en parti puissant et organisé.* »<sup>192</sup>

La guerre civile s'est déclenchée dans la nuit du 5 au 6 octobre à Mieres, la révolte a été réfrénée pendant des jours et difficilement par l'armée de la République, elle s'est achevée par des massacres causant un grand bain de sang le 19 octobre. Des crimes ont été commis, des résistants ont été mutilés, des femmes enceintes éventrées pour éliminer toute la descendance des révolutionnaires. Sur le plan politique des lois ont été établies pour condamner ceux qui ont choisi la neutralité ainsi que ceux qui ont contribué à la révolution en aidant les résistants à fuir l'Espagne : la majorité s'est exilée en France jusqu'à ce qu'ils soient touchés par une grâce, en 1936. Selon Bartolomé Bennassar<sup>193</sup> :

*« Les combats acharnés et les exécutions sommaires firent de nombreuses victimes : 300 à 400 militaires et au moins le double des 1135 « civils » (entendez « rebelles ») reconnus par le Ministère « de l'Intérieur ».*

Et pour Hugh Thomas<sup>194</sup> : « *On estime que quelque 1500-2000 personnes furent tuées, et près de 300 blessées* »<sup>195</sup>

### **I. 7. 2. L'Envers et l'Endroit :**

Un récit qui recueille cinq essais autobiographiques, publié en 1937, toujours chez Charlot à Alger. Camus aborde plusieurs stations et expériences cruciales de son enfance, nous citons à titre d'exemple le personnage le plus mis en exergue qui est nul autre que celui de la mère, la pauvreté, la beauté de l'Algérie qui est décrite d'une manière violente, le tout en traitant contradictoirement « *l'amour de la vie* » ainsi que « *le désespoir de vivre* »<sup>196</sup>.

En 1958 le recueil fut réédité et préfacé par son auteur lui même, Camus y tenait tellement qu'il avait mis des années à la parfaire<sup>197</sup>, « *Mon obstination n'a pas de raisons mystérieuses, je ne renie rien de ce qui est exprimé dans ces écrits, mais leur forme m'a toujours paru maladroit* »<sup>198</sup>.

---

<sup>192</sup> Ibid, P. 53.

<sup>193</sup> Bartolomé Bennassar : né le 8 avril 1929 et décédé le 8 novembre 2018, écrivain, romancier et historien français, spécialiste de la guerre d'Espagne et de l'histoire de l'Amérique latine.

<sup>194</sup> Hugh Thomas : né le 21 octobre 1931 et décédé le 6 mai 2017. Historien britannique spécialiste de l'histoire de l'Europe moderne.

<sup>195</sup> Rondeau Daniel, *Camus ou les promesses de la vie*, Op.cit. P. 52, P.56.

<sup>196</sup> Collectif, Op.cit. P. 28.

<sup>197</sup> Camus, Albert, *L'envers et l'endroit*, préface édition 1958, Gallimard, Paris. P 10.

<sup>198</sup> Idem.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

L'auteur n'était pas satisfait par rapport à la forme littéraire et éditoriale de son premier né, il voulait aussi que le livre soit accessible aux pauvres comme aux riches, vu son indisponibilité, surtout que la première édition était limitée et vendue très chère dans les librairies, il en dit là-dessus :

« Cette édition est depuis longtemps introuvable et j'ai toujours refusé la réimpression de *L'Envers et l'Endroit*... »<sup>199</sup>

« Il est simple. « Ce livre existe déjà, mais à un petit nombre d'exemplaires, vendus chèrement par des libraires. Pourquoi seuls les lecteurs riches auraient-ils le droit de le lire ? » En effet, pourquoi ? »<sup>200</sup>

Avant de le rééditer, Camus était obsédé par l'idée d'une réécriture, qu'il en disait : « Si [...] je ne parviens pas un jour à récrire *L'Envers et l'Endroit*, je ne serai jamais parvenu à rien, voilà ma conviction obscure. »<sup>201</sup>

*L'Envers et l'Endroit* habitait son auteur qu'il lui était une source d'inspiration et cela depuis la première publication. Il affirme que ces essais sont la source de tous ses écrits<sup>202</sup>, d'ailleurs, il a entamé *Le roman inachevé* pendant la réédition de 1958.

### I.7.3. *Noces* :

Tout comme celui qui le précède, *Noces* est un recueil formé, cette fois, de quatre essais. Il paru en 1939 chez Charlot, il fut republié avec l'ensemble des œuvres de Camus par les éditions Gallimard dès 1942. Le recueil est conçu d'une manière lyrique alternée par la réflexion philosophique. L'auteur y décrit avec exaltation les paysages d'une Algérie paradisiaque, où le mariage du soleil et la mer font ravage, et où les noces qui réunissent le monde avec l'homme sont à la fois glorifiées et effroyablement dépeintes quant à « *l'existence tragique face à la beauté solaire du monde* »<sup>203</sup>.

### *Noces à Tipasa* :

Le narrateur émerveillé dès son arrivée à Tipasa une ville jonchée de ruines romaines, couverte par le soleil et bordée par la mer, une ville qui d'après lui est habitée par les dieux.

Tout ce passe en un jour printanier, où la nature semble avoir repris le dessus, la verdure couvre toute pierre et ruine, le protagoniste et ceux qui l'accompagnent quêtent après l'amour et

---

<sup>199</sup> Idem.

<sup>200</sup> Ibid, P19.

<sup>201</sup> Albert Camus, Œuvres Complètes, I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.P38.

<sup>202</sup> Collectif, Op.cit. P.7

<sup>203</sup> Ibid, P.10.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

le désir dans la ville de la mythologie romaine, d'ailleurs, nous constatons la présence des dieux comme repère dans plusieurs stations de la journée dans cette ville. L'air respiré à Tipasa lui est apaisant, lui qui souffre de problèmes respiratoires. Le narrateur effleure une nécessité folle de se baigner nu dans les plages de Tipasa, décrivant une sensation sans semblable en s'abandonnant dans la mer froide puis sur le sable. Cette ville lui ouvre l'esprit à la méditation sur le sens de la vie, la gloire, l'envie d'apprendre à vivre, d'aimer sans mesure. Tipasa fut personnifiée telle une muse dont il tombe amoureux à la contemplation de la rencontre de son soleil et sa mer. La journée en cette ville est représentée comme « *des noces avec le monde* »<sup>204</sup> ainsi que la nature, mais cela ne se limite qu'à une journée, le narrateur ne passe jamais plus de temps dans cette ville enchantée qui l'inspire tant en expliquant qu'il y a un temps pour chaque moment et chose qui nous permet d'être comblés avant de s'en lasser. Il quitte sa bienaimée la nuit, en renouvelant son contrat tacite avec le monde qui n'est rien d'autre que l'amour et le partage de ce dernier.

### *Le vent de Djemila :*

La ville perchée, déserte, tous ses chemins mènent à un ravin, le seul bruit qu'une personne puisse entendre est celui du vent qui scande en les traversant. Pour le narrateur Djemila est cette belle dont nous devons être passionnés pour pouvoir patienter tout au long de la longue et vide route qui y conduit.

Le temps passé dans cette ville à laquelle il associe amour, souffrance et patience lui permet de reprendre conscience et se poser les bonnes questions, penser son existence, même à ses jours qui se répètent constamment. Le vent y frappe tellement fort que le narrateur se sente comme une statuette qui se fait modeler. Dans cet essai, l'association du soleil aux autres éléments de la nature dans cette ville est plutôt funeste, autant le soleil de Tipasa faisait penser à la vie autant celui de Djemila donne à réfléchir à la mort. Il se rend compte que plus la journée passe plus il s'affaiblit, le soleil et le vent forment un obstacle devant lequel il refuse de se rendre, en avançant de chaque pas il ressent sa présence dans ce monde, il refuse de renoncer à atteindre le sommet de cette falaise qui constitue Djemila où de laisser ça à une autre fois.

« *La ville squelette* »<sup>205</sup> telle qu'il la perçoit avec ses ruines et son décor inhumain pousse les gens à chercher un nouvel angle de vue pour regarder et aborder le monde, à s'interroger sur la jeunesse et ses illusions, aux idéaux que l'homme façonne à partir de deux ou

---

<sup>204</sup> Albert, Camus, *Noces*, Edmond Charlot, Alger, 1939. P. 62.

<sup>205</sup> Ibid. P. 71.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

trois idées qui lui ont été forgées et avec lesquelles il vit, le narrateur juge que l'homme a besoin de plus de dix ans pour se forger une idée propre à lui.

En se recueillant sur la nature morte à Djemila, le narrateur juge que l'homme ne sait pas grand-chose sur la mort, et ne cherche pas à en savoir, en la fuyant dans le mensonge, qu'il refuse, selon lui, la mort doit être perçue avec conscience comme une autre station où l'humain accède à un nouveau stade « *d'accomplissement de soi-même* »<sup>206</sup>.

### ***L'été à Alger :***

Du centre-ouest, à l'est, au centre, cette fois-ci Camus nous prend en vacances d'été à Alger la blanche, en abordant l'amour infini qu'une personne puisse éprouver pour sa ville et sa patrie.

Les villes métropolitaines sont souvent ouvertes aux riches seulement, alors qu'Alger l'est aux pauvres, ils profitent de son soleil et sa mer durant tout l'été, ils contemplent les femmes en maillot de bain, puis rentrent chez eux retrouver les mêmes murs et meubles qu'ils voient depuis qu'ils étaient petits. Le narrateur conclut que l'Algérie est un pays qui comble ses citoyens de beauté et de misère. Il trouve qu'Alger est une ville où la jeunesse est belle et vit d'une manière exceptionnelle, mais plus ça vieillit plus ça s'oublie, selon lui il n'y a que les jeunes qui puissent s'épanouir à Alger, elle est tout sauf une ville de retraite, tout au contraire des grandes villes de l'Europe.

Comme le titre l'indique, cet essai se focalise en matière de description sur la saison estivale à la métropole, dessinant les habitudes de ses habitants, se baigner, se reposer sur une bouée, déguster des repas nus au soleil en se caramélisant la peau, puisque la nudité était autorisée. Il dévoile deux rythmes de vie différents que se partage la même ville, la vie attrayante du côté des plages et du port et la lassitude des midis et les après-midis du centre-ville.

Le narrateur décrit un été algérois qu'il aime dans tous ses détails, et dont il rêve quand il est en voyage, surtout lorsque le soleil quitte le ciel de sa ville, et que la vie folle de la nuit commence. Les soirées dansantes, les belles filles en petites robes, les beaux éclats de rire, les cinémas d'Alger où se vendent des bonbons à la menthe qui contiennent des messages gravés dessus, les couples d'amoureux. Puis, il nous balance dans l'autre revers de toute cette joie lorsque les gens atteignent les trente ans, la jeunesse est finie pour eux, ils se marient, ils deviennent parents, ils cherchent un travail et ils attendent la mort, c'est ce qu'il appelle la

---

<sup>206</sup>Ibid. P. 77.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

morale algérienne, un code de la rue établi inconsciemment. Il insiste que les algérois se suffisent tant que leur quotidien ne change pas, même les dimanches funèbres qui leur sont sacrés. Le protagoniste dénonce ce mode de vie et espère que ça puisse changer un jour et que son peuple qu'il décrit en disant « *sans passé, sans tradition* »<sup>207</sup>, arrivera à se construire une culture universelle, à partir de ce mode de vie typiquement algérien qu'est le bronzage, la beauté, cette quête de la stabilité, la recherche du bonheur au-delà de la souffrance de la misère et l'amour de la patrie. Le narrateur met fin à ses réflexions à la première pluie de septembre en jugeant que le plus grand crime se résume au fait de rêver d'une autre vie et ne rien faire pour l'avoir.

« *L'espoir, au contraire de ce qu'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, c'est ne pas se résigner.* »<sup>208</sup>

### ***Le Désert :***

Ce dernier essai nous emmène en Italie plus précisément en Toscane, où le narrateur se lance dans un voyage à sa propre recherche, il prend son train en faisant le tour de l'Italie et se pose des questions.

Il commence par une description des peintres et de l'art de la peinture, il dit que ces derniers sont des « *romanciers du corps* »<sup>209</sup>, il les voit dénudés de sentiments puisqu'ils se focalisent sur le détail présent visible, le geste, non sur les émotions. Ils n'attendent rien. Tout ce travail se reflète sur la toile. Il enchaîne en disant que c'est la raison pour laquelle il n'y a pas d'espoir dans les galeries d'art.

Du corps immortalisé dans une toile, il se met à méditer sur l'immortalité de l'âme, il est indéniable que le corps ne peut rester éternellement, même s'il est immortalisé dans un tableau ou dans un souvenir par image, il reste mort, mais qu'en est-il de l'âme. Notre narrateur essaiera de répondre à cette question à travers un voyage par train dans différentes villes de l'Italie.

Durant son voyage, il décrira la beauté unique des femmes à Florence plus précisément les dimanches, il décrira le charme de Pise le soir lorsqu'elle se vide et il ne reste que le bruit de l'eau et de la pierre, Monaco, Gênes, etc. Toujours en quête après la définition du bonheur, il constate que l'Italie peut procurer une joie d'ivresse, en revanche, ce qui l'a écœuré le plus ce sont les mythes et les idées, qu'il dit, mortes, que la société inculque aux générations à venir.

---

<sup>207</sup> Ibid, P. 79

<sup>208</sup> Ibid, P. 83.

<sup>209</sup> Ibid, P. 120.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Le protagoniste revient à Florence et il décrit ce qu'il a vu dans un couvent de franciscains, il compare les cellules de moines aux maisonnettes des pauvres d'Alger qui ne les quittent jamais de leur naissance à leur mort, les deux se ressemblent aussi dans leur pauvreté et leur misère dont ils se contentent et vivent paisiblement leur bonheur propre. En suite, il aborde la nudité comme sa propre religion, il la définit comme le lien tissé entre l'humain et sa terre, et il revient au sujet des mythes qu'il réfute en estimant qu'ils sont des « *masques ridicules posés sur la passion de vivre* »<sup>210</sup>.

Du mensonge des mythes colportés, il étale de près la vie des moines qu'il trouve paradoxale du côté où ils contemplent les fleurs rouges de Florence qui sont signe de la vie et prêchent l'amour et la vie, méditent avec un crâne qui est la représentation de la mort. Ce voyage est une sorte de quête existentielle et spirituelle où le narrateur s'est posé toutes les questions en cherchant bonheur, vie, amour, religions, mensonge, etc. Il en dit d'ailleurs :

« Florence ! Un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement. [...] La terre ! Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile. »<sup>211</sup>

### Le cycle de la négation (l'absurde)

Il concerne la période où Camus s'était réservé à écrire *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe* et *Caligula*, entre 1938 et 1941.

Camus disait : « *Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images. Et dans un bon roman, toute la philosophie est passée dans les images* »<sup>212</sup>. Par rapport à cette citation, François Chavanes remarque que *L'Étranger* illustre la philosophie à laquelle se référait Albert Camus dans les années 1938-1941. Cette philosophie, ou conception de la vie, est explicitée dans le *Mythe de Sisyphe*, essai rédigé en même temps que *L'Étranger* et « *sur le même thème* »<sup>213</sup>. Pour comprendre le personnage de Meursault, il convient donc de se référer au *Mythe de Sisyphe*. C'est ce que beaucoup ont compris, notamment Jean-Paul Sartre qui, comme le note Olivier Todd, chercha « *La clé de l'Étranger, en lui appliquant la grille du Mythe* »<sup>214</sup>. Le « *même thème* » dont parle Camus dans ses correspondances avec Jean Grenier est le sentiment de l'absurde.

---

<sup>210</sup> Idem.

<sup>211</sup> Ibid. P. 134.

<sup>212</sup> Camus, Albert. *Essais*. Bibliothèque de la Pléiade (réédition du 1<sup>er</sup> trimestre 1981). 1965. P. 1417.

<sup>213</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 29.

<sup>214</sup> Idem.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

L'absurdité de l'existence, explique-t-il dans *Le Mythe de Sisyphe*, n'a rien d'exceptionnel. Ce sentiment peut naître de la lassitude qui accompagne un travail répétitif jugé inintéressant. Il peut naître aussi de l'angoisse qui nous saisit lorsque nous pensons au temps qui s'écoule et à la mort qui est au terme. Il peut également accompagner la perception du divorce qui existe entre les aspirations que nous portons (désir de vivre, de comprendre, d'être heureux) et la condition réelle qui est la nôtre. Si ce constat envahit tout le champ de la conscience, alors cette absurdité devient la seule réalité perçue. Et Camus tentait d'en tirer les conséquences. Il écrivit : « *Ce qui m'intéresse [...] ce ne sont pas tant les découvertes absurdes. Ce sont leurs conséquences* »<sup>215</sup>

Il en tire trois conséquences. La première est d'entretenir en soi une révolte permanente contre une condition humaine jugée déraisonnable. La seconde est une liberté d'indifférence à l'égard de tout. Et enfin, épuiser avec passion tout ce que la vie permet de vivre. « *Ce qui compte ce n'est pas de vivre le mieux mais de vivre le plus* »<sup>216</sup>, écrit Camus.<sup>217</sup>

Et justement, de ces trois conséquences nous aboutissons au pur sentiment de l'absurdité dont Camus conclut ce qui fut le point de départ ; d'une recherche qui le conduisit à découvrir ultérieurement les aspects positifs de la vie.<sup>218</sup> Ce sentiment tant exprimé dans *l'Étranger* par « *ça m'est égal* », une véritable isotopie entreprise dans le discours de *Meursault* le long du récit.

Mais loin d'être uniquement l'un des angles de la trinité établie par Camus quant à l'Absurde (l'indifférence), le protagoniste de *l'Étranger* élucide ce à quoi est égale toute situation qui se rapportait à lui.

Selon Chavanes, le verbe « égaler » dans cette expression « ça m'est égale » que Meursault a rétorqué à Marie, son amie, quand elle lui a demandé de l'épouser, à Raymond, son voisin, quand il lui a demandé de témoigner en sa faveur et à son patron quand il lui a demandé si ça ne l'intéressait pas de changer de vie, ce verbe donc se rapportait directement à ce qu'il a dit à l'aumônier de la prison quand il s'était mis en colère :

---

<sup>215</sup> Albert, Camus, (Réédition du 1<sup>er</sup> trimestre 1981). *Essais. Bibliothèque de la Pléiade*. 1965. P. 109.

<sup>216</sup> Ibid. P. 143.

<sup>217</sup> Chavanes, François, Op.cit, P. 30-31.

<sup>218</sup> Ibid, P. 57.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

« Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'ai menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors »<sup>219</sup>.

Et ce souffle c'est la mort qui l'attendait tout au bout ainsi que toute l'espèce humaine. Tout lui était égal (à la mort). Changer de vie ou pas, au bout c'est toujours la même mort qui ne nous concédera rien.

« Tuer quelqu'un, lui prendre sa femme ou ses biens sont sans gravité puisque nous sommes tous destinés à mourir et que « cela revient au même (que ce soit) un peu plus tôt, un peu plus tard... »<sup>220</sup>

Écrit-il dans *Caligula*. Et donc, pour Camus, le sentiment de l'Absurde tient de cela. Et c'est ce thème-là qui marqua le cycle de la négation.

Dans le but de présenter au mieux ce cycle de l'absurde nous allons faire en sorte de présenter chaque œuvre y appartenant, classées par date de parution.

### 1. 7. 4. *Le Mythe de Sisyphe* :

Paru en 1942 chez les éditions Gallimard, il s'agit d'un essai qui expose, en quatre chapitres, différentes conditions de la vie humaine d'une manière philosophique absurde.

#### *Un raisonnement absurde* :

Dans ce premier chapitre Camus décortique ce qu'il considère comme le seul «... problème philosophique vraiment sérieux »<sup>221</sup> qui est la prise de conscience de l'absurdité de la vie, les questions existentialistes et le lien avec le suicide.

Il entame son chapitre en décrivant l'absurde, en pensant que la vie humaine est bâtie sur des souhaits et des rêves d'un demain meilleur alors que ce même demain est un pas de plus vers la mort, la seule peur de l'être humain et son unique ennemi. Il décrit d'une manière exécrationnelle le mensonge que l'homme est capable de créer et de croire pour fuir la réalité. Si ce monde perd ce voile fantasmagorique conçu par les souhaits et les rêveries, il deviendra à la fois étrange et étranger, surtout dénué d'humanisme, toute connaissance, rationalité, scientificité sera absente, tout finira par être expliqué par l'abstraction et l'absolutisme. Une sorte de retour en arrière de l'humanité entière.

---

<sup>219</sup> Camus, Albert. *L'Étranger*. Op.cit. P. 181.

<sup>220</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 36.

<sup>221</sup> Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942. P. 17.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

L'auteur dans cette partie revoit la définition de l'absurdité en soulignant que ni le monde ni « *la pensée humaine* » ne sont absurdes, or, l'absurdité apparaît quand nous sentons le besoin de donner une explication raisonnable à des circonstances complètement démesurées du monde.

En suite, il revoit les philosophies antérieures qui ont développé l'absurde, ou du moins tenté de le faire. Il cite donc Heidegger, Jaspers, Chestov, Kierkegaard et en fin Husserl, qui selon lui, ont tous commis une sorte de « *suicide philosophique* », puisque ils ont abouti à des déductions qui vont à l'encontre de leurs réflexions, pour certains c'était retrouver Dieu et abandonner la raison scientifique, pour d'autres se noyer dans l'obsession de la raison pour aboutir à des conclusions platoniques omniprésentes appelant une abstraction comme divinité.

Camus a aussi mis en avant le cas de ceux qui prennent l'absurde au sérieux comme mode de vie, il les baptise « les sauts », en disant qu'ils manquent de crédibilité et qu'ils sont gonflés de vide, puisqu'il est impossible de prendre l'absurde au sérieux avec tous ses paramètres. Le suicide, quand à lui, mérite l'élimination, pour l'auteur, l'absurde n'aura pas de sens sans l'homme, le paradoxe doit être vécu, les limites de la raison doivent être repoussées, sans pour autant, vivre dans l'espoir. Il insiste sur l'inaccessibilité de l'absurde en disant qu'il nécessite un combat ainsi qu'une révolte qui dure et non un semblant de révolte pendant une fougue.

Pour conclure, il revient sur les valeurs que l'homme pourrait acquérir de la reconnaissance mesurée de l'absurde qui sont la liberté, puisqu'il se libère de tout espoir vide d'un demain meilleur, en plus de la révolte et la passion.

### ***L'homme absurde :***

Tout au long de ce chapitre, Camus aligne trois différents exemples de la vie absurde. Le premier personnage est celui de Don Juan, le coureur de jupons menant une vie de séduction, désir et passion. Le deuxième est le comédien acteur, qui court derrière une image consommable qui s'achèvera du jour au long demain en travaillant sur une image fausse ne représentant à aucun moment son vrai être. Quant au troisième personnage il s'agit du victorieux qui est, selon lui, celui qui ne s'occupe pas des histoires abstraites qui dépassent le cadre humain, celui qui n'espère pas mais vit en étant conscient qu'aucune euphorie n'est éternelle.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

### *La création de l'absurde :*

Ce chapitre est dédié à l'absurde dans le plan artistique, l'art absurde consiste en les descriptions d'une multitude d'expérimentations, puisque la déduction analytique n'y existe pas. La conception de l'absurde est, essentiellement, démunie de tout jugement surtout de tout espoir. Camus se penche après sur les travaux de Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*<sup>222</sup>, *Les Possédés* et *Les Frères Karamazov*<sup>223</sup>, des œuvres qui sont fondées sur l'absurde dont deux qui auscultent la notion du « suicide philosophique », en revanche, les deux derniers ouvrages sont achevés sur une lueur d'espoir, ce qui les empêche d'être classés comme créations absurde, le souligne Camus.

### *Le mythe de Sisyphe :*

Comme le titre l'indique, ce dernier chapitre est cousu sur le mythe grec de Sisyphe<sup>224</sup>. L'écrivain s'interroge sur ce que se disait Sisyphe au moment où il montait et remontait la montagne et ressentait cet épuisement perpétuel dès que la pierre tombait. En écrivant :

*« C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin »*<sup>225</sup>.

Sisyphe a toutes les caractéristiques de l'homme absurde, lorsqu'il admet sa vérité et se rend à son sort, il le minimalise et ne cesse d'avancer, c'était comme une sorte d'acceptation de sa situation. Avant de conclure, Camus représente Œdipe aussi comme un personnage absurde, puis il conclut en disant :

« ...tout est bien »<sup>226</sup>, et qu'il suffit de créer son bonheur quelles que soient les circonstances. « ...il faut imaginer Sisyphe heureux »<sup>227</sup>.

Comme appendice, l'auteur a choisi d'aborder une analyse brève de l'œuvre de Kafka<sup>228</sup>, il l'a intitulé « *L'espoir et l'Absurde dans l'œuvre de Franz Kafka* », il déduit que

---

<sup>222</sup>Dostoïevski Fiodor, *Journal d'un écrivain*, Le Citoyen, Saint-Pétersbourg. 1876.

<sup>223</sup>Dostoïevski Fiodor, *Les frères karamazov*, Le Messager russe, Saint-Pétersbourg, 1879-1880.

<sup>224</sup>Sisyphe : un personnage de la mythologie grecque, fils d'Éole et l'Enarété. il est connu par le châtement de pousser une pierre jusqu'au sommet de la montagne dont elle tombe et retombe et le fait continuellement

<sup>225</sup>Albet, Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Op.cit, 1942. P.165.

<sup>226</sup>Ibid. P. 168

<sup>227</sup>Idem.

<sup>228</sup>Frantz Kafka : l'un des écrivains phares du XXème siècle, il est auteur austro-hongrois, il a écrit en allemand. Né le 3 juillet 1883 et décédé le 3 juin 1924. « *Son œuvre est considéré comme un symbole de l'homme déraciné des temps modernes* »Schouten, Rob, 2005, « *Ontwoeteld en dolend De moderne mens volgens Franz Kafka* » Trow, 2005, P. 24.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Kafka n'est pas reconnu comme écrivain de l'absurde à cause de la lueur d'espoir que représente ses écrits, néanmoins, ces derniers représentent une description captivante de l'absurde.

### 1. 7. 5. *L'Étranger* :

Le roman à succès d'Albert Camus, publié en 1942, est l'un des trois romans francophones les plus lus dans le monde, il a même été adapté au cinéma en 1967.

Le récit débute par l'expression phare « Aujourd'hui, maman est morte »<sup>229</sup>, le protagoniste Meursault, annonce le décès de sa mère, en recevant un télégramme dans son lieu de travail. Il s'est rendu à l'asile où elle a quitté la vie pour assister à son enterrement les yeux secs ne portant aucune goutte de larme puisqu'il ne sentait aucun chagrin.

Le lendemain, le héros va voir une certaine Marie, une dactylo avec laquelle il va passer le restant de sa journée et la nuit. La matinée qui suivait, le voisin Raymond se rend chez lui afin de lui demander de l'aider pour écrire une lettre à sa maîtresse. La semaine qui suivait, Raymond fut interpellé par la police car il a été surpris en train de frapper cette même maîtresse, alors le coupable fait appel à son voisin (le protagoniste) pour qu'il soit son témoin de moralité. Raymond a décidé donc d'inviter le couple à déjeuner au bord de la mer, en sortant du commissariat. Au court de la même journée Marie demande à Meursault de se marier avec elle, lui, tout à fait indifférent finit par accepter.

Les sorties se multipliaient, et lors d'une visite à Tipaza, Raymond s'est bagarré avec deux arabes que sa maîtresse lui a envoyés, l'un d'eux était son frère, Raymond finit par se blesser au visage d'un coup de couteau. Meursault, rejoint son ami pour l'aider, l'un des arabes l'attaque lui aussi avec un couteau, le héros sort un revolver que son voisin lui avait confié et il tire sur l'arabe aveuglé par l'éblouissement des rayons du soleil qui se reflétaient sur le couteau de l'arabe. Meursault se fait arrêter et il est sujet à enquête. Lors de son interrogatoire ce dernier demeure indifférent, aucun sentiment de culpabilité, de peur, ou envie de quitter la cellule. Personne n'a réussi à lui faire changer ses agissements pour réussir à convaincre les juges qu'il s'agissait d'une légitime défense, ni son avocat, ni le prêtre qui tentait de le réconcilier avec Dieu. Le jour de son jugement, des vieux amis de sa mère qui ont assisté aux funérailles sont venus témoigner de son apathie et sa froideur puisqu'il n'a pas versé de larmes à la veillée de sa

---

<sup>229</sup> Camus, Albert, *L'Étranger*, Op.cit, 1942. P.9.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

mère, surtout qu'il avait refusé de voir sa mère une dernière fois. À la fin de l'audience Meursault fut condamné à mort à cause de son insensibilité.

### 1. 7. 6. *Caligula* :

Une pièce de théâtre publiée en 1939, mais elle n'a été publiée qu'en 1944 par les éditions Gallimard comme tous les ouvrages formant la tétralogie de l'absurde. La pièce met en scène l'histoire de Caligula, un jeune empereur romain connu par sa tyrannie et sa démesure après le décès de Drusilla qui était sa sœur et sa maîtresse. La pièce se compose de quatre actes abordant une critique plutôt existentialiste.

### Acte I :

Comprend onze scènes, ce premier acte relate la prise de conscience du personnage principal de l'absurdité de la vie, puis il se met à chercher quel chemin prendre pour pouvoir transmettre ce qu'il a pu conclure à son entourage. L'histoire se déroule à l'antique Rome, dans le château de l'empereur Caius Caligula qui jusqu'à lors n'est pas présenté ou dévoilé dans la scène. Ce dernier perd sa sœur et son amante, Drussilla, les narrateurs, les patriciens, utilisent le pronom « il » en évoquant Caius, son malheur, sa tristesse, puis sa disparition qui inquiéta tout le monde.

Caligula fait son entrée, furieux de la perte de sa bien-aimée, il se rend compte que l'homme n'est que mortel et qu'il lui est « impossible » d'être heureux puisque la mort est absolue. Alors, il s'est résolu à repousser toutes les limites pour avoir une autre forme d'existence et chasser tout ce qui fera de lui un non-humain, comme l'immortalité afin de devenir un dieu.

Camus avait fait en sorte que le public puisse comprendre que le déclin qui a fait à ce que Caius se transforme de l'empereur parfait au semeur de terreur, n'est autre que la mort.

Durant les premières scènes, le décor était beaucoup plus dans l'exposition, ce qui laissait surgir le sentiment de la désorientation du héros. Le groupe des patriciens le sollicitait pour qu'il prenne conscience de la situation qui devient de plus en plus grave et qui nécessite des décisions immédiates, sauf que Caligula s'entête, déterminé à aller jusqu'au bout de sa folie des grandeurs. À la huitième scène, il s'est mis à exécuter ses héritiers (tout enfant de descendance noble) pour détenir le pouvoir absolu. Après avoir écarté la noblesse, les condamnations furent aléatoires, le but était de prouver que la vie humaine n'a ni sens ni valeur, et plus il tuait plus il se sentait immortel. Vers la fin, apparaît Caesonia, son ancienne maîtresse, en tentant de lui

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

expliquer la gravité de ce refoulement de la douleur avec lequel il nourrit sa monstruosité, qu'il faut trouver le juste milieu pour établir un certain équilibre. Sinon, cette folie du pouvoir finira par prendre le dessus et le détruire, bien évidemment, l'empereur ne calcule aucun de ses conseils, et il lui impose même de participer à ses prochains ignobles conspirations et massacres.

### Acte II :

Cet acte, est composé de quatorze scènes établis en trois parties. Dans la première partie, les patriciens se réunissent pour discuter des agissements immondes de leur empereur, les premières scènes se focalisent sur la révolte et la préparation d'un attentat pour écarter Caligula.

Nous apercevons la mise en place du personnage de Cherea, l'intellectuel qui prévoit un coup d'état dans le but d'abolir la tyrannie, or, il n'a pas l'accord éminent des patriciens.

La deuxième partie, est marquée par le retour en scène de Caius, qui manipule les patriciens comme des marionnettes.

Les événements se suivent, jusqu'à l'apparition de Scipion le poète, le symbole de l'homme pure, il cherche à conspirer avec Caesonia pour se venger de l'empereur qui a tué son père, mais elle ne le suit pas dans son raisonnement, ni lui, d'ailleurs, car elle essaie de le dissuader.

Au bout de la quatorzième scène, les deux personnages se confrontent, nous assistons à un dialogue vide de paroles, chacun des deux fait un monologue sourd, ce qui fait qu'aucun des deux n'arrive à se faire comprendre ni à comprendre l'autre.

L'image donnée est illustrée par Caligula comme tel : Scipion est « *pur dans le bien* »<sup>230</sup>, alors que lui il est « *pur dans le mal* »<sup>231</sup>. La fin de cet acte, s'annonce avec la réconciliation des deux hommes, qui ne dure pas, puisque Caligula se rend compte qu'il ne ressent aucune amitié à l'égard des autres hommes, il n'éprouve que haine et mépris.

### Acte III :

Ce sont six scènes qui forment le troisième acte qui évoque le complotisme, alors que Caius se fait passer pour Vénus avec un déguisement extravagant, en manipulant les patriciens comme des marionnettes, les forçant à déclamer des prières tellement extravagantes que ça semblait être une parodie religieuse.

---

<sup>230</sup> Camus, Albert, *Caligula*, Gallimard, Paris, 1944.P. 15.

<sup>231</sup> Ibid.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Scipion quant à lui se sent offusqué de la profanation des dieux, néanmoins, l'empereur grotesque lui répond qu'il a tout le droit de prétendre à la divinité vu qu'il détient la liberté et le pouvoir absolus.

Ensuite, un nouveau personnage fait son entrée, il s'agit d'Hélicon, un esclave qu'avait affranchi Caligula. Il vient en ayant l'objectif de l'avertir de la conspiration qui se tisse contre lui, au lieu de l'écouter l'empereur s'entête et lui confie la responsabilité de lui ramener la lune.

Dans la scène qui suivait, Caligula reçoit Cherea qui lui adresse ouvertement son mécontentement vis-à-vis l'oppression que leur afflige Caius, sans peur, mais en attendant sa condamnation. La réaction de l'empereur fut une surprise, pendant la dernière scène, Caligula détruit la tablette où l'inculpation pour trahison de l'homme de lettre était rédigée.

### Acte IV :

Ce dernier acte, se forme de quatorze scènes qui reviennent sur les scènes des trois premiers actes. Une fois démasqués, les patriciens songent à une échappatoire pour éviter la torture. Entre temps, Caius organise un concours de poésie d'une minute qui a pour thématique « la mort » et impose la participation aux patriciens, ces derniers n'ont que le choix de s'exécuter jusqu'à ce qu'il les arrête avant qu'ils n'atteignent les soixante secondes en refusant leur poème. Il n'avait achevé que celle de Scipion puis il l'écarte à son tour, le poète décide, alors, de s'exiler. Caesonia était écartée comme tous les autres, elle finie morte étranglée par son empereur qui se rend compte que rien ne donne du sens à sa vie même l'amour et l'adoration qu'éprouvait Caesonia pour lui.

Caligula sombre dans la solitude après avoir éliminé tout son entourage, il ne lui restait que son reflet à travers son miroir. Complètement démuné, il réalise son erreur. Son abus de pouvoir et sa mégalomanie ne lui donneront jamais raison de la mort. Lorsqu'il se rend à l'évidence et accepte le fait qu'il soit mortel, les patriciens se faufilent et lui plantent un couteau dans le dos. C'est ainsi que nous vivons une double mort de Caligula.

### 1. 7. 7. *Le Malentendu* :

La dernière pièce théâtrale du cycle de l'absurde, publiée et représentée la première fois en 1944. La pièce se résume en trois actes évoquant les thématiques de l'amour, la solitude, l'illusion, et le besoin de l'abstraction divine.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

### Acte I :

Cet acte se focalise sur les représentations du contexte lieu, temps et personnages.

L'histoire se déroule dans une auberge dans un pays européen, le ciel est souvent grisonnant et pluvieux, la propriétaire de l'auberge la gère avec sa fille Martha qui rêve de quitter cette ville pour un endroit où il fait beau et où le ciel est souvent dégagé, sa mère ne s'oppose pas à son souhait et y adhère aussi.

Les deux femmes ont un rituel cruel qui est tué les voyageurs riches qui font pause chez eux pour faire l'escale, les dépouiller et se débarrasser de leurs corps.

Un jour, un client pas comme les autres franchit la porte de l'auberge, il s'agit de Jan, le fils de la propriétaire qui était parti depuis une vingtaine d'années travailler à l'étranger cherchant une meilleure situation. À son retour, sa mère et sa sœur ne le reconnaissent pas, alors il ne leur dit rien.

Durant toutes les scènes du premier acte, nous voyons Jan perplexe, lui qui tente toujours d'expliquer à sa mère et sa sœur qu'il est revenu, mais il n'y arrive pas, il ne fait que souhaiter que sa mère arrive à sentir qu'il est là où qu'elle le reconnaisse. Quant aux deux femmes, puisqu'elles ne savent pas qui se cache derrière ce client, elles décident de l'abattre et s'emparer de sa fortune (lui qui est revenu après avoir fait une situation pour les aider).

Le crime se reportait à chaque fois que la décision est prise, est cela à cause de l'attachement qui se tisse entre Jan et sa mère, malgré tous les efforts fournis par Martha pour empêcher tout lien entre eux, ne voyant en lui, qu'une cible à dépouiller. Maria, l'épouse de Jan, trouve la situation absurde et ne cesse de lui demander de leur dire la vérité pour fêter, enfin, les retrouvailles ou de tout annuler et revenir chez eux où ils ont leur confort et fortunes, sauf que Jan n'y arrive pas.

### Acte II :

Deux scènes ont marqué cet acte, la première est quand Jan essaie de faire comprendre à sa sœur son identité sans pour autant le dire ouvertement, il lui raconte des détails sur sa vie qui normalement devaient lui rappeler son frère, toutefois, Martha reste déterminée lorsqu'elle entend de lui le bonheur qu'offre la vie fortunée malgré le sentiment de sérénité qu'il stimule en elle. Alors, elle met en place le crime et elle empoisonne son thé.

La deuxième scène marquante est la sixième, le moment tant attendu quand Jan déguste son thé empoisonné, il se libère en disant à sa mère, qui regrette ne cherchant qu'à revenir en

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

arrière pour tout arrêter, qu'il ne pense pas rester car il ne sent pas qu'il a une place dans l'auberge. Par contre, il insiste qu'il ne le quittera pas comme n'importe quel autre hôte.

### Acte III :

Le dernier acte est fort en sensations absurdemment tragiques, tandis que, Jan se cadavérise, les meurtrières appellent à l'aide leur vieux domestique, qui était présent dès le début et qui ne faisait qu'observer les trois personnages silencieusement, pour prendre la dépouille de Jan et la jeter dans le fleuve. Ce vieux leur montre le passeport de Jan et leur dévoile son identité, la mère fut foudroyée en apprenant la nouvelle, et réagit violemment avec une forte culpabilité et des lamentations, elle se donne la mort en se jetant dans le fleuve. En ce qui concerne Martha, elle se met en colère dans un premier temps contre sa mère qui n'a pas pensé à elle et détruit tous ses rêves en se suicidant. Puis elle prend un moment de réflexion sur l'absurdité de la situation causée par un malentendu à la base, elle renie l'existence de dieu et elle se jette dans le fleuve à son tour.

### Le cycle positif (la révolte)

Camus était dans une permanente recherche d'une conduite à tenir. Il le déclara clairement dans une interview en 1945 :

*« Je ne suis pas un philosophe [...]. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément comment on peut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison »<sup>232</sup>.*

En premier lieu, il se donna les règles de conduite citées dans le cycle de la négation (les trois conséquences de l'absurdité de la vie). Mais en 1942, contraint à un temps de repos en France à cause d'une rechute de tuberculose, Camus se lia avec le mouvement *Combat* de résistance au nazisme. Durant les années 1943-1944, il prit une part de plus en plus active dans ce mouvement, ce qui le conduisit à se détacher des conclusions auxquelles il était parvenu dans *Le Mythe de Sisyphe*.<sup>233</sup> Ainsi, sa résolution de la liberté d'indifférence : puisque tout est absurde, il demeure impossible de pouvoir distinguer ce qui est bien de ce qui est mal, et donc de fonder un jugement de valeur, comme mentionné dans *Le Mythe de Sisyphe*, tout cela vient substituer en lui le parti pris vis-à-vis des victimes des nazis, la condamnation des crimes et des criminels et donc de l'égard envers les uns et des jugements moraux envers les autres. Cela dénie

---

<sup>232</sup>Camus, Albert. (Réédition du 1<sup>er</sup> trimestre 1981). Essais. Bibliothèque de *la Pléiade*. 1965. P. 1427.

<sup>233</sup>Chavanes, François, Op.cit. P. 86.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

ses premières règles. C'est une résolution qui se tient, qui peut constituer une règle de conduite, par conséquent, une deuxième réponse à sa question par rapport à la conduite de vie à tenir.

Et c'est ce qu'il fait au demeurant. Ce qui vient étayer cette constatation sont deux œuvres capitales qui s'en suivirent : *La Peste* et *l'Homme Révolté*.

*La Peste*, publiée en 1947, dans la connotation relate selon une correspondance de Camus avec Roland Barthes, exactement la situation vécue en Europe sous la botte allemande, avec ses deux cent millions de citoyens symbolisés dans *La Peste* par les deux cent mille habitants d'Oran. La résistance contre le nazisme symbolisée par l'action des « formations sanitaires » aidant le docteur Rieux dans son combat, les trains qui traversaient l'Europe conduisant les occupés vers des camps où ils furent exterminés, puis brûlés dans des fours crématoires symbolisés par les tramways qui traversent la ville d'Oran la nuit conduisant les cadavres des victimes de la peste vers le four d'incinération. Ensuite les morts qui se comptaient par millions symbolisés par les morts de la peste par milliers. Il lui écrit :

*« La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme »<sup>234</sup>*

Et c'est justement pendant cette période de l'occupation allemande en France que Camus avait déclaré avoir ressenti remonter en lui la fougue de la révolte en écrivant :

*« Je me souviens très bien du jour où la vague de la révolte qui m'habitait a atteint son sommet. C'était un matin [...] et je lisais dans le journal l'exécution de Gabriel Péri »<sup>235</sup>*

Gabriel Péri étant un résistant communiste exécuté par les allemands le 19 décembre 1941.

Chavanes nota que l'engagement de Camus à la résistance au nazisme ne fut pas au terme d'un raisonnement, mais par un mouvement d'indignation.<sup>236</sup>

Ainsi, Albert Camus élabore-t-il sa nouvelle règle de vie que tout homme, selon lui, devrait se la dire : « *A moi seul, dans un sens, je supporte la dignité commune que je ne puis*

---

<sup>234</sup>Cette lettre de Camus à Barthes est datée du 11 janvier 1955. Elle a été publiée en février 1955 dans *Club*, revue du *Club du meilleur livre*, est rapportée dans le livre de Chavanes, P.40

<sup>235</sup>Camus, Albert. (Réédition du 1<sup>er</sup> trimestre 1981). Essais. Bibliothèque de *la Pléiade*. 1965. P. 356.

<sup>236</sup>Chavanes, François, Op.cit. P. 87.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

*laisser ravalé en moi, ni dans les autres* » ; et à l'application de cette règle il instaure des exigences précises qu'il mentionne. Nous en citons entre autres :

- Garder vivant en soi le cri de l'indignation. Ça consiste en la prise de conscience de l'indignation envers une situation méritante. Camus écrit concernant la révolte dans *L'Homme Révolté* : « *Elle crie, elle exige, elle veut que le scandale cesse* »<sup>237</sup>
- Un engagement au service d'autrui. Selon lui, crier ne suffit pas, il faut agir. Il appartient à chacun de choisir l'engagement le mieux adapté à ses possibilités et à ses goûts.<sup>238</sup>
- Entretenir en soi un mouvement de sympathie profonde pour ceux dont on prend la défense. Jean Grenier à propos de Camus écrit : « *Il ne pouvait se détacher du sentiment que les autres* » étaient lui-même à une certaine profondeur »<sup>239</sup>. Selon Chavanes, celui qui accède à une telle conscience de soi ne peut défendre sa propre dignité sans vouloir aussi défendre celle des autres, lorsqu'elle est menacée.<sup>240</sup>
- Engager une lutte incessante contre ses propres faiblesses. Cette lutte se rallie essentiellement aux préjugés que nous portons envers l'autre (l'autre pour Camus, dans son temps, était surtout le musulman algérien qu'il défendait et n'a jamais cessé de défendre). Elle rejoint de même la démission de l'individu devant l'effort et son adhésion à la paresse due à la routine. Tout cela constitue nos faiblesses contre lesquelles nous devons lutter.

Un cinquième point avait son importance capitale chez Camus et c'est le « libre dialogue » entre personnes, entre partis. Il écrit :

*« Le démocrate, après tout, est celui qui admet qu'un adversaire peut avoir raison, qui le laisse donc s'exprimer et accepte de réfléchir à ses arguments »*<sup>241</sup>.

Il écrit aussi :

*« Le démocrate est modeste. Il avoue une certaine part d'ignorance [...]. Et, à partir de cet aveu, il reconnaît qu'il a besoin de consulter les autres, de compléter ce qu'il sait par ce qu'ils savent »*<sup>242</sup>.

Donc, selon lui, et issue d'une résolution éminente qui consiste en la part du relatif dans tout ce qu'entreprend l'homme et dans toutes les situations, rien n'est total. Par ce fait,

---

<sup>237</sup> Camus, Albert. (Réédition du 1<sup>er</sup> trimestre 1981), Op.cit. P. 419.

<sup>238</sup> Camus, Albert., *Carnets II*. Réflexions de janvier 1942 à mars 1951. Éditions Gallimard. Paris. 1964. P. 125

<sup>239</sup> Grenier, Jean. Albert Camus (souvenirs). Gallimard. Paris. 1968. P. 163.

<sup>240</sup> Chavanes, François, Op.cit, P. 89.

<sup>241</sup> Camus, Albert, (Réédition du 1<sup>er</sup> trimestre 1981), Op.cit. P. 320.

<sup>242</sup> Ibid. P. 1582.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

reconnaître cette approximation d'une idée jugée juste par son détenteur c'est accepter que cette brèche pourrait être colmatée par une autre idée – venue d'un autre. Là, et là seulement l'on pourrait aboutir à un dialogue, et par conséquent, un accord. C'est ce genre de dialogue que Camus aurait souhaité voir s'engager entre les autorités françaises et algériennes durant la guerre d'Algérie<sup>243</sup>.

(Notons bien que toutes ces énumérations ont été exhaustivement développées dans l'ouvrage de François Chavanes cité comme référence. Pp. 88.89.90)

Pour en finir avec *La peste*, Albert Camus écrit dans ce même roman ce qui peut représenter une accentuation sur notre argumentaire quant au changement dans sa conduite de vie.

Concernant les « formations sanitaires » dans *La Peste*, Camus écrit sous la plume de son narrateur :

*« ... il est vrai que beaucoup de nos concitoyens céderaient aujourd'hui à la tentation d'en exagérer le rôle. Mais le narrateur est plutôt tenté de croire qu'en donnant trop d'importance aux belles actions, on rend finalement un hommage indirect et puissant au mal. Car on laisse supposer alors que ces belles actions n'ont tant de prix que parce qu'elles sont rares et que la méchanceté et l'indifférence sont des moteurs bien plus fréquents dans les actions des hommes. C'est là une idée que le narrateur ne partage pas. Le mal qui est dans le monde vient presque toujours de l'ignorance, et la bonne volonté peut faire autant de dégâts que la méchanceté, si elle n'est pas éclairée »<sup>244</sup>.*

Voyons bien que le mot mis en exergue (l'indifférence) renvoie machinalement vers l'ex-théorie de l'auteur (l'absurde). Nous avons même l'impression qu'il représente une certaine aberrance, que tout ce fragment de texte eut été écrit pour ce mot.

Si Camus avoue avoir écrit ce récit en image à ce qui s'est passé en Europe lors de l'occupation allemande, et si nous nous basons sur ce qu'il disait du fait qu'il n'écrivait que ce qu'il avait vécu, ainsi que tout ce qu'il présenta comme conduite à tenir et exigences après avoir déclaré senti monter en lui le zèle de la révolte, le tout cité et développé haut, notre thèse prendra base sur ce que nous appelleront une « contradiction volontaire ».

---

<sup>243</sup>Chavanes, François. Op.cit. P. 92.

<sup>244</sup>Camus, Albert. *La Peste*. Gallimard. Paris. 1947. P. 106.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

La contradiction réside dans cette indifférence qui constituait toute une conduite de vie pour lui devenant ici un presque synonyme de la méchanceté ; représentant, avec la méchanceté, le mal lui-même.

Dans la dernière citation, le narrateur prend un parti « logique » en ce qui concerne la condamnation de la méchanceté et de l'indifférence. Mais par la suite il argumente en reliant ces deux qualités, qui représentent le mal, à l'ignorance. Et il poursuit son argumentation en associant les mêmes conséquences fâcheuses à cette ignorance ainsi qu'à une bonne volonté pas éclairée. Par déduction, en incombant à l'expérience personnelle de l'auteur, nous comprenons que, quelque part, Camus tente de justifier son état primaire (l'absurdité de la vie et l'indifférence qui en résulte), qu'il semble lui reconnaître les traits du mal, par l'ignorance issue d'une bonne volonté mal guidée – c'est-à-dire qu'il faisait l'effort (la bonne volonté) de trouver des explications à une condition humaine en tentant de se proposer une conduite à tenir mais en vain (ignorance). Et il élucide cela dans l'ingénuité du narrateur de *La Peste* dans son jugement négatif vis-à-vis de l'indifférence face à ce que nous connaissons des antécédents philosophiques de l'auteur lui-même. Autrement dit, une contradiction volontaire pour expliciter subtilement un changement flagrant, et surtout radical, dans la pensée de ce dernier.

Tout compte fait, la somme des circonstances qui marquèrent la période de l'occupation nazie en France présente le facteur numéro un, parmi bien d'autres facteurs, s'installant derrière la mutation flagrante, et surtout éminente, dans la conception de vie de Albert Camus.

Tout bien considéré, nous éludons l'énumération des autres facteurs qui, manifestement, ont ébranlé la pensée de l'auteur et attisé sa révolte, et qui, idem, ont charpenté l'œuvre derrière la rupture de Camus avec son contemporain Sartre : *L'Homme Révolté* (1951). La raison pour laquelle cette dernière (*L'Homme Révolté*) n'œuvrera pas, entant qu'appui argumentatif davantage, pour présenter enfin Camus hors du cercle fermé de l'Absurde où il a été confiné. Le tout parce que nous estimons que tout ce qui a succédé à *La Peste* n'est que le fruit de la conséquence. *La Peste* est l'œuvre majeure arborant l'emblème de la révolte de Camus. Mais c'est aussi l'œuvre déclique à partir de laquelle, et jusqu'à l'extinction de son âme, il a fondé enfin sa conduite à tenir – personne ne nous dira s'il aurait changé de conception ou pas s'il n'était pas mort prématurément –, le reste n'est que suite logique.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Après avoir fait une présentation générale du cycle de la révolte voici les résumés de chaque ouvrage par ordre chronologique, selon la date de parution.

### 1. 7. 8. *La Peste* :

Un roman publié en 1947, comme le restant du cycle, par les éditions Gallimard. Le livre a reçu le prix des critiques<sup>245</sup> l'année de sa parution.

Les faits de l'histoire se déroulent à Oran, une ville de l'ouest algérien, le protagoniste, docteur Rieux, y fait ses chroniques où il raconte comment sa ville vivait la peste en quarantaine. Au début, c'étaient les rats, l'un d'eux retrouvé mort puis deux puis plusieurs et dans différents immeubles. Ensuite, viendra le tour des humains, le concierge du bâtiment du docteur est atteint d'une étrange infection dont il succombe et rend l'âme, malgré les soins administrés par le médecin. Grand, l'employer à la mairie, inquiet par la quantité immense des rats trouvés mort partout dans la ville, décide d'aller voir Rieux pour le signaler. Après avoir constaté qu'il s'agit d'une contamination, les autorités locales isolent la ville dans le but d'arrêter la propagation de la peste.

Nous faisons juste après la découverte du personnage du journaliste Rambert qui, apeuré, par l'annonce de la mise en quarantaine de la ville, fait l'impossible pour rejoindre sa compagne à Paris. Tandis que certains souffrent des pertes d'êtres chers, de l'isolement du reste du monde, de la fatigue et la maladie, d'autres profitent de leur malheur, le cas de Cottard qui organise les trafics en marché noir pour s'enrichir au profit de la crise de ses concitoyens. Grand, vivant tout ça, songe à tout raconter dans un livre.

La peste prend rage, elle est vue comme une colère de Dieu, le prêtre Paneloux sème la crainte entre le peuple en appelant à la rédemption pour que Dieu leur pardonne. Les victimes se multiplient et le combats avec cette infection devient comme une habitude, un grand nombre du peuple baisse les bras contre une fatalité. Une fois que la situation devint critique, Rambert rejoint le docteur Rieux et son ami Tarrou qui mène une lutte contre la peste, ils établissent un centre sanitaire. Grand s'avère atteint de la maladie et il guérit sans que personne ne sache comment ni pourquoi. Quant au père Paneloux, bouleversé par le décès d'un enfant contaminé, se retire, se tait, ne parlant plus jamais de Dieu et son châtement, pour finir par mourir dans sa solitude.

---

<sup>245</sup>Prix des critiques : un ancien prix littéraire, établi en 1945, récompensant les auteurs de la littérature française.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

Lorsque le nouvel an s'annonce, les contaminations s'atténuent, un antidote développé par Castel donne du résultat après plusieurs tests. Tarrou, qui a souffert de la peste, finit par succomber malgré la mobilisation de son ami. De retour à la vie normale, Cottard perd ses marchés et devient fou, puisque le nombre des morts ne cesse de régresser, puis il décide de prendre son revolver et il se met à tirer en visant toute personne qu'il arrive à avoir de sa fenêtre. Il se fait arrêter et emprisonné. Le jour même, Rieux reçoit un télégramme lui annonçant la mort de sa femme, qui se soignait dans une autre ville, par la tuberculose, lui qui luttait durant toute l'année, perd tout ce qui lui est cher après l'avoir emporté contre la maudite peste.

### 1. 7. 9. *L'État de siège* :

Une pièce de théâtre qui fait allusion aux conséquences des idéologies dictatoriales sur l'humanité. Parue en 1948, ses faits se déroulent en Espagne, au Cadix plus précisément. Nous rencontrons dans cette pièce le retour de la peste mais cette fois-ci personnifiée en un personnage principal, accompagné de sa secrétaire nommée Nada, un autre personnage nihiliste qui symbolise le néant.

Au début, les habitants du Cadix vivent des phénomènes incompréhensibles, qu'ils ignorent par peur et ils se convainquent qu'il n'y a rien de grave.

Puis nous découvrons les deux personnages, Diego et Victoria, deux amants qui vivent une grande joie puisque l'amoureux a enfin eu l'aval du père de sa bienaimée. Aussitôt, la peste fait son entrée avec des grondements et des hommes qui tombent là où elle met le pied. Elle sème la terreur en prenant le pouvoir sur Cadix. Les deux amoureux qui viennent d'arracher leur liberté, en prendront force et décident de mener une rébellion contre le tyran et ils finiront par réussir à faire fuir l'ennemi.

### 1. 7. 10. *Les Justes* :

Une autre pièce théâtrale publiée en 1947. Camus y a relaté l'assassinat du Grand Duc Serge de Russie en 1905 par les révolutionnaires. Au début, le personnage de Kaliayev hésite et pense à revenir sur ses pas et ne pas mettre la bombe dans le carrosse du tyran qui était accompagné par ses neveux. Il se pose des questions en discutant avec ses camarades sur la justice de tuer des enfants innocents qui n'ont rien à voir dans le règlement de compte politique programmé. Après une longue réflexion il opte pour sa fidélité envers sa cause et son

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

engagement et finir par assassiner le Grand Duc. Il subit le sort de Meursault en ayant la même attitude, il accepte son exécution.

### 1. 7. 11. *L'Homme révolté* :

Fut publié en 1951, il s'agit d'un essai philosophique qui traite essentiellement de la révolte de Prométhée contre les dieux en leur volant le feu pour l'offrir aux hommes.

Dans cet essai, la révolte est dessinée comme une réponse ou une réaction du refus d'un individu à l'injustice, qui fait naître la révolte collective. Il aborde ainsi le changement qu'effectue la démarche de la révolte chez une seule personne sur un groupe d'individus, donc la naissance d'une révolution. Cette dernière est ce que considère l'auteur comme la mauvaise gestion, limite la trahison, de son essence « *la révolte individuelle* ». Pour expliquer ça nous y trouvons l'exemple de la révolte et la révolution soviétique. Nous trouvons aussi dans la dernière partie de cet essai que Camus avance une nouvelle notion qu'est « *la pensée de midi* »<sup>246</sup> qui lui a coûté encore une nouvelle polémique cette fois-ci avec Sartre et Breton.

La définition de « *la pensée de midi* » est liée à au soleil de midi, le même soleil qu'à brouillé Meursault, selon Camus, c'est un éclat de temps d'arrêt, pour une remise en cause afin de secouer les pensées d'un révolté/révolutionnaire au bord du chemin du nihilisme.<sup>247</sup>

Les ouvrages qui vont suivre ne font pas partie de l'œuvre de la révolte, sauf qu'il s'agit de six écrits qui s'alignent dans le même engagement.

### 1. 7. 12. *Les Lettres à un ami allemand* :

Une somme de lettres qui ont pris une année de rédaction, entre 1943 et 1944. Elles n'ont pas eu une publication qui les regroupent mais Camus les publiait une par une dans deux revues différentes « *La Revue Libre* »<sup>248</sup> ainsi que dans « *Cahiers de la Libération* »<sup>249</sup>, après le retrait des nazis il les a réunies dans un seul livre. Le narrateur s'adresse à son ami qui est d'origine allemande, en dissociant l'appartenance allemande de la cause nazi qui attire la jeunesse allemande uniquement par fait de nihilisme, or, les jeunes français étaient dans

---

<sup>246</sup>Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Op.cit, P. 345.

<sup>247</sup>Chabot, Jacques, *Albert Camus, La pensée de midi*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002, P. 203.

<sup>248</sup>*La Revue Libre, de la résistance à la révolution, études, témoignages, documents*, Éditions du Franc-Tireur, Lyon. Fondée en 1943 et dissoute en 1945.

<sup>249</sup>*Cahiers de la Libération* : revue littéraire engagée de la résistance, elle était publiée pendant deux ans clandestinement.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

l'obligation de rejoindre l'armée pour rattrapper à une défaite et arracher la liberté. Selon Camus, la jeunesse française n'a que la victoire à la fin du chemin, vu que la révolte n'a qu'une seule conséquence. Et c'est après cette victoire que l'Europe pourra repartir sur de bonnes valeurs humanistes et paisibles.

### 1. 7. 13. *L'Été* :

Une composition de huit essais écrits entre 1939 et 1953, et publiés en 1954, l'ensemble des essais évoquent, d'une manière récurrente, la notion du « temps », l'écrivain revient sur les endroits abordés dans *Noces*.

Camus retrace les temps passés et comment cela peut peser sur l'humanité et son histoire. L'après-guerre, l'ennui et le néant qui suivront, vont imposer un certain retour en arrière pour retrouver une certaine sérénité et reprendre d'où tout a commencé. Alors un retour au point de départ, le seul repère que l'Europe détient, encore une fois un retour vers la philosophie de la Grèce antique. Une mise à jour qui s'impose pour rétablir de nouveau l'humanisme et la pensée rationaliste qui se détache de la nouvelle définition qui lie guerre, force et modernité à l'esprit rationnel.<sup>250</sup>

### 1. 7. 14. *Réflexions sur la guillotine* :

Publié dans un ouvrage intitulé *Réflexions*<sup>251</sup> en 1957. Cet essai parle, essentiellement, de la peine de mort. Camus l'a écrit en collaboration avec Arthur Koestler, l'écrit est une forme d'engagement et de militantisme contre la peine capitale qui revient souvent dans les livres de Camus.

### 1. 7. 15. *Actuelles, chroniques* :

Des chroniques rédigées entre 1944-1948 et parues en 1950, regroupées en un seul recueil. Ces chroniques regroupent des articles, lettres, et interviews que Camus avait écrits pour le journal *Combat*. Elles abordent dans l'ensemble la question de la révolution, la libération de Paris des mains Nazies. Une autre partie traite de la déontologie journalistique, ainsi que des valeurs politiques de l'après-guerre et le totalitarisme.

---

<sup>250</sup>Rondeau, Daniel, *Camus, ou les promesses de la vie*, Op.cit. P.136.

<sup>251</sup> Camus, Albert, *Réflexions*, Gallimard, Paris, 1957.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

### 1. 7. 16. *Actuelles II* :

Un recueil de textes qui a pris six ans de rédaction (de 1948 à 1953), Camus l'a publié dès qu'il l'a achevé. Ces chroniques développent les mêmes thématiques abordées dans *L'Homme révolté*, le même engagement, l'incitation à la révolte qui converge à révolution, etc. Dans la partie *Création et liberté*<sup>252</sup>, l'auteur propose sa propre conception de l'engagement et l'écrivain engagé en disant : « *l'écrivain, en tant qu'artiste, est à la fois solitaire et solidaire.* »<sup>253</sup>

Il reprendra cette citation lors de son discours à la cérémonie du Prix Nobel de littérature en 1957.

### 1. 7. 17. *Actuelles III. Chroniques algériennes* :

Toujours dans le mode des chroniques, *Actuelles II* rassemble différents textes que Camus avait publiés entre 1939 et 1958 sur la cause algérienne. Certains ont parus comme textes en 1939 à *Alger Républicain* dévoilant la « *Misère de la Kabylie* », d'autres comme articles écrits entre 1945 et 1947 dans *Combat*, traitant toujours des malheurs des algériens de la Kabylie. Ainsi que des rédactions qui datent de la fin 1955 et le début 1956, publiées dans *L'Express*. Le recueil se conclut par deux appels, le premier « *Appel pour une trêve civile en Algérie* » en janvier 1956 et le deuxième est un cri dans l'espoir de voir naître une Algérie nouvelle.<sup>254</sup>

### Un troisième cycle au regret :

Ayant pris l'habitude de publier ses œuvres en les organisant dans des cycles, Camus révèle dans ses *Carnets* qu'il voulait se détacher de ce style d'écriture et se remettre à une « *création libre* ». <sup>255</sup>

Dans ce cas, nous n'avons aucune certitude que Camus envisageait la parution d'un troisième cycle. Cependant, ses *Carnets* laissent voir qu'il avait en vue un projet philosophique qui n'échappe pas à l'écriture narrative. De ce fait, nous avons décidé de présenter son dernier livre achevé et ce qui a été publié à titre posthume dans une partie à part.

---

<sup>252</sup> Camus, Albert, *Actuelles II, chroniques*, Op.Cit. P. 32

<sup>253</sup> Ibid. P.61

<sup>254</sup> Rondeau, Daniel, *Camus, ou les promesses de la vie*, Op.cit. P. 165-169.

<sup>255</sup> Ibid, P. 56.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

### 1. 7. 18. *La Chute* :

Un récit que Camus avait détaché de son recueil *L'Exil et le Royaume* pour finir publiés séparément, à cause de sa consistance. Le livre fut publié en 1956, il s'agit d'un monologue traitant de la culpabilité et l'exécution de la justice où il raconte l'histoire d'un ancien avocat Jean-Baptiste Clamence, qui s'adresse à une personne anonyme au fond d'un bar à Amsterdam, et partage son parcours, son choix de devenir un juge-pénitent. Il avoue avoir commis des dépassements et les erreurs auxquelles il était témoin en dévoilant son mal pour l'humanité et sa culpabilité.

### 1.7.19. *L'Exil et le Royaume* :

Une année après la publication de la chute, Camus met en vente la deuxième partie de son manuscrit initial, ce sont alors six nouvelles éditées en 1957 sous le titre *L'Exil et le Royaume*.

Les faits des cinq premières nouvelles se déroulent entre l'Algérie et l'Europe, elles traitent de la solitude et du manque de communication dans lequel sombre l'humanité, le tout est écrit dans un moule. Quant au dernier récit, il nous emmène en Amérique du Sud pour proposer une sorte de solution à la problématique posée dans les premiers textes.

Camus voit en cette Amérique l'exemple à suivre pour une Algérie nouvelle et une Europe nouvelle, il souhaite ouvrir des perspectives d'échange, voire d'union et il parle de « *La Pierre qui pousse* »<sup>256</sup>, ce qui veut dire la nouvelle génération dans cette terre, espérant voir un jour l'algérien arabe et l'algérien français donner naissance à un nouvel algérien qui pousse, le livre se clôt sur un repas que partagent un Européen et des Indien nés tous les deux dans l'Amérique, en laissant derrière eux les malentendus qui séparent leurs origines.

### 1. 7. 20. *Le Premier Homme* :

Ou *le roman inachevé*, publié à titre posthume en 1994. Selon Daniel Rondeau :

« Camus s'est inspiré de sa propre vie pour écrire ce qu'il faut considérer, malgré l'aspect Parfois fragmentaire du récit, comme un chef d'œuvre »<sup>257</sup>

En effet, il s'agit d'un roman à dominante autobiographique qui relate la quête du protagoniste Jacques Cormery à la recherche des traces de son père. Jacques comme Albert, n'a

---

<sup>256</sup> Collectif, Op.cit. P.9.

<sup>257</sup> Rondeau, Daniel, *Camus, ou les promesses de la vie*, Op.cit. P.43.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

pas connu son père, il décide par une nuit d'automne en 1913 d'aller à la recherche de la tombe de son paternel décédé à la bataille de la Marne, tout comme le père d'Albert, tout au long de cette recherche le narrateur revient sur son enfance dans cette Algérie ensoleillée où des milliers de français se réfugient quêtant après un toit sans être chassés de leur terre promise. Camus y revient sur sa relation avec sa mère docile, sa grand-mère qui gérait la maison et son enseignement.

### II. L'Absurde conçu par Camus :

La conception de cette philosophie s'était faite dans un essai, *Le Mythe de Sisyphe*, et illustrée dans un roman, *L'Étranger*, ainsi qu'une pièce théâtrale, *Caligula*.

À la base, cette notion de l'Absurde comprend essentiellement la prise de conscience de sa condition humaine.

Tout d'abord, la situation de l'homme dans le temps : il prend conscience de son âge et constate qu'il doit le parcourir :

*« Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi [...]. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde »<sup>258</sup>*

Ensuite, l'amère constatation de la soudaine étrangeté du monde due à l'habitude :

*« Un degré plus bas et voici l'étrangeté : s'apercevoir que le monde est « épais » [...], avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier. Au fond de toute beauté gît quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions [...]. Pour une seconde, nous ne le comprenons plus (le monde) puisque pendant des siècles nous n'avons compris en lui que les figures et les dessins que préalablement nous y mettions [...]. Ces décors masqués par l'habitude redeviennent ce qu'ils sont. Ils s'éloignent de nous [...]. Une seule chose : cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde »<sup>259</sup>*

Enfin, la mort qui est l'aboutissement de toute chose. La mort qui est perçue comme seule réalité. La mort que, puisqu'elle « est », peu importe quand elle se présentera : la seconde

---

<sup>258</sup> Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Gallimard. Paris. 1942. P. 28

<sup>259</sup> Ibid. P. 28-29

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

qui suit ou dans vingt ans, tout s'égalise. Et donc « *faudra-t-il mourir volontairement, ou espérer malgré tout ?* »<sup>260</sup>. Provoquer sa mort ou attendre ?

Cependant, Albert Camus en conclut trois règles de vie que tout Être conscient de sa condition absurde devrait en tenir compte. La première, une révolte contre la condition humaine en remettant en question chaque seconde de la vie, et ceci non pas dans l'espoir de trouver des réponses mais dans l'affirmation du « non-espoir » en vue d'un avenir obscur. La deuxième, une liberté dans une non-soumission à aucune des règles communes. Car reconnaître le caractère absurde de la condition humaine c'est renier toutes ces règles qui régissent un système plus ou moins conventionnellement illusoire, et donc éprouver de l'indifférence par rapport à tout. La troisième, un épuisement maximal de l'être dans tout ce qui se rapporte à lui. C'est-à-dire, vivre et profiter le plus possible.

Ces trois règles revêtent le personnage de Meursault dans *L'Étranger*. Ainsi, sa révolte et sa liberté se manifestent dans tout ce qui a pu le montrer comme une personne hors normes vis-à-vis de tous – son indifférence quant aux rites funèbres à l'enterrement de sa mère, et son entière disposition aux plaisirs qui se présentaient à lui en dépit du tout récent deuil qu'il portait (sa relation avec Marie).

Toutefois, l'absurde ne réside pas dans la vie elle-même. Mais c'est quelque part entre l'irrationnel (toute conjecture métaphysique concernant l'après-vie) et la prise de conscience de l'absurdité de la condition humaine (par les habitudes, la mort, etc.).

Aussi, selon Camus, s'épuiser passionnément à épuiser ce qui se présente à nous de délectable, et à sa liberté d'indifférence, n'équivaut pas à une incitation au crime, au « *tout est permis* », mais cela n'empêche pas l'inutilité des remords une fois le crime fait. Tout ce qui s'en suit, somme toute, il s'agit d'en accepter les conséquences arbitraires : Meursault, après avoir tué l'Arabe d'un seul coup de feu, il en ajouta quatre autres « *sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût* »<sup>261</sup>. C'était pareil. Ces derniers coups n'allaient rien changer puisqu'il avait déjà « *détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où [...] (il avait) été heureux* »<sup>262</sup>. Du reste, c'était dans l'ordre des choses. A un tel point que lorsque le juge d'instruction avait interrogé Meursault s'il avait besoin d'un avocat, ce dernier demanda si

---

<sup>260</sup> Ibid. P. 31

<sup>261</sup> Camus, Albert. *L'Étranger*. Gallimard. Paris. 1942. P. 93.

<sup>262</sup> Ibid. P. 93.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

c'était vraiment nécessaire. « *Pourquoi ? a-t-il dit (le juge). J'ai répondu que je trouvais mon affaire très simple* »<sup>263</sup> : il a tué, il devrait être jugé pour son crime. Il n'a aucun recours à une quelconque défense.

Pour résumer le tout, toute l'œuvre de Camus comme son vécu, poussent le lecteur camusien à réfléchir d'une manière telle qu'il se voit dans l'obligation de se révolter et se battre pour concrétiser une justice humaine. Tout cela afin d'arriver à voir de l'espoir d'un lendemain ensoleillé à travers toute injustice inhumaine.

Certes, la route qui mène à cette lueur d'espoir est semée d'embûches, n'empêche, la question de l'absurde est loin d'être seulement le reflet de la perte de la raison humaine, elle ne peut déboucher que sur la question du suicide, elle est surtout une forme d'incitation à la survie. Camus l'a très bien résumé en disant qu' « *Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit.* »

Nous constatons que Camus ne résume pas sa pensée du tragique en une quête du bonheur mais en une quête de la paix humaine face à l'humanité, toujours décrite dans un cadre méditerranéen. Chez Camus, même en vivant l'angoisse absurde d'une situation quelconque, nous arrivons à vivre un soulagement. Sisyphe qui court éternellement derrière et vers son fardeau arrive à dessiner un sourire de liberté sur son visage. L'Homme révolté se termine sur la pensée de midi avec une devise qui tâche à corriger tout un chacun pour qu'il puisse corriger les autres à son tour,

*« Nous portons tous en nous nos bagnes, nos crimes et nos ravages. Mais notre tâche n'est pas de les déchaîner à travers le monde ; elle est de les combattre en nous-mêmes et dans les autres. »*<sup>264</sup>

Évidemment, comme Sisyphe, l'Être humain à ses fardeaux et ses torts, et c'est seulement en les cernant en lui et en réussissant à s'en débarrasser qu'il pourra les détecter chez les autres et les combattre.

Camus était et reste le miroir d'un monde qui n'a jamais changé, en tant que journaliste, il était « *la mauvaise conscience de son temps* »<sup>265</sup>, il fut le gardien de la vérité, sa quête après cette dernière est l'exemple à suivre pour ceux qui prennent les rangs du journalisme. L'écrivain,

---

<sup>263</sup> Ibid. P. 97.

<sup>264</sup> Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Op.cit. P. 378.

<sup>265</sup> Collectif, Op.cit. P. 10.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre I : Albert Camus

---

quant à lui, cherchait un style que toute l'humanité pourrait comprendre et qui arrivera à toucher tout un chacun en allant droit au but sans extrapolation avec ce que nous appelons le concis et essentiel loin de ce que Camus définit comme « *verbiage humanitaire* »<sup>266</sup>.

Camus, le philosophe, certifie qu'au-dessus des lois qu'imposent l'histoire ou les sociétés, priment les lois de l'esprit humain, les lois de l'instinct non celles d'un robot modelé selon la conformité de son entourage. Ces lois de l'esprit sont cette liberté belle et difficile à arracher. « *...la liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante* », assurément, pouvoir se révolté pour obtenir sa liberté est un bel aboutissement bordé de sacrifices et de conséquences lourde à assumer.

Nous concluons ce chapitre, en démontrant combien Camus la personne se reflète sur ses propres écrits, et nous allons voir dans le chapitre suivant si Brel est aussi un modèle de ses chansons ou des écrits des autres.

---

<sup>266</sup> Ibid.

## ***Chapitre II : Jacques Brel***

***« Je hais la prudence, elle ne vous amène rien »***

***Jacques Brel.***

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Il est impossible de parler de littérature contemporaine au XXème siècle sans aborder les aspects culturels qui ont participé à la concrétisation d'une certaine littérature et un certain mode de pensée. Et la culture populaire française y a eu un rôle primordial et vice-versa, nul ne peut nier l'influence de la littérature surtout de la poésie classique sur les chansonniers populaires.<sup>267</sup>

L'influence de la poésie en prose et la philosophie existentialiste s'entremêlent pour donner vie à un autre genre durant la deuxième moitié du XXème siècle, classé poétique<sup>268</sup>, la chanson à texte, qui est désormais considérée comme de la littérature, et ses auteurs sont reconnus comme maîtres du mot/verbe malgré leur manque d'académisme littéraire. La chanson est définie par Claude Roy<sup>269</sup> comme étant de la poésie populaire, et il en dit :

*« Aimer la poésie populaire, ce n'est pas le fait de retomber en enfance, c'est remonter en humanité. L'homme est cet animal qui ne s'accepte pas tel qu'il est »<sup>270</sup>.*

Ce qui donne à la poésie populaire (chanson) un statut de sensibilisation des sociétés et d'un support historique, il s'agit évidemment d'un texte écrit qui contribue à la perpétuité de la mémoire de l'humanité, donc, à son histoire. Pour ce fait, nous citons l'exemple des troubadours, leur tâche était de créer les bons mots, composer la bonne mélodie, et chanter un thème traitant les cas sociaux de leur ère. Leurs chants sont aujourd'hui classés comme de la poésie, par conséquent, de la littérature.

Durant le XXème siècle, la poésie chantée jouait le même rôle d'un roman où essai écrits avec un style esthétique, « l'influence de la chanson est plus grande qu'un traité de philosophie »<sup>271</sup>, il s'avérait que les chansons à texte portait autant de philosophie, sociologie, même de questions métaphisiques que tout cela devenait accessible à un large public pas forcément lecteur.

---

<sup>267</sup> Frankreich-Zentrum, *La Chanson française d'hier à aujourd'hui*, université de Freiburg CCF de Freiburg, 2006. P.4.

<sup>268</sup> Hirschi, Stéphane, *Jaques Brel, Chant contre silence*, librairie NIZET, Paris, 1995. P.13.

<sup>269</sup> Claude Roy : poète et écrivain français, né en 1915 et décédé en 1997.

<sup>270</sup> Roy Claude, *Trésor de la poésie populaire*, Seghers, 1967, Paris, P.25.

<sup>271</sup> Charpentreau Jacques, *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Cerf, Paris, 1960. P.49.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Le concept de la chanson à texte aussi populaire au XXème siècle remonte dans son origine un peu plus loin dans le siècle précédent. La chanson populaire fut le seul et unique style musical poétique diffusé après l'abolition de la monarchie. De ce fait, que ce soit la classe ouvrière ou la bourgeoise, tout le monde fredonnait des chansons populaires. Dans les écoles les enseignants se mettaient à enseigner le chant populaire. Peu de temps après à la fin du XIXème siècle le phonographe fait son apparition et il devient petit à petit un outil de divertissement indispensable d'où le développement du marché de la chanson.<sup>272</sup>

Revenons au XXème siècle. Avec l'avènement de la Radio le domaine de la chanson devient de plus en plus convoité, le siècle voit la concurrence entre tous types de chanson, et musique, et la chanson à texte s'isole de plus en plus vers un aspect purement intellectuel qui se focalise sur le verbe et délaisse la musique. Dans la chanson à texte nous trouvons selon Jacques Bertin<sup>273</sup> la chanson à texte poétique, la chanson à texte engagée, la réaliste, l'expressionniste, la populaire, celle du marin, celle de la rue, celle de la scène..., et tant d'autres types. Il l'a défini comme discipline et non comme un simple domaine d'un marché artistique.<sup>274</sup> Cette discipline prend aussi la nomination de chanson d'auteur,

*« Il n'y a pas de chanson sans auteur, et, pour les plus anciennes, d'un auteur qui était presque toujours un lettré..., même si son nom se perdit ensuite. Mais si on veut dire par l'expression « chanson d'auteur » qu'on est en présence d'une œuvre remarquable, et dépassant le pouët-pouëtisme radiophonique, alors oui, j'accepte cette dénomination... »<sup>275</sup>*

Ce qui fait de la chanson d'auteur un écrit littéraire récité plus qu'une poésie chantée sur les rythmes d'une composition musicale que les auditeurs attendent à la radio.

La chanson à texte française a compté dans ses rangs plusieurs auteurs et interprètes engagés dont Georges Brassens<sup>276</sup>, Léo Ferré<sup>277</sup>, comme nous trouvons les interprètes du

---

<sup>272</sup>Lange, André, *La sociologie des pratiques culturelles de Pierre Bourdieu*, P. 232-235.

<sup>273</sup>Jacques Bertin : journaliste et écrivain, défenseur de la chanson à texte.

<sup>274</sup>*La sociologie des pratiques culturelles de Pierre Bourdieu*, Op.cit. P. 241.

<sup>275</sup>Jacques, Berlin, *Un sourcier penché sur la nappe phréatique des chansons, Une autre chanson n°106*, mai-juin 2004, P.12.

<sup>276</sup>Georges Brassens : né le 22 octobre 1921 à Sète (Hérault), et mort le 29 octobre 1981 à Saint-Gély-du-Fesc (Hérault), auteur, compositeur et interprète de plus de deux cents chansons à textes, dont les plus connues : *Chanson pour l'Auvergnat, La Mauvaise Réputation, Le Gorille, Les Amoureux des bancs publics, Les Copains d'abord, Supplique pour être enterré à la plage de Sète, Les Trompettes de la renommée.*

<sup>277</sup>Léo Ferré : auteur compositeur et interprète français, poète appelé l'anarchiste pour ses textes qui cassent tout tabou et son engagement.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

spectacle uniquement, tel qu'Yves Montand<sup>278</sup>. Et il y a celui qui a su joindre les deux bouts, un auteur qui laisse surgir ses pensées à travers ses chansons et un interprète qui accroche son public sur scène. Contrairement à ses camarades, Brel ne s'inscrit pas dans un genre de chanson à texte purement poétique mais il se situe dans un milieu purement littéraire, il n'est pas chanteur de variété et ne s'adresse pas à un public cherchant à se divertir mais un public purement intellectuel qui peut comprendre et vivre sa crise et savourer son texte et contempler son jeu sur scène qui n'est qu'illustration de son récit.<sup>279</sup>

Pour expliquer cela, nous donnerons l'exemple de la chanson la plus connue de notre chansonnier, *Ne me quitte pas*<sup>280</sup>, qui est écoutée comme un poème criant l'amour à une femme qui fait souffrir son amoureux alors que son auteur, compositeur et interprète a déclaré :

*« Je sais qu'évidemment ça peut faire plaisir à tous ceux qui déduisent, assez rapidement semble-t-il, que c'est une chanson d'amour [...] Et ça les reconforte et je comprends bien ça... Mais [...] c'est un hymne à la lâcheté des hommes [...] C'est l'histoire d'un con et d'un raté... qui ne s'assume pas s'humilie devant les conditions de la vie, ça n'a rien à voir avec une femme. »*<sup>281</sup>

En effet, un public qui ne comprend pas ce que Brel insinue entre les lignes de son texte ne verra en lui qu'un troubadour, alors qu'il est loin de chanter pour chanter, il en dit :

*« J'ai chanté presque vingt ans et avant chaque tour de chant j'ai vomi, en écrivant j'ai vomi, j'ai vomi de peur [...] il n'est pas normal de chanté devant un public qui doit comprendre nos chansons. »*<sup>282</sup>

Ce chapitre nous permettra de connaître mieux Jacques Brel et de comprendre son idéologie et sa vision de la vie, comme nous l'avons fait avec Camus au premier chapitre, pour pouvoir, dans la partie suivante, entamer une étude comparative entre les œuvres des deux auteurs.

### I. Biographie du chanteur :

Né le 8 avril 1929 sous le règne des deux héros de la Première Guerre mondiale : le roi Albert et la reine Élisabeth de Belgique, à Schaerbeek, au nord de Bruxelles, dans un quartier

---

<sup>278</sup>Yves Montand : un chanteur et acteur français, un homme de la scène. Né en 1921 et décédé en 1991.

<sup>279</sup> Michaela Weiss, *Das authentische Dreiminutenkunstwerk. Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement*, Heidelberg, Winter, 2003. P. 110.

<sup>280</sup>Jacques Brel, *Ne me quitte pas*, 1972.

<sup>281</sup>Interview Jacques Chancel avec Jacques Brel, 21.5.1973. Archives de L'I.N.A (Institut National de l'Audiovisuel).

<sup>282</sup>Interview complète du 09.02.1974 aux studios de tournage de son film avec Denis Heroux « *Jacques Brel is alive and well and living in Paris* ». Archive I.N.A.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

résidentiel, son père, Romain-Jérôme Brel, et sa mère, Élysabeth Lambertine, sont mariés depuis huit ans et quelques mois. Jacques est leur quatrième enfant, mais n'élève à son côté que son frère aîné Pierre ayant perdu les deux premiers, des jumeaux, morts à quelques semaines de leur naissance.

Jacques Brel eut ce que nous appelons « une enfance heureuse ». Fils de bourgeois, surprotégé, il a été scolarisé une année chez les frères Saint-Viateur, ensuite

*« Il prend le chemin de la rue du Marais où l'institut Saint-Louis, établissement jouissant de la meilleure réputation en Belgique, dresse sa rébarbative silhouette. »<sup>283</sup>.*

Cette scolarisation catholique est selon Martin Monestier, l'auteur de l'ouvrage de référence *Brel, Le Livre du Souvenir*, utilisé dans notre travail concernant Jacques Brel, est la première mise à l'abri de Brel.<sup>284</sup>

Destiné à gérer l'entreprise paternelle suite à son échec scolaire. Fainéant, turbulent et rêveur, il était amené à redoubler ses années à plusieurs reprises, sans oublier le fait qu'il détestait sa langue d'apprentissage, à savoir le néerlandais, qui « *n'est pas une langue, mais un rhume* »<sup>285</sup>, dénigrait-il. Par contre, il maîtrise parfaitement la langue française sur le plan de l'oral car son orthographe laissait à désirer. Selon Brel, l'éducation scolaire est loin d'être une mesure de la créativité des élèves, il prend exemple de son expérience puisqu'il était loin d'être un très bon élève mais il a réussi à faire du théâtre, faire partie de la chorale et chanter des chansonnettes.<sup>286</sup>

Donc, nous l'avons compris, Brel a pris son bain d'instructions, plusieurs années durant, dans la maison de Dieu. D'ailleurs, ses parents se refusaient catégoriquement à « *laisser leurs rejetons fréquenter une de ces écoles sans Dieu...* »<sup>287</sup>.

Marquons un peu le point sur son père, Romain-Jérôme. Par rapport à son fils, c'est un homme d'un autre siècle. Né en 1883, c'est un homme très cultivé, qui joue du piano et de l'accordéon pour se distraire. Il a exercé le négoce pendant vingt ans au Congo. Possédant quelques biens immobiliers, aussitôt rentré à Bruxelles il fonde une fabrique de cartonnage qui

---

<sup>283</sup> Monestier, Martin. *Brel, Le Livre du Souvenir*. Éditions Tchou. 1979. P. 24.

<sup>284</sup> Idem.

<sup>285</sup> Ibid. P. 13.

<sup>286</sup> Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*, Robbert Laffont, Paris, 1984. P. 39.

<sup>287</sup> Monestier, Martin. (1979). *Brel, Le Livre du Souvenir*. Op.cit. P. 24.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

ne cessera de gravir les échelons de la réussite. C'est un homme sévère et autoritaire. Bien qu'en ne discutant que très rarement de ses affaires professionnelles à la maison, il n'a jamais lésiné sur ses contes concernant ses aventures congolaises. C'est, justement, à cet égard que nous voulions le présenter. Car

*«...nul doute que les souvenirs exotiques de Romain Brel aient attisé le feu des premières rêveries de son fils Jacques. Quand on a dix ans, comment ne pas s'émerveiller des descriptions de la brousse congolaise avec ses zèbres qui fuient par milliers, ses éléphants qui chargent, les boys qui vous ouvrent la route à coups de serpe ? »<sup>288</sup>*

Jacques Brel aime rêver. D'ailleurs il en parlera tout le long de sa carrière « *Rêver un impossible rêve... Telle est ma quête* »<sup>289</sup>, ou encore « *L'enfance, c'est encore le droit de rêver, et le droit de rêver encore...* »<sup>290</sup>. Il avait onze ans lorsque la Belgique fut prise par les allemands. Cela inversera tout. Mais ce qui lui manqua surtout, ce sont les contes de son père. A défaut, il se fit son propre créateur. D'où l'imagination débordante dont a fait preuve cet auteur compositeur et interprète dans son art atypique de la chanson et du cinéma, et sûrement due au merveilleux talent de conteur de son père qui lui apprit à maîtriser cet étrange pouvoir (de l'imagination).<sup>291</sup>

Brel fut à la limite du mauvais élève – notamment en latin et en géographie qui étaient sa bête noire. Mais à la rentrée de sa cinquième année, alors qu'il venait de fêter sa quatorzième année, il fit

*« Une rencontre salutaire : un professeur de mathématique d'une tolérance et d'une ouverture d'esprit exceptionnelles, joignant à une vaste culture une profonde compréhension de la nature humaine. Monsieur l'abbé Deschamps est cette année-là responsable de la classe de Brel, et nul doute qu'il est amené à jouer un rôle d'une importance primordiale dans l'épanouissement intellectuel et artistique de notre mauvais élève »<sup>292</sup>.*

L'abbé Deschamps fut son initiateur à la grande littérature surtout, à savoir Théophile Gautier<sup>293</sup>, Chateaubriand<sup>294</sup>, Rostand<sup>295</sup>, Hugo<sup>296</sup>, Verlaine<sup>297</sup> et Émile Verhaeren<sup>298</sup>. Cela dit,

---

<sup>288</sup> Ibid. P. 23

<sup>289</sup> Brel, Jacques. La Quête. Chanson extraite de la comédie musicale L'Homme de la Mancha où Brel fut auteur, compositeur de ses chansons et comédien dans le rôle de Don Quichotte. 1968.

<sup>290</sup> Jacques Brel. Œuvre intégrale. Éditions Robert Laffont. Paris. 1982. P. 67.

<sup>291</sup> Brel, *Le Livre des Souvenirs*. Op.cit. P. 29

<sup>292</sup> Monestier, Martin. Op. cit. P. 31.

<sup>293</sup> Théophile Gautier : Jules Pierre Théophile Gautier, né le 30 août 1811 et décédé le 23 octobre 1872. Un critique d'art et critique littéraire, écrivain, poète, et peintre français. Son œuvre en prose s'installait dans le mouvement romantisme, ainsi qu'une partie de sa poésie, et l'autre partie dans le parnasse.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Brel, avant, était un grand lecteur de livres d'aventures et des récits des voyageurs célèbres : Jules Verne<sup>299</sup>, Fenimore Cooper<sup>300</sup>, Stevenson<sup>301</sup>, Melville<sup>302</sup> et Jack London<sup>303</sup> dont « *il fait un festin de légendes et se donne des modèles* »<sup>304</sup>.

En face de cela, lorsque s'intensifient les conséquences de la guerre : résistance, pénurie alimentaire et surtout lorsqu'au sein de son établissement scolaire vinrent débarquer quatre hommes de la Gestapo, à l'heure des cours, cherchant à arrêter l'abbé Vandergoten, le petit Brel de quinze ans frappé de plein fouet par les événements s'intéresse foncièrement, et va en grandissant, par les affaires du monde des adultes ; allant même, à cet âge précoce, en discuter fougueusement avec ses aînés à l'heure des récréations du soir alors que ses codisciples s'amuse en riant. Il faut dire que Brel ne leur ressemblait pas.

En 1944, prisonniers des événements, les jeunes élèves travaillent chez-eux et vont une fois par semaine présenter leurs travaux à l'école. Brel, ennuyé, avec son ami de prédilection et pour toujours, Stallenberg, proposent l'idée de fonder une troupe théâtrale à l'abbé Deschamps qui l'accueillit favorablement. La troupe était prête dans la semaine. Cette troupe eut du succès

---

<sup>294</sup> Chateaubriand : François René de Chateaubriand, né le 4 septembre 1768 et décédé le 4 juillet 1848. Il était un écrivain, homme politique, traducteur, historien, poète, romancier, résistant militaire, biographe et journaliste français appartenant essentiellement au mouvement du romantisme.

<sup>295</sup> Edmond, Rostand : né le 1 avril 1868 et décédé le 2 décembre 1918. Académicien français, écrivain, dramaturge connu pour sa pièce *Cyrano de Bergerac*, poète mais aussi essayiste. Il est l'époux de la poétesse Rosemonde Gérard, leur fils a aussi fait partie de l'Académie française. Il était l'un des pionniers du néoromantisme.

<sup>296</sup> Victor Hugo : écrivain, poète, dramaturge, et dessinateur français. Né le 7 février 1802 et décédé le 22 mai 1885, l'auteur s'inscrit dans le courant du romantisme que ce soit en tant qu'écrivain ou en tant que peintre.

<sup>297</sup> Paul Verlaine : né le 30 mars 1844 et décédé le 8 janvier 1896, écrivain, poète, nouvelliste, critique littéraire et critique d'art. Sa littérature s'installe dans des courants plutôt engagés sur le plan stylistique et formel, comme le parnasse, le symbolisme et le décadentisme.

<sup>298</sup> Émile Verhaeren : de son nom complet Émile Adolphe Gustave Verhaeren, né le 21 mai 1855 et décédé le 27 novembre 1916. Un poète flamand francophone. Son œuvre s'inscrit dans le symbolisme l'anarchisme et le modernisme, il opte pour des vers libres pour traiter des faits sociaux tentant d'éveiller les consciences à travers un style dénonciatif refusant la bêtise de la convention sociale.

<sup>299</sup> Jules Verne : né le 8 février 1828 et décédé le 24 mars 1905. Un écrivain romancier, dramaturge, poète, librettiste, géographe, il s'installe dans l'écriture de science fiction, espérantiste, et la littérature de jeunesse. Il est le père de la littérature d'aventure.

<sup>300</sup> Fenimore Cooper : James Fenimore Cooper né le 15 septembre 1789 et décédé le 14 septembre 1851. Écrivain, romancier, nouvelliste, et biographe. Son œuvre s'installe dans la littérature d'enfant et de la jeunesse, le récit d'aventure et le journal de voyage.

<sup>301</sup> Robert Louis Stevenson : né le 13 novembre 1850 et décédé le 3 décembre 1894. Écrivain, essayiste, nouvelliste, et poète. Il était aussi un grand voyageur d'origine écossaise. La majorité de son œuvre s'installe dans le récit d'aventure.

<sup>302</sup> Melville : né le 1<sup>er</sup> août 1819 et décédé le 28 septembre 1891. Écrivain, romancier, essayiste et poète américain. Il s'inscrivait dans le mouvement du romantisme.

<sup>303</sup> Jack London : né le 12 janvier 1876 et décédé le 22 novembre 1916, écrivain et romancier américain. Marin de profession ce qui nourri son esprit aventurier se reflétant sur son œuvre qui s'inscrit dans le roman et la nouvelle d'aventure.

<sup>304</sup> Brel, *Le Livre des Souvenirs*. Op.cit. P. 30.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

d'abord au sein de l'établissement, mais par la suite sur toute la scène Bruxelloise. Et c'est d'ailleurs là que le jeune Brel laissa paraître en lui, aux yeux de tous, son extraordinaire sens de l'expression corporelle et son amour pour amuser autrui.

Entre seize et dix-huit ans, Brel fait preuve d'une régression manifeste dans ses relevés de notes. A cette époque la guerre est finie. La plus grande majorité de la jeunesse de France et de Belgique est plongée dans le *laisser-aller* au son du Jazz. Et alors qu'à Paris, autour du vieux clocher de Saint-Germain-des-Prés, dans les caves où les alertes ont si souvent obligé les gens à se terrer (pendant la guerre), ceux qu'on appelle les rats s'enivrent de boogie-woogie et de bebop, laissant libre cours à une joie de vivre retrouvée, et Bruxelles (qui) a vite fait de rattraper Paris : caves, night-clubs mais aussi rivalités entre tous les quartiers de la ville qui organisent bals publics sur bals publics<sup>305</sup>.

Le jeune Brel découvre les poètes symbolistes guidés par l'anthologie de Van Bever et Paul Léautaud. Il découvre alors Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, mais aussi des contemporains surréalistes : Aragon, Paul Eluard<sup>306</sup> et René Char, s'y adonnant à *cœur joie* enfermé dans sa chambre alors que ceux de son âge affluaient en masse aux salles de spectacles où ça programait « *des films made in U.S.A. doublés à la hâte par des artistes français* »<sup>307</sup>

Mais sa décision d'abandonner les études à dix-huit ans (qui a d'ailleurs suscité la furie du paternel) ne fut guère influencée par ses notes dérisoires mais c'est surtout parce qu'il avait

*« L'impression qu'elles lui nuisent. Lancinantes, désespérantes d'ennui et dépassées à ses yeux, elles étouffent la perception des valeurs essentielles de la vie. Lesquelles ? Il ne sait pas encore, mais les pressent grâce à ses autres maîtres, ceux dont les leçons n'apparaissent pas aux programmes et qui sont pourtant sa pâture quotidienne. [...] Sartre, Camus [...] Julien Green, Malraux, et bien sûr, Saint-Exupéry, dont l'enfance ressemble étrangement à la sienne »<sup>308</sup>.*

Nous avons mis Camus en exergue pour les raisons de notre étude. Et aussi parce qu'il présente une certaine récurrence par rapport aux lectures futures de Brel citées dans notre bréviaire « brélien ».

---

<sup>305</sup> Ibid. P. 36.

<sup>306</sup> Paul Eluard : né le 14 décembre 1895 et décédé le 18 novembre 1952. Un poète français s'inscrivant dans le mouvement dadaïste.

<sup>307</sup> Brel, *Le Livre des Souvenirs*. Op.cit. P. 36.

<sup>308</sup> Ibid.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Alors qu'il reprochait à ses parents de ne pas lui avoir procuré une jeunesse heureuse la Seconde Guerre mondiale le force à porter l'habit de l'adulte un peu plus tôt. Étant amené à voyager à plusieurs reprises sur la côte belge, il commence à nourrir une certaine passion pour la Flandre, sa terre natale, qui représente pour lui tous les souvenirs les plus heureux de son enfance. Cet attachement se verra plus tard sur son œuvre où il va chanter ce pays qui est le sien mais d'une manière brélieuse plutôt ambiguë. Il a chanté ses louanges dans *Le plat pays* et *Marieke*, en revanche, il a lancé d'autres chansons comme *La...la...la...*, *Les Flamandes* & *Les f...*, qui ont même été critiquées et censurées, puisqu'elles étaient jugées directes portant un acharnement contre les flamands. La presse belge a écrit à ce propos que Brel était animé par une haine personnelle contre la Flandre, sa bienaimée.<sup>309</sup>

En 1947 il rejoint l'entreprise familiale où il y devient l'un de ces sédentaires qu'il condamnera après (nous allons le voir) au cycle infernal.

Chaque soir après le travail il va déverser son dynamisme et sa fougue sur les activités organisées par le mouvement de jeunesse créé pendant la guerre et qu'il dirigeait : la « Franche Cordée ». C'est là aussi où il

« Va faire deux rencontres qui vont bouleverser sa vie. La première, une jeune fille blonde et douce comme un tableau hollandais, Thérèse Michielsen. [...] la seconde, un instrument merveilleux [...] : la guitare. Sitôt en main, cet instrument va devenir sa passion et le compagnon inséparable de son existence »<sup>310</sup>.

Un an après il part pour son service national où il restera une année, mais où il apprendra surtout ce qui lui servira après pour moyen d'évasion et de flâneries : l'aviation.

A sa sortie de l'armée, en 1950, il reprend son travail dans la cartonnerie de son père et épouse Thérèse Michielsen, surnommée *Miche*, avec qui il aura trois filles.

En cette année 1950, nous pouvons dire que le récent homme, Brel, était installé de *plain-pied* entre le mariage et le commerce. Une vie équilibrée – même plus – bien garnie d'argent, de paix, de confort, de volupté et tous les critères de la bourgeoisie qu'il chantera acerbement plus tard. Il avait alors vingt et un ans. Durant la même année, il se met à la

---

<sup>309</sup> Soetaert Dominique, *Jaques Brel : toute une vie*, P. 30.

<sup>310</sup> Brel, *Le Livre des Souvenirs*. Op.cit. P.38.40.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

composition, en faisant le tour des cabarets de Bruxelles sous le pseudo de Bérel<sup>311</sup> (anagramme de Rebel se rapprochant de son nom, car son père ne voulait pas d'artistes dans sa famille).

Il devient représentant dans l'entreprise de carton familiale. Avec Miche, il s'installe dans une modeste demeure à Bruxelles. La première de leurs trois filles sera née en 1951. Les dimanches, il joue parfois de la guitare pour des amis invités, un loisir qu'il avait déjà pratiqué dans le chœur de son école et dans le mouvement de jeunesse.

Sa première montée sur scène fut en 1952 à « La Rose Noire », une timide salle de spectacle, pseudo-cabaret, véritable petite annexe du Saint-Germain-des-Prés parisien. C'était étonnant pour les probes de la bourgeoisie de voir ce petit fils de bourgeois, qu'ils connaissaient bien, déverser des paroles qui n'allaient pas avec ses manières requises. Mais ce qui déplait aux conformistes bourgeois n'est que bien accueilli par le jeune public assistant. Ce n'était pas une grande réussite mais c'était, du moins, encourageant. Juste assez pour convaincre le jeune directeur de l'usine de son père de changer de vie une fois que l'occasion se présente.

Brel qui refuse la réputation d'un chanteur du dimanche, continue à fréquenter des salons et cafés bruxellois dans le but d'y organiser de petits concerts, sauf qu'il ne réussit pas à intéresser ni enflammer son public. Dans une quête interminable de la réussite musicale, il quitte son travail et part pour Paris. Sa femme le comprenant ne s'y oppose pas, déclarant « *qu'elle préfère qu'il parte plutôt qu'il ne vieillirait trop vite d'ennui* »<sup>312</sup>. Au début, son parcours à Paris n'était pas plus fructueux que celui de Bruxelles, il anime quelques concerts au sein des petits cafés, mais les Français ne l'adoptent pas se moquant de son accent et de ses gestes qu'ils trouvent bizarres.<sup>313</sup>

Mais, sa chance tinta ses grelots venant de Paris. C'était suite à son premier enregistrement, de quatre chansons, en 1953 que Brel fut convoqué par le dirigeant du célèbre cabaret parisien « Les Quatre Baudets », Jacques Canneli, « *le fameux découvreur de talents* »<sup>314</sup>, qui lui fut envoyé par un collaborateur de Philips en Belgique. Il fait connaissance avec Gilbert Bécaud, Georges Brassens, Yves Montand, mais ceux-ci ne s'intéressent guère à ce petit belge.

---

<sup>311</sup> Weiss, 2003, Op.cit. P.166

<sup>312</sup> Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*. Op.cit. P. 102.

<sup>313</sup> Ibid, P. 78-110.

<sup>314</sup> Weiss 2003, Op.cit. P.47.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Dès qu'il avait réussi à faire enregistrer quelques chansons, toujours en adoptant le nom de « Bérel », le chanteur s'est résolu à tracer son chemin en portant son vrai nom. À force de persister, il remporte quelques petits succès.

Une fois de plus, après avoir été convaincu, Brel surprend son père par une décision qui le laisse figé : Jacques quitte l'usine, la famille, la femme et les enfants pour tenter sa chance à Paris. Ce n'était rien de sûr, rien de concret, que du précaire. Mais il l'a fait. A son détriment, parce que le père en conclut de ne plus le prendre en charge financièrement, mais surtout au détriment de sa femme et ses enfants. Mais sa femme croit en lui et le soutiendra jusqu'à la fin, et c'est sa mère qui s'occupera de sa famille (sa femme et ses filles) en son absence, même de lui en lui envoyant des sommes timides pour le soutenir.

Cette décision laisse remarquer un point très important concernant l'anticonformisme de Brel :

*« La plupart des chanteurs et des comédiens sont sortis d'un milieu très modeste ou du ruisseau comme Piaf. Lorsqu'on part de rien et qu'on ne possède rien, la route est, sinon facile, du moins parfaitement claire. Elle se résume à se battre, s'extraire d'une condition pour satisfaire ses rêves créateurs. Avec Brel, rien de tel. Il est unique qu'un jeune homme, parce qu'il désire chanter, renonce à la sécurité et au confort pour faire l'apprentissage du dénuement et troque le rythme régulier des repas pour l'hypothétique sandwich-camembert »<sup>315</sup>.*

Effectivement, Brel connaîtra ces sandwiches des mois durant. Entre 1953 et 1954 il vivra la vraie misère du débutant – ce qu'appelle Aznavour *La Bohème*. D'échec en échec, de huées en huées, ni ses minces présentations aux cabarets, ni son premier 33 tours, ni sa dix septième place au concours de chant de 1954 à Knokke-le-Zoute, le dix-huitième et dernier candidat étant disqualifié d'office ne viendront récompenser son sacrifice.

Néanmoins, l'un de ses premiers succès fut en Belgique pour la fête de nouvel an 1955 où son père et toute sa famille applaudirent *Quand on a que l'amour*<sup>316</sup>. Depuis, son prestige n'a pas cessé de s'amplifier. Sa vie a complètement changée entre voyages, musique, femmes, alcool et « quatre à cinq paquets de gauloises par jour »<sup>317</sup>. Il vit ses moments de repos dans sa maison familiale avec sa femme et ses filles, qu'il ne fréquente pourtant pas du tout.

---

<sup>315</sup> Weiss, 2003, Op.cit. P.51.

<sup>316</sup> Jacques Brel, *Quand on a que l'amour*

<sup>317</sup> Soetaert Dominique, *Jaques Brel : toute une vie*, P.30-32.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

C'est son style qui sort un peu de l'ordinaire qui rend les directeurs de spectacles réticents et suscite, par conséquent, les railleries des critiques. Mais il persiste.

Malgré la perplexité de la métropole vis-à-vis de ses « chansons pas comme les autres *qui vous déshabillent de l'intérieur* »<sup>318</sup>, les services commerciaux de Philips le réclament et ce après la récompense qui lui a été décernée par rapport à son dernier disque en 1957, et après que son nom eût été retenu à travers les provinces françaises et étrangères. Et c'est en 1959 qu'il gagnera enfin son premier grand public allant d'arrache-pied multiplier les spectacles jusqu'à l'automne 1960 où il fera son premier Olympia et gagnera, une fois pour toutes, la notoriété que nous lui connaissons.

L'année 1964 marque l'apogée de Brel. Mais c'est aussi l'année où son discours, hors chansons, commence à prendre allure plus ou moins habillée de la pensée et la réflexion. C'est là où il déclare : « *Je ne suis ni sociologue ni philosophe* »<sup>319</sup> par rapport à une question concernant son verbe noir. C'est l'année où il parle de l'ennui, où il met en garde la jeunesse vis-à-vis de la manipulation des politiciens et des parents, mais c'est surtout l'année où il ne cesse de mettre à table le thème de la mort et de l'absurdité de la vie. C'est cette année-là qu'il perdra ses parents.

La gloire de Brel brillera à New York, en 1965, au Carnegie-Hall, la salle de spectacle la plus spécialisée au public le plus professionnel qu'il soit. Mais une année après, il décide de s'arrêter parce que fatigué et voulant vivre sa vie comme il voudrait la vivre. Mais son ami, Brassens, déclare qu'il sentait de plus en plus sa maladie (cancer du poumon) le gagner et qu'elle le fatiguait alors il a fait semblant de partir sur un coup de tête.<sup>320</sup> Ses adieux se font à l'Olympia, en 1966.

En 1967, il va regarder une comédie musicale qui fait parler d'elle à New York : *The Man of the Mancha*. Brel est séduit par ce personnage qui lui ressemble tant. Et durant toute la saison 1968-1969 s'habillera de son propre personnage tant vivant pour le rêve : Don Quichotte, et donnera cent cinquante présentations. Il ne s'arrêtera que parce que la maladie l'épuise, il en dit :

« *Tout est relatif. Fumer et boire, tout ça peut être mauvais, mais la vie même n'est pas bien pour la santé. Il n'y a rien qui détruit tant la vie d'un*

---

<sup>318</sup> Weiss 2003, Op.cit P 59.

<sup>319</sup> Ibid. P. 101.

<sup>320</sup> Brel, *Le Livre du Souvenir*, Op.cit. 112

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*humain que la vie même. Je n'ai pas peur de la mort. Mais j'ai peur de ne plus être là. Laisse-moi mourir, ça a été bien et je n'ai pas envie de passer ma vie comme un malade. »*<sup>321</sup>

Entre 1967 et 1974, attiré par le septième art, Brel tournera, en vedette, dans onze films dont deux sont de sa réalisation. Il y eut des échecs, mais demeure, tout de même, une expérience extraordinaire.

En 1971, il rencontre Maddly Bamy, une Guadeloupéenne qui réussit à le charmer avec ses traits exotiques. Ils sont devenus amants, et ceci jusqu'à la mort de Brel. Par contre, Miche et Brel n'ont jamais divorcé, Maddly n'était pas sa première maîtresse, Brel avait connu beaucoup de jeunes femmes, une quinzaine. Mais son amie Guadeloupéenne apportait un certain équilibre, d'ailleurs il disait souvent « *que dans son mariage, il était le feu, et Miche la terre. Elle, la stabilité* »<sup>322</sup>, elle était toujours là pour lui ainsi que pour sa famille, même si Brel continuait toujours à courir après les femmes cherchant à les séduire.

Sa santé s'est détériorée, en 1974, les médecins étaient obligés de lui enlever un poumon majoritairement atteint par le cancer. Après l'intervention chirurgicale, Brel et sa maîtresse se sont installés aux Îles Marquises (Hiva-Oa). Il décide d'y passer paisiblement ses dernières années, coupé du monde, loin de sa vie d'autrefois, il y vivait en diapason avec ses autochtones. Brel y trouve son équilibre, son havre. Il y est l'anonyme, le quelconque. En ce qui concerne sa femme et de ses filles la rupture était brute et définitive.

C'est en 1974 aussi qu'il est, pour la première fois, sujet au baccalauréat aux candidats de la région parisienne pour l'épreuve anticipée de français. .

En 1977, et contre toute attente, il était revenu à Paris pour enregistrer, avec un seul poumon, un dernier disque. B.R.E.L. qui fut le disque le plus attendu de l'histoire de la chanson à texte. Nous y trouvons plusieurs chansons phares de la discographie brélienne : *Jojo*<sup>323</sup>, dédiée à son ami intime, Georges Pasquier, qui venait de mourir. Après sa mort, Jacky commençait à devenir désespéré de la vie, comme s'il était conscient de sa propre mort qui s'approchait, il chante à son camarade : « *Heureux de savoir que je te viens déjà* »<sup>324</sup>. Puis, il se pose des questions par rapport à la mort, dans *Vieilli*, et il finit par admettre sa peur. Il y avait aussi

---

<sup>321</sup> Soetaert Dominique, *Jaques Brel : toute une vie* Chants Élysées, Romaneske 33.jg., nr.4, décembre 2008, P.32.

<sup>322</sup> Ibid.

<sup>323</sup> Jacques Brel, *Jojo*, 1977.

<sup>324</sup> Ibid, refrain de la chanson.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*Orly*<sup>325</sup>, qui est connue pour être l'une des plus belles chansons d'amour, or *Les Flamandes*<sup>326</sup> a fait un scandale en Belgique, les flamands n'ont pas gobé le fait que Brel critique amèrement les flamingants. Ce dernier album était en quelque sorte le testament chansonnier de Brel, il avait rebondi sur tous les thèmes de son œuvre.

De retour aux Îles Marquises pour un court séjour et il est revenu à Paris pour des questions sanitaires. Brel devait subir une nouvelle intervention chirurgicale où il succombe et s'éteint, c'était le 9 octobre 1978 à l'hôpital franco-musulman de Bobigny, un poumon en moins, déclaré par son docteur Lucien Israël. Ses derniers mots, selon Olivier Todd, auraient été : « *Ne m'oubliez pas trop vite* »<sup>327</sup>. Suite à son départ le ministre de la Culture français Leclat avait réagi immédiatement : « *Brel n'est pas mort, sa musique vit* »<sup>328</sup>. Paroles partagées par François Mitterrand qui n'était pas encore président. Brel a choisi d'être enterré sur son île pas loin de l'artiste qui était la figure emblématique des Marquises Paul Gauguin<sup>329</sup>.

En 1984, il était élu meilleur chansonnier de tous les temps, à travers un sondage sur *Paris Match*<sup>330</sup>. Une année plus tard, et dans un autre magazine, *Lire*<sup>331</sup>, un autre sondage témoigne que 40 % des lecteurs désireraient que Jacques Brel soit leur père. En 1989, la ville de Bruges a vécu l'installation d'une statue représentant Marieke, protagoniste de la chanson au même titre, en hommage au chanteur. Les séries des hommages et honneurs s'enchaînaient chaque année à l'anniversaire de sa mort. Le fait que *Ne me quitte pas* ait déjà été interprété par deux-cent chanteurs professionnels différents, montre bien que Brel avait marqué le monde.

### I.1. Sa vie privée :

Comme nous l'avons déjà souligné, Jacques s'est marié en 1950, le 20 mai plus précisément avec Thérèse Michielsens. Ils ont eu trois filles, Chantal née en 1951, France en 1953 et Isabelle en 1958.

---

<sup>325</sup> Jacques Brel, *Orly*, 1977.

<sup>326</sup> Jacques Brel, *Les Flamande*, 1977.

<sup>327</sup> Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*, Op.cit, P. 97.

<sup>328</sup> Idem.

<sup>329</sup> Paul Gauguin : né le 7 juillet 1848 et décédé le 8 mai 1903 aux Îles Marquises. Un artiste peintre français postimpressionniste

<sup>330</sup> *Paris Match* : magazine français hebdomadaire paru en 1949.

<sup>331</sup> *Lire* : magazine littéraire mensuel fondé en 1975 par Jean-Louis Servan-Schreiber.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Le couple de Jacky et Miche n'a jamais divorcé malgré les aventures de Brel et les maîtresses qui se multipliaient dès que Brel est devenu star. Elle faisait la sourde oreille en lui donnant une certaine liberté.<sup>332</sup>

Il a fréquenté Suzanne Gabriello de 1955 à 1961, cette dernière était une chanteuse et actrice française<sup>333</sup>, puis Sylvie Rivet jusqu'à 1970, qui quitta son poste d'attachée de presse chez Philips à la demande du Jacques

Après les années 1970, où il perçait dans le cinéma, ses conquêtes et les aventures ont augmenté, tel qu'avec Annie Girardot, Danièle Evenou, des actrices françaises, le temps d'un tournage. Et la dernière fut Maddly Bamy une autre actrice qui renonça comme lui à sa carrière et s'exile avec lui jusqu'à sa mort.<sup>334</sup>

Brel avait des relations, plus ou moins spéciale, avec Barbara<sup>335</sup>. Ils se sont connus au début des années cinquante. Ils se sont longtemps fréquentés à Bruxelles lorsqu'ils se produisaient en duo dans plusieurs salons et cabarets, ils se lient d'amitié, de complicité et d'une attirance partagée. Brel disait en parlant d'elle : « *Barbara, c'est une fille bien. Elle a un grain, mais un beau grain. On est un peu amoureux, comme ça, depuis longtemps* ». <sup>336</sup>

Il l'a poussée à écrire ses propres chansons, elle qui ne chantait que des textes écrits par d'autres (chanteurs et paroliers) dont Brel. Et Jacky était donc le premier qui a découvert et forgé Barbara l'auteure et la poétesse, il était le premier à lire ses premières productions, parmi lesquels ses premiers succès. Depuis 1981, soit trois ans après la mort de Brel, *La Valse de Franz*<sup>337</sup>, que Brel avait composée, été jouée dans tous les spectacles de Barbara, En 1990, elle crée au théâtre Mogador la chanson *Gauguin*<sup>338 339</sup>.

---

<sup>332</sup> Przybylski Eddy, *Brel, la valse à mille rêves*, Archipel, Paris, 2018. P.723.

<sup>333</sup> Rbine Marc, *Le Roman de Jacques Brel*, Partie II, Chapitre 17, coédition Anne Carrère- éditions du Verbe, Paris, 1988. P.209.

<sup>334</sup> Przybylski Eddy, *Brel, la valse à mille rêves*, Op.Cit.P.535.

<sup>335</sup> Barbara Brodi : de son vrai nom Monique Andrée Serf, chanteuse, poétesse, actrice et auteur-compositrice-interprète française. Née le 9 juin 1930 et décédée le 24 novembre 1997.

<sup>336</sup> Brierre Jean-Dominique, « *Ses nouvelles passions...* », Art et Culture, Paris, P12.

<sup>337</sup> Barbara, *La Valse de Franz*, 1981.

<sup>338</sup> Barbara, *Gauguin*, « *une lettre chantée à Brel* ».1990

<sup>339</sup> Eddy Przybylski, Op.Cit. P.763.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

### II. Son héritage :

Jacques Brel est parti en nous laissant plus cent quatre-vingt-douze chansons, dont les textes sont réunis dans un livre rédigé par *La Fondation Internationale Jacques Brel*<sup>340</sup>. Les chansons de Brel sont spécifiques de par leur unité de temps, leur rythme harmonieux cohérent mais en plus de ça leur force du texte. Une grande partie des chansons de l'œuvre brélienne prête à confusion nous y trouvons une musique qui prends de l'espace et couvre quelque peu le texte. Chez Brel :

*« ... la musique ne tient pas sans les mots. Musique et paroles sont complémentaires et inséparables. Les atouts majeurs des textes de Brel sont l'absence d'herméneutisme, le vocabulaire limpide et la syntaxe directe, presque parlée. Les jeux de mots, qui apparaissent partout dans ses chansons, fonctionnent essentiellement sur le principe des oppositions binaires (par exemple : le noir et le blanc) et se caractérisent par une certaine prédilection pour les néologismes. »*<sup>341</sup>

En effet, le lien entre la force du verbe et le choix de la musique est primordial, Brel prenait le temps qu'il lui fallait pour insérer la bonne mélodie, les bonnes rimes et la bonne métrique ce qui le différencie de ses contemporains, surtout Brassens qui ne se focalisait pas sur la composition musicale pour autant, *« ...un critique un peu méchant pourrait dire que c'est de la poésie à bon marché, mais ce serait là un manque de reconnaissance envers le génie de Brel »*<sup>342</sup>.

L'univers brélien est vaste et varié, n'empêche, malgré la variation qui se manifeste de l'ensemble de son œuvre Brel se focalise sur quelques sujets qui reviennent souvent à travers ses chansons, nous comptons :

#### a) L'amitié :

*« Brel est en effet un 'homme des hommes', il cherche à s'entendre avec tout le monde »*<sup>343</sup>, d'après les témoignages de son entourage, il était l'ami même de ceux qu'il ne connaissait pas portant en lui un humanisme sans pareil.

---

<sup>340</sup> *La Fondation Internationale Jacques Brel* : une fondation à but non lucratif travaillant dans un cadre associatif. C'est aussi un musée consacré au chanteur.

<sup>341</sup> Soetaert Dominique, *Jacques Brel : toute une vie* Chants Élysées, Op.cit. P.33.

<sup>342</sup> Ibid.

<sup>343</sup> Ibid.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

### b) La femme :

En ce qui de l'amour et la femme Brel paraît contradictoire ou ambiguë, « *parfois il les idolâtre, mais bien plus souvent il les traite sans le moindre respect* »<sup>344</sup>. Prenons l'exemple de son texte *Les filles et les chiens*<sup>345</sup>, il y déclare que les chiens valent mieux que les femmes, par contre dans *Ne me quitte pas*, il implore la femme de sa vie de ne pas le quitter prêt à être l'ombre de son chien pour être près d'elle.

Toutefois, et comme nous l'avons dit précédemment Brel avait déclaré qu'il de n'a jamais écrit une seule chanson d'amour, et que *ne me quitte pas* est loin d'en être une. La notion de l'amour chez Brel, est toujours abordée différemment dans une optique majoritairement réaliste ne négligeant pas le charnel. Dans plusieurs chansons nous trouvons l'amour idéalisé par le héros de l'histoire mais qui se métamorphose souvent en misogynie ou tend vers le ridicule.

### c) L'anticonformisme :

Ce qui forme la thématique la plus fréquente où le moule dans lequel baignent toutes les chansons boréliennes, l'auteur a osé dénoncer et critiquer la société bourgeoise, ses origines en condamnant la tradition flamande et il a critiqué la religion et les religieux. Il a aussi encouragé la différence et le détachement de la conformité, et sa vie en dit beaucoup.

Son anticonformisme se reflète sur son essor artistique, il n'a pas fait dans un style qu'adoptent ses confrères, il a créé des styles propres à lui et il a fait renaître d'autres, à l'exemple d'*Amsterdam*<sup>346</sup>, une chanson à travers laquelle il donne un nouveau souffle et une nouvelle vie à la chanson des marins. En ce qui concerne l'atmosphère de la chanson brélieuse nous constatons que le texte, la composition et l'interprétation ont tendance à sombrer dans le pessimisme ou le ridicule donc l'absurde. Les biographes de Brel se sont entendus sur le fait que ses textes représentent en grande partie une écriture cathartique puisque « *la rédaction constitue pour lui comme une thérapie pour les désillusions qu'il a vécues. Ses mots sont des maux.* »<sup>347</sup>

Mis à part le fait qu'il soit repris et chanté partout dans le monde jusqu'à aujourd'hui, il existe une association créée par sa fille France en 1981, la *Fondation Jacques-Brel*, qui a pour objectif la protection de l'Œuvre de Brel, la faire connaître partout dans le monde en organisant des rencontres. La fondation aide aussi les enfants hospitalisés et contribue dans les recherches

---

<sup>344</sup>Idem.

<sup>345</sup> Jacques Brel, *Les filles et les chiens*, 1962.

<sup>346</sup> Jacques Brel, *Amsterdam*, 1964.

<sup>347</sup>Soetaert Dominique, *Jaques Brel : toute une vie* Chants Élysées., Op.Cit. P.33.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

contre le cancer. Grâce aux efforts des membres de la fondation, Brel a remporté les votes du *Plus grand Belge*<sup>348</sup>, en 2005.

En 2003, lors des hommages de ses vingt-cinq ans de disparition. Ils éditent *Les cinq chansons inédites*, enregistrées en 1977. Jacques ne voulait pas publier ce qu'il nommé « l'ultime enregistrement »<sup>349</sup>. Il s'agit de *Mai 40*<sup>350</sup>, *Avec élégance*<sup>351</sup>, *Sans exigences*<sup>352</sup>, *L'Amour est mort*<sup>353</sup>, *La Cathédrale*<sup>354</sup>, accompagnées par deux monologues *Le Docteur*<sup>355</sup>, et *Histoire française*<sup>356</sup>, le tout dans une seule compilation en commémoration.

### III. Brel et l'autobiographie :

Brel n'a jamais consacré un texte complet pour relater des événements de sa vie, sauf qu'il a tendance à se permettre des coups de réminiscence ou de signature dans un style fragmentaire dans certaines de ses chansons. Dans d'autres il insère des noms de son entourage, à l'exemple d'Isabelle, sa fille, sa maîtresse Sylvie, son ami Jojo..., parfois il remémore des endroits tel que l'usine familial dans *Il pleut*<sup>357</sup>, *Knokke-le-Zoute*<sup>358</sup>, où il est classé avant dernier dans un festival de la chanson. Il lui arrivait de s'auto-citer dans ses écrits comme dans *Les Bonbons 67*, où il dit : « ...d'ailleurs plus personne n'a cet accent là, sauf Brel à la télévision... »<sup>359</sup>.

L'auteur reprenait certaines de ses œuvres dans d'autres œuvres, le cas de plusieurs écrivains, même Camus. C'est une pratique récurrente où les auteurs font des signatures à eux même ou en hommage à une œuvre précédente, Jacky l'a fait dans *Le cheval*<sup>360</sup>, *vieillir*<sup>361</sup>.

---

<sup>348</sup>Un programme télévisé diffusé sur RTBF, où un vote est organisé pour l'élection du plus grand belge de tout les temps.

<sup>349</sup>Perrin Ludovic, « *Cinq chansons inédites de Brel* », Libération et la librairie. Belgique. Septembre 2003, P. 7.

<sup>350</sup>Jacques Brel, *Mai 40*, 1977.

<sup>351</sup>Jacques Brel, *Avec élégance*, 1977.

<sup>352</sup>Jacques Brel, *Sans exigences*, 1977.

<sup>353</sup>Jacques Brel, *L'Amour est mort*, 1977.

<sup>354</sup>Jacques Brel, *Cathédrale*, 1977.

<sup>355</sup>Jacques Brel, *Le Docteur*, 1977.

<sup>356</sup>Jacques Brel, *Histoire française*, 1977.

<sup>357</sup>Jacques Brel, *Il pleut*, 1955.

<sup>358</sup>Jacques Brel, *Knokke-le-Zoute*, 1963.

<sup>359</sup>Jacques Brel, *Les bonbons 1967*.

<sup>360</sup>Jacques Brel, *Le Cheval*, 1967.

<sup>361</sup>Jacques Brel, *Vieillir*, 1977.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Toutes ces démarches de présence personnelle dans les textes de Brel ne peuvent se définir en une démarche plutôt autobiographique, sauf dans un seul texte, « *Mon enfance*<sup>362</sup> »<sup>363</sup>

« ...  
*Mon enfance passa*  
*Les femmes aux cuisines*  
*Où je rêvais de Chine*  
*Vieillissaient en repas*  
*Les hommes au fromage*  
*S'enveloppaient de tabbac*  
*Flamands taiseux et sages*  
*Et ne me savaient pas*  
*Moi qui toutes les nuits*  
*Agenouillé pour rien*  
*Arpégeais mon chagrin*  
*Au piend du trop grand lit*  
*Je voulais prendre un train*  
.... »<sup>364</sup>

Brel y ressasse ses souvenirs d'enfance, pendant les repas de famille, dans des traditions belges flamandes. Il fait revivre l'enfant en lui. Il lui redonne la parole, lui qui ne pouvait rien dire à part suivre les autres et observer la vie de son coin, de son angle de vue. Nous avons dit plutôt autobiographique et non, purement autobiographique car, même en nous appuyant sur les études biographiques les plus fiables de Brel, nous ne pouvons dévoiler la présence d'une autobiographie confirmée, vu l'ambiguïté que nous avons entre auteur, narrateur et personnage, vu que les propos adoptés par l'enfant sont ceux d'une personne mûre. Le texte est vide de l'innocence enfantine, donc c'est Brel l'adulte qui parlait à travers Brel l'enfant. En effet, il est difficile de trancher si le texte chanté, qui est admis en tant que texte narratif, est

---

<sup>362</sup> Jacques Brel, *Mon Enfance*, 1967.

<sup>363</sup> Weiss, Michaela, Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement, Op.cit. P. 211-214, 216, 227-228.

<sup>364</sup> Jacques Brel, *Mon Enfance*, Op.cit.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

classé autobiographique si nous y trouvant une évocation de l'enfance. Hongre<sup>365</sup> et Lidsky<sup>366</sup> en disent :

*« Il ne faut pas vouloir chercher une cohérence absolue entre la vie et l'œuvre d'un artiste. Le ,message' de ses chansons est plus anticonformiste et révolté que ne l'a été sa vie, mais sa vie réelle est plus complexe, moins cohérente que l'univers que l'acteur-auteur incarne sur scène. Il a sans doute été moins ,misogyne' dans la vie qu'il ne laisse entendre dans ses chansons. /.../ Il fut par contre plus bourgeois, mais en même temps plus engagé et politisé, que ne le laisserait supposer le message brélien. On pourrait multiplier les exemples d'écarts : moins anticlérical, moins pessimiste et plus joyeux, moins solitaires /.../ et beaucoup plus entouré d'amis, que les personnages qu'il fait vivre. »<sup>367</sup>*

De ce fait, si l'auteur revient sur sa vie dans son texte, il ne faut pas chercher l'exactitude pour dire que les faits sont les mêmes ou si le sentiment est similaire à celui qui l'a rongé lorsque cette scène s'est produite en vrai. Brel parle de son enfance en évoquant des thèmes de la pensée brélienne narrés par les yeux de Jacques l'enfant. Au final, la démarche ne peut pas échapper tant que ça à l'autobiographie.

### IV. Brel sur scène :

Ce qui démarquait Jacky de ses contemporains chanteurs à texte, ce qui faisait de lui le meilleur chansonnier de son époque chez son public, et nous insistons sur « son public » pour éviter toute marque de subjectivité nous incombant, c'étaient bel et bien ses interprétations scéniques lors de ses concerts. Son jeu l'a rendu célèbre plus précisément ses gestes, qui ressemblent aux jeux de mime. Dans le but d'assumer son texte et ses convictions et par honnêteté il préparait ses interprétations avec minutie ce qui transposait ses chansons en une autre dimension. En effet, Brel II ne se suffisait pas au fait de chanter mais il tenait à laisser parler ses textes en images par le biais de tout son corps.

Ceux qui ont vu un concert, ne l'oublient plus jamais. Brel dit à ce propos : « *La chanson est le genre le plus franc, car dans la chanson il n'est pas possible de mentir* »<sup>368</sup>, la scène pour Brel était un moment de vérité, un moment où il s'adressait à son auditoire comme un enseignant à ses élèves. Il n'aimait guère faire la star comme il détestait la réception des prix car

---

<sup>365</sup> Bruno Hongre : il écrivait souvent sous le nom de François Brune, professeur et écrivain français agrégé de Lettres.

<sup>366</sup> Paul Lidsky : écrivain français et professeur agrégé des Lettres modernes.

<sup>367</sup> Hongre Bruno, Lidsky Paul, *L'Univers poétique de Jacques Brel*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 13.

<sup>368</sup> Perrin Ludovic, « *Cinq chansons inédites de Brel* », Op.cit. P.18.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

selon lui : « *les prix surexposent le mérite de quelqu'un. Un employé de banque travaille aussi dur qu'un chanteur, mais il ne reçoit rien.* »<sup>369</sup>. Il est vrai que Brel est humaniste avant tout, et il se pourrait bien que son éducation gauchiste qui sont à l'origine de cette attitude.<sup>370</sup>

À l'en croire lui-même, il ne doit et n'a jamais dû son succès à son talent, mais plutôt à son dur travail, sa persévérance et son envie d'y arriver. Être chanteur est loin d'être une vocation selon le chanteur belge, il s'agit d'un travail comme tant d'autres. Brel juge que ce qu'il faut avant tout, surtout avant le talent, ce sont les trois éléments de la réussite : « *discipline, sueur et transpiration* »<sup>371</sup>. Les critiques de la chanson française se sont entendus eux aussi sur trois facteurs, qui pour eux, ont fait la réussite du chanteur : « *l'accessibilité de ses textes, sa musique divine qui était à l'unisson avec ce texte, et sa performance énergétique sur les planches.* »<sup>372</sup>

Une chose est sûre, la chanson française/francophone a atteint avec Jacques Brel son apogée. Certes, il n'était pas le seul, nous citons d'autres grands chanteurs à texte dont le grand Brassens, Bécaud<sup>373</sup>, Aznavour<sup>374</sup> et Montand, mais Brel a été le chef de file puisqu'il a réussi à réunir la puissance du verbe de l'un, la présence vocalique de l'autre, la belle mélodie du troisième et ajouter son excellent jeu sur scène, il a été l'incarnation du prestige mondial de la chanson française. Brel a eu une certaine reconnaissance scientifique de son vivant, puisque il a figuré dans les manuels scolaires pour la première fois en 1962. Brel a influencé plusieurs chanteurs des générations qui ont suivi, il a même ouvert la porte à beaucoup d'autres chansonniers étrangers qui l'ont pris pour exemple. Sans négliger Jacques l'humain, à côté du chansonnier, nous remarquons que comme personne il a fait de sa vie une quête constante et une aventure interminable afin de réaliser parfois des rêves irréalisables ou tenter des expériences en effaçant le mot « inaccessible » de sa tête. Brel avait sa vision et ses idées qui ont fait de lui une personne s'inscrivant profondément dans l'absurde comme mode de vie, que certains critiques pensent qu'

---

<sup>369</sup> Interview, *Les archives de l' O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>370</sup> Perrin Ludovic, « *Cinq chansons inédites de Brel* », Op.cit. P.18.

<sup>371</sup> Interview, *Les archives de l' O.R.T.F.*, Op.cit

<sup>372</sup> Perrin Ludovic, « *Cinq chansons inédites de Brel* », Op.cit. P.23.

<sup>373</sup> Gilbert Bécaud : de son vrai nom François Silly, né le 24 octobre 1927 et décédé le 18 décembre 2001, un chanteur et compositeur français il était aussi un brillant pianiste.

<sup>374</sup> Charles Aznavour : de son vrai nom Shahnourh Vaghinag Aznavourian, écrivain, auteur-compositeur-interprète et acteur français d'origine arménienne. Il est né le 22 mai 1924 et décédé le 1 octobre 2018.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

« ...il n'a jamais eu le moindre respect ni pour sa femme ni pour ses filles ni pour les femmes en général. Brel est un homme d'extrêmes : il faut le prendre tel qu'il est, y compris son côté mauvais, ce qu'on n'a pas toujours compris pendant sa vie tellement turbulente. »<sup>375</sup>

Ce témoignage nous résume l'indifférence de Jacques ainsi que son caractère plutôt camusien, et son absurdité.

### V. Ses inspirations :

Jacques fut une personne très attachée à la lecture,<sup>376</sup> il s'est mis à écrire des poèmes à quinze ans après avoir achevé la lecture de Jules Verne et de Jack London. Il a été longtemps imprégné par Cervantès, essentiellement, par son œuvre *Don Quichotte*<sup>377</sup> qu'il interprètera en une chanson *La Quête*<sup>378</sup> qui a fait la bande originale d'une comédie musicale *L'Homme de la Mancha*<sup>379</sup>, qui donne son nom à une autre chanson de la même pièce<sup>380</sup>.

Le jeune Jacques, lisait beaucoup Kierkegaard et Hegel. Il se posait aussi tellement de questions existentielles<sup>381</sup> qu'il laissait surgir à travers ses textes chantés. De ses contemporains, il lisait souvent Albert Camus.<sup>382</sup> Il était inspiré comme ce dernier par les écrits d'André Malraux, surtout par *La Condition humaine*, par-dessus-tout, son anarchie surveillée et conception de l'anticonformisme.<sup>383</sup>

Il s'avère que Brel tentait d'écrire des romans, lui qui était si talentueux dans sa poésie et dans son écriture des scénarii. En faisant son investigation et en interviewant les proches de notre chanteur, Olivier Todd « a découvert des textes inconnus, des poèmes, des notes, des embryons de romans »<sup>384</sup>

### VI. Chansons boréliennes et leurs perspectives :

Dans cette partie nous allons revenir sur quelques textes de Brel sans citer d'autres, pour pouvoir suivre le cheminement de notre plan d'étude. Nous notons que la discographie complète de Brel sera jointe à l'annexe à la fin de notre travail analytique.

---

<sup>375</sup> Perrin Ludovic, « Cinq chansons inédites de Brel », Op.cit. P.23.

<sup>376</sup> Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*, Op.cit. P.12.

<sup>377</sup> Miguel de Cervantès, *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1605.

<sup>378</sup> Jacques Brel, *La Quête*, 1968.

<sup>379</sup> *L'Homme de la Mancha* : comédie musicale américaine écrite par Dale Wsserman, la première a été faite en 1965.

<sup>380</sup> Jacques Brel, *L'Homme de la Mancha*, 1968.

<sup>381</sup> Nous allons détailler ses questionnements dans la partie qui suit.

<sup>382</sup> Todd, Olivier, Op.cit. P. 82.

<sup>383</sup> Lhôte, Gilles, *Jacques Brel de A à Z*, Albin Michel, Paris 1998, P. 24.

<sup>384</sup> Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*, Op.cit. P.7.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

L'univers brélien n'est pas fait que de textes chantés relatant la réalité C'est vrai que l'écriture de Brel s'inscrit dans un réalisme engagé mais elle est porteuse de thématiques aussi réalistes que littéraires que philosophiques.

Nous reprenons l'exemple du texte abordé précédemment, *Mon enfance*, Brel n'y vit pas seulement une réminiscence de l'enfance, il utilise ce personnage de l'enfant pour aller au-delà de l'innocence et du cadre commun que peut avoir le personnage. Il le lui fait porter la parole pour crier tout ce qui aurait écoeuré Brel l'adulte, le temps grisonnant, la guerre, les silences, la complaisance, le mensonge du bien-être, la convention familiale, l'absence de communication, les adultes destructeurs de rêves ; et l'enfant perdu au milieu cherchant l'aventure. Il fête joyeusement l'avènement de l'adolescence avec un premier amour différent apportant un espoir, un espoir qui ne dure qu'un moment à l'arrivée de la guerre.

Par cette enfance que décrit l'auteur, nous pénétrons dans un univers de désillusion et de vaines rêves et aspirations d'un enfant se transformant en déceptions et en une routine conventionnelle dont la description est sombrement étourdissante.<sup>385</sup>

*Les Vieux*<sup>386</sup>, une chanson qui aborde le temps, son passages, ses conséquences sur le corps humain et prendre le chemin vers l'aboutissement absolu « la mort ». En lisant le texte ou en écoutant la chanson, nous avons l'impression de marcher au long d'un couloir qui devient étroit plus nous avançons. Il commence par effacer petit à petit les traces de ces vieux qui « *ne bougent plus* » qui ne « *rêvent plus* », pour décrire un espace vidé par l'unique aboutissement.

« *Les vieux ne parlent plus*  
*ou alors seulement parfois du bout des yeux*  
*Même riches ils sont pauvres,*  
*ils n'ont plus d'illusions et n'ont qu'un cœur pour deux*  
*Chez eux ça sent le thym,*  
*le propre, la lavande et le verbe d'antan*  
*Que l'on vive à Paris on vit tous en province*  
*quand on vit trop longtemps*  
*Est-ce d'avoir trop ri*

---

<sup>385</sup> Hirschi, Stéphane, *Brel, Chant contre silence*, Op.cit, P. 91-103

<sup>386</sup> Jacques Brel, *Les Vieux*, 1963.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*que leur voix se lézarde quand ils parlent d'hier*

*Et d'avoir trop pleuré*

*que des larmes encore leur perlent aux paupières*

*Et s'ils tremblent un peu*

*est-ce de voir vieillir la pendule d'argent*

*Qui ronronne au salon,*

*qui dit oui qui dit non,*

*qui dit : Je t'attends*

...

*Vous le verrez peut-être,*

*vous la verrez parfois*

*en pluie et en chagrin*

*Traverser le présent*

*en s'excusant déjà*

*de n'être pas plus loin*

*Et fuir devant vous*

*une dernière fois*

*la pendule d'argent*

*Qui ronronne au salon,*

*qui dit oui qui dit non,*

*qui leur dit: Je t'attends*

*Qui ronronne au salon,*

*qui dit oui qui dit non*

*et puis qui nous attend.»<sup>387</sup>*

Le choix de la répartition des vers et celui de la musique est symbolique, lorsqu'il chante : « *alors seulement parfois du bout des yeux* », il le fait dans un vers de dix-huit syllabes, un mètre qui exprime dans la poésie et la chanson à texte française la fatigue. En le chantant Brel fait trembler ses mains suivant une valse guidée par le son d'une pendule, afin de transmettre l'émotion que nécessite le texte.<sup>388</sup>

Dans *Les Flamandes*, Brel décrit une certaine gaieté et joie, nous y trouvons la danse, la jeunesse qui revient souvent, mais qui est loin de porter le même sens de la joie.

---

<sup>387</sup> Jacques Brel, *Les vieux*, Op.cit.

<sup>388</sup> Hirschi, Stéphane, *Brel, Chant contre silence*, Op.cit, P230-237.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

« ...

*Les Flamandes dansent sans rien dire  
Sans rien dire aux dimanches sonnants  
Les Flamandes dansent sans rien dire  
Les Flamandes ça n'est pas causant  
Si elles dansent c'est parce qu'elles ont 20 ans  
Et qu'à 20 ans il faut se fiancer  
Se fiancer pour pouvoir se marier  
Et se marier pour avoir des enfants  
Si elles dansent c'est parce qu'elles ont 30 ans  
Et qu'à 30 ans il est bon de montrer  
Que tout va bien, que poussent les enfants  
Et le houblon et le blé dans le pré  
Elles font la fierté de leurs parents  
Et du bedeau et de Son Éminence  
L'Archiprêtre qui prêche au couvent  
Et c'est pour ça, et c'est pour ça qu'elles dansent  
... »<sup>389</sup>*

Ses femmes qui semblent heureuses, qui danse sans rien dire, qui frémissent, qui sourient, et mollissent, n'ont pas eu le choix. Elles suivent ce qu' a été écrit pour elles par les lois de leur société flamande qui est régie par des codes qui veillent à garantir la même chose, même mode de vie, même danse, même sourire et même agissements à la génération qui va suivre et ainsi de suite.

Une critique sévère et lourde à l'encontre des dogmes sociaux qui font vivre l'humain dans une convention qu'il n'a jamais choisie.

L'auteur, compositeur et interprète avait assuré ses trois fonction dans la chanson de *Ces Gens-Là*<sup>390</sup>, qui est aussi une forme de critique de la convention sociale où une personne appartenant à telle ou telle société doit être fidèle à son appartenance, et ne jamais agir ni penser différemment.

---

<sup>389</sup> Jacques Brel, *Les flamandes*, 1959.

<sup>390</sup> Jacques Brel, *Ces gens là*, 1965.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

«...  
Et puis, y'a l'autre  
Des carottes dans les cheveux  
Qu'a jamais vu un peigne  
Qu'est méchant comme une teigne  
Même qu'il donnerait sa chemise  
À des pauvres gens heureux  
Qui a marié la Denise  
Une fille de la ville, enfin, d'une autre ville  
Et que c'est pas fini  
Qui fait ses p'tites affaires  
Avec son p'tit chapeau  
Avec son p'tit manteau  
Avec sa p'tite auto  
Qu'aimerait bien avoir l'air  
Mais qu'a pas l'air du tout  
Faut pas jouer les riches  
Quand on n'a pas le sou  
Faut vous dire, Monsieur  
Que chez ces gens-là  
On n'vit pas, Monsieur  
On n'vit pas  
On triche »<sup>391</sup>

Cette chanson décrit la monotonie du mode de vie de certaines personnes que l'auteur cherche à mettre à nu, ceux qui ne pensent pas mais rient, ne vivent pas mais trichent, ne causent pas mais comptent, tout comme les flamande qui ne sourient pas mais dansent quand même. Il décrit le milieu bourgeois qui ne vit que dans le faux semblant. Le narrateur ne cherche qu'une lueur d'espoir, une personne différente de l'autre mais pas du moi, sauf qu'il finit déçu même par Frida et il rentre chez lui, après avoir fait son constat se sentant seul.<sup>392</sup>

---

<sup>391</sup> Jacques Brel, *Ces gens là*, Op.cit.

<sup>392</sup> Hirschi, Stéphane, *Brel, Chant contre silence*, Op.cit., P303-310.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Notre chansonnier Belge chante souvent dans ses textes sa terre natale, convoitant ses paysages et décrivant le climat de son *plat pays*<sup>393</sup>. Il y dessine les petits détails chaleureux représentant l'amour. La gourmandise des frites et des bières<sup>394</sup> ainsi que le lien de réminiscence que fait ramener le sentiment de l'enfance, « *le retour au monde mythique de l'enfance* »<sup>395</sup>

Dans *Le plat pays* et *Mon père disait*<sup>396</sup>, Brel décrit, une humidité, le vent, la grisaille, mais dans *Il neige sur liège*<sup>397</sup>, l'ambiance est différente, même la musique qui accompagne le texte est plus parlante, et l'univers brélien est fidèle à ses réflexions.

*« Il neige il neige sur Liège  
Et la neige sur Liège pour neiger met des gants  
Il neige il neige sur Liège  
Croissant noir de la Meuse sur le front d'un clown blanc  
Il est brisé le cri  
Des heures et des oiseaux  
Des enfants i cerceaux  
Et du noir et du gris  
Il neige il neige sur liège  
Que le fleuve traverse sans bruit  
Il neige il neige sur liège  
Et tant tourne la neige entre le ciel et liège  
Qu'on ne sait plus s'il neige s'il neige sur liège  
Ou si c'est liège qui neige vers le ciel  
Et la neige marie  
Les amants débutants  
Les amants promenant  
Sur le carré blanchi  
...  
Ce soir ce soir il neige sur mes rêves et sur liège  
... »<sup>398</sup>*

---

<sup>393</sup> Jacques Brel, *Le plats pays*. 1962.

<sup>394</sup> . Weiss, Op.cit, P.214

<sup>395</sup> Patrick Baton, *Jacques Brel. Une œuvre*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990, p.179

<sup>396</sup> Jacques Brel, *Mon père disait*, 1966.

<sup>397</sup> Jacques Brel, *Il neige sur liège*, 1963.

<sup>398</sup> *Il neige sur liège*, Op.cit.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Brel fait appel au symbolisme pour transmettre la réalité des temps qui se ressemblent, de la routine qui devient pesante, en voyant des couples qui se rencontrent pour la première fois croisant d'autres qui se promènent là où ils se sont rencontrés. Le paysage, la ville, le fleuve, tout est identique prenant le même chemin, que nous croirons à un moment que ce n'est plus le ciel qui neige sur liège mais l'inverse. Toujours dans la même optique du chagrin du pays, la description des paysages et le voyage dans l'univers de Brel, nous présenterons une chanson où il dépeint à la fois son pays natal et ses pays d'accueil, aventurier qu'il était, il y mêle l'essence de son idéologie absurde vers l'abstraction divine.

« ...

*Haute en ciel et large au ventre*

*Une cathédrale à tendre*

*De clinfoc et de grand-voiles*

*Prenez une cathédrale*

*De Picardie ou de Flandre*

*Une cathédrale à vendre*

[...]

*Jusqu'où vient fleurir la mer*

*Hissez la toile en riant*

*Et filez sur l'Angleterre*

*L'angleterre est douce à voir*

*Du haut d'une cathédrale*

*Même si le thé fait pleuvoir*

*Quelqu'ennui sur les escales*

*Les Cornouailles sont à prendre*

[...]

*Et ho hisse les matelots*

*À chasser les cachalots*

*Qui vous mèneront aux Acores*

*Puis Madère avec ses filles*

*Canarian et l'Océan*

*Qui vous poussera en riant*

*En riant jusqu'aux Antilles*

*Prenez une cathédrale*

*Hissez le petit pavois*

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*Et faites chanter les voiles*  
*[...]*  
*Transpercera le canal*  
*Le canal de Panama*  
*Prenez une cathédrale*  
*De Picardie ou d'Artois*  
*Partez cueillir les étoiles*  
*Mais ne vous réveillez pas*  
*Et voici le Pacifique*  
*Longue houle qui roule au vent*  
*Et ronronne sa musique*  
*... »<sup>399</sup>*

Un texte qui fait le tour des villes et des pays dans le but d'ouvrir les yeux sur la ressemblance des croyances qui bercent les habitants de tous ces beaux endroits. Les hommes qui ne sont pas tentés par l'aventure à cause de leur attachement à l'abstraction.

### VII. Chansons traduites :

Jacques a chanté en néerlandais aussi ses propres chansons majoritairement traduites par Ernst van Altena<sup>400</sup> :

- *De apen (Les singes)*, en 1961
- *Men vergeet niets (On n'oublie rien)*, en 1961
- *Marieke en 1961*. Une partie des paroles originales sont déjà en néerlandais.
- *Laat me niet alleen (Ne me quitte pas)*, en 1961
- *Als men niets dan liefde heeft (Quand on n'a que l'amour)*, en 1961
- *Mijn vlakke land (Le plat pays)*, en 1962
- *De burgerij (Les bourgeois)*, en 1962
- *Rosa en 1962*
- *De nuttelozen van de nacht (Les paumés du petit matin)*, en 1962

---

<sup>399</sup> Jacques Brel, *La cathédrale*, 1977.

<sup>400</sup> Ernst van Altena : Poète, écrivain et traducteur néerlandais, né le 11 décembre 1933 et le 14 juin 1999.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

### IIX. Brel et le cinéma :

Après qu'il s'est essayé au théâtre, Jacky, se met au cinéma. Il portait plusieurs casquettes aussi dans ce domaine. Il était compositeur de bandes originales, réalisateur, scénariste et acteur. Il a abandonné le monde du cinéma après l'échec de son dernier film *Le Far West*.

#### a) En réalisation :

Franz en 1971 et *Le Far West* en 1973. Et il y jouait.

#### b) En tant qu'acteur :

- 1956 : *Les souris mènent la danse* de Roland Perault
- 1956 : *La Grande Peur de Monsieur Clément* de Paul Diebens
- 1967 : *Les Risques du métier* d'André Cayatte
- 1968 : *La Bande à Bonnot* de Philippe Fourastié
- 1969 : *Mon oncle Benjamin* d'Édouard Molinaro
- 1970 : *Mont-Dragon* de Jean Valère
- 1971 : *Les Assassins de l'ordre* de Marcel Carné
- 1972 : *L'aventure c'est l'aventure* de Claude Lelouch
- 1972 : *Le Bar de la Fourche* d'Alain Levent
- 1973 : *L'Emmerdeur* d'Édouard Molinaro

#### c) Bandes originales des films :

- 1956 : *Les souris mènent la danse* de Roland Perault
- 1960 : *Le Panier à crabes* de Joseph Lisbona
- 1960 : *Le Petit Jour* de Jacques Pierre
- 1963 : *Un roi sans divertissement* de François Leterrier 1968 : *Un idiot à Paris* de Serge Korber 1968 : *La Bande à Bonnot* de Philippe Fourastié
- 1969 : *Tintin et le Temple du Soleil* (dessin animé) de Raymond Leblanc
- 1969 : *Mon oncle Benjamin* d'Édouard Molinaro
- 1971 : *Franz* de Jacques Brel
- 1972 : *Le Bar de la Fourche* d'Alain Levent
- 1973 : *L'Emmerdeur* d'Édouard Molinaro

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

- 1973 : *Le Far West* de Jacques Brel

### IX. Les hommages :

Après sa mort plusieurs artistes ont organisé des hommages à son effigie, dans le domaine de la sculpture, mais surtout la chanson.

- Barbara<sup>401</sup> a chantée une lettre qu'elle a écrite à Jaques, qui s'intitule *Gauguin*.
- Patricia Lavila<sup>402</sup> chante *Je n'ai jamais vu Jacques Brel chanter* en 1975.
- Dalida a interprété une chanson *Il pleut sur Bruxelles*.
- 1976, Pierre Perret<sup>403</sup> enregistre *Ma nouvelle adresse*.
- Nicolas Peyrac<sup>404</sup> reprend *Les vocalises* de Brel.
- Mannick<sup>405</sup> chante Brel en 1979, elle rend hommage au chanteur dans son album *Je suis Ève*.
- Lucio Bukowski<sup>406</sup> chante *Ode au grand Jacques* en 2011.
- Un album hommage collectif, nommé *Aux suivant(s)* et reprenant des chansons de Jacques Brel. Il est paru en 1998, puis en 2003.
- Le groupe Starflam<sup>407</sup> a lancé une chanson sous le nom *Ce Plat Pays II*.
- La création du Festival Jacques Brel, il se déroule au théâtre Edwige-Feuillère de Vesoul.
- En 2008, la comédie musicale hommage *De Bruxelles aux Marquises* retraçant la vie de Brel à travers plus de trente chansons, est présentée à Bruxelles par la troupe Baltema.
- En 2009, les Chœurs de France étaient sur la scène du Zénith de Paris avec La Grande Symphonie de Brel avec quatre cents chanteurs et dix musiciens sur scène. En juin 2009, le spectacle a été donné à l'Arena de Genève.
- Un festival annuel a été organisé, *le Festival des Rencontres Brel* s'organise à Saint-Pierre-de-Chartreuse (Isère), où Jacques Brel aurait écrit la chanson *Le Plat Pays*.
- En 2008, une comédie musicale était mise en scène en hommage *De Bruxelles aux Marquises* retraçant la vie de Brel à travers plus de trente chansons, est présentée à Bruxelles par la troupe Baltema.

---

<sup>401</sup> Barbara : chanteuse française, née en 1930 et décédée en 1997.

<sup>402</sup> Patricia Lavila : chanteuse pied-noir algéro-française, née en 1957.

<sup>403</sup> Pierre Perret : auteur, compositeur et interprète français, né en 1934.

<sup>404</sup> Nicolas Peyrac : romancier et chanteur français, né en 1949.

<sup>405</sup> Mannick : chanteuse française, née en 1944.

<sup>406</sup> Lucio Bukowski : de son vrai nom Ludovic Villard, auteur, rappeur, compositeur, poète et éditeur de musique français né en 1983.

<sup>407</sup> Starflam : groupe de hip-hop Belge chantant en français.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Et tant d'autres chanteurs ont continué à lui rendre hommage jusqu'à nos jours. Il faut noter que d'autres hommages ont été organisés par des mairies en France et en Belgique, en donnant son nom à des rues, des placettes, des squares municipaux, et des écoles, etc.

Comme en peinture et en sculpture, le cas de sa statue exposée à Vesoul, et celle de la place de la ville Halle aux blés à Bruxelles.

### X. Raoul de Signac et *Frédéric* :

Raoul de Signac avait dix-huit ans lorsqu'il a publié sa première nouvelle *Frédéric*<sup>408</sup>, alors que la nouvelle n'avait pas encore un statut assez élevé dans la littérature, cela lui accorde, quand-même, sa reconnaissance d'écrivain.

Une nouvelle qui parle de l'existence d'une manière absurde où toute abstraction est mise en scène.

*« La figure congestionnée, il hurlait des phrases qu'un seul mot fait comprendre. »*

*- "Je veux que le... docteur... crétin... assassin... maman, maman !... pardon... c'est pas moi !" - "Jésus" dit Maria.*

*- "Coucou" fit la mécanique.*

*- "Toujours" fit le moulin.*

*Frédéric était bleu, bleu comme les yeux de la fille du meunier, les nerfs s'enflaient sous sa peau. »*<sup>409</sup>

*« Le vieux coucou hurle douze fois, comme un clairon, qui sonne pour l'éternité. »*<sup>410</sup>

Les personnages de cette nouvelle, qui ne sont autres que des choses personnifiées, nous renvoie au théâtre de l'absurde chez Beckett. Il est important de signaler que Brel s'imprégnait du théâtre de Samuel Beckett. Pourquoi nous citons Brel ? Nous le faisons car Raoul de Signac était le pseudo pour lequel Brel avait opté afin de pouvoir publier son tout premier récit. Notre Jacky est un écrivain qui a choisi la méthode qui le convient le plus pour que son écriture arrive à bon port, et fasse son effet.

---

<sup>408</sup> Raoul de Signac, *Frédéric*, Revue grand Feu n°1, Bruxelles, 16 mai 1947. La nouvelle sera annexée à la fin de notre travail de recherche.

<sup>409</sup> Hirschi, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Op.cit. P.10.

<sup>410</sup> Ibid.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

En associant le texte fort, la composition musicale adéquate et l'interprétation présente, le public de cet artiste complet ne peut qu'être épris par le concentré de l'univers brélien.

### XI. Amour ou amitié :

L'amour que porte Brel à ses amis est marqué dans plusieurs de ses chansons, dont deux phares :

*« Non Jef, t'es pas tout seul  
Mais arrête de pleurer  
Comme ça devant tout le monde  
Parce qu'une demi-vieille  
Parce qu'une fausse blonde  
T'as relâissé tomber  
Non Jef t'es pas tout seul  
Mais tu sais qu'tu m'fais honte  
À sangloter comme ça  
Bêtement devant tout le monde  
Parce qu'une trois quarts putain  
T'a claqué dans les mains  
Non Jef t'es pas tout seul  
Mais tu fais honte à voir  
Les gens se paient notre tête  
Foutons le camp de c'trottoir  
Viens Jef, viens, viens  
... »<sup>411</sup>*

*Jef* un personnage de l'univers brélien se liant d'amitié avec le héros des chansons, Jacky a écrit cette chanson dans le but de se consoler ou consoler une autre personne à travers ce *Jef*. Il est vrai que Brel ne chante pas les sentiments. Ses textes ont beaucoup plus de sens et de force lorsqu'il s'agit de thématiques traitées (ce que nous avons vu précédemment). Alors il a fait de son amour pour son ami une critique bien profonde de la société.

« ...

*Jojo,*

---

<sup>411</sup> Jaques Brel, *Jef*, 1966.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*Moi je t'entends rugir  
Quelques chansons marines  
Où des Bretons devinent  
Que Saint-Cast doit dormir  
Tout au fond du brouillard  
Six pieds sous terre, Jojo, tu espères encore  
Six pieds sous terre tu n'es pas mort... »<sup>412</sup>*

Jacky, touché par la mort de son ami Jojo, lui rend hommage à travers cette chanson. La relation des trois amis dépassait toutes attentes. L'album qui couvre les chansons dédiées à ses amis s'intitule *Famille*<sup>413</sup>. Rien que le titre de l'album est éloquent.

Pour Brel, l'amitié est au dessus de tous les autres sentiments,<sup>414</sup> il en parle en reprenant :

*« Un ami, un bon copain, un vrai, c'est pour moi beaucoup plus important. C'est quelqu'un à qui l'on peut s'en remettre. On ne demande jamais rien à un ami étant donné qu'il devine. Qu'il sent ce qu'on souhaiterait lui demander. Ce n'est pas comme une femme avec qui il faut être toujours sur son quant-à-soi, avec qui il ne faut pas être grossier... »<sup>415</sup>*

Il insiste en discutant avec Olivier Todd sur la valeur de l'amitié, et pourquoi préfère-t-il avoir un ami que de se lier à une femme avec qui l'homme ne peut jamais être lui-même. Il a besoin de surjouer, de vivre dans le faux-semblant, alors qu'avec un ami il est plus spontané, vivant sa vie tranquillement.

*« Je crois aux copains comme les enfants, je m'emmerde dans le monde des adultes »<sup>416</sup>*

En effet, le chanteur croit en la cause de l'amitié plus que l'amour et la tendresse féminine.

## **XII. Brel, le contradictoire :**

La contradiction chez Brel est marquée par le statut de la femme dans ses chansons, à travers ses interviews et dans sa vie.

---

<sup>412</sup> Jacques Brel, *Jojo*, 1977.

<sup>413</sup> Jacques Brel, *Famille*, 1977.

<sup>414</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 242.

<sup>415</sup> Ibid.

<sup>416</sup> Idem.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Tout le contraire de la présence des amis, la femme n'a pas cette reconnaissance qu'ont ses amis. En voici quelques exemples de la représentation de la femme dans l'univers brélien :

« ...

*Les filles*

*C'est beau comme un fruit*

*C'est beau comme la nuit*

*C'est beaucoup d'ennuis*

....

*Les filles*

*C'est beau tant qu'ça peut*

*C'est beau comme l'adieu*

*Et c'est beaucoup mieux*

*Mais les chiens*

*C'est beau comme des chiens*

*Et ça reste là*

*A nous voir pleurer*

*Les chiens*

*Ça ne nous dit rien*

*C'est peut-être pour ça*

*Qu'on croit les aimer »*

D'ailleurs, il lui a été reproché d'être misogyne plusieurs fois, surtout après avoir chanté cette chanson.

*« ...la chanson me permet d'exprimer mes indignations, mais je ne m'en prends pas à des personnes précises : il ne s'agit jamais d'une femme mais d'un type de femme ... mais mes chansons sont inspirées par ce qui m'arrive, ou par ce qui m'est arrivé il y'a longtemps. J'ai des sensations qui reviennent avec dix ans de retard»<sup>417</sup>*

Nous remarquons de suite une contradiction dans ses propos. Si les femmes qu'il chante n'ont rien à voir avec les personnes de la vie réelle, comment il peut s'inspirer donc de ce qu'il vit ? Il est évident que l'auteur est toujours lié de subjectivité à son œuvre. Est-ce que cet acharnement envers la femme est le résultat d'une déception ou d'un manque de tendresse et d'amour ?

---

<sup>417</sup> Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*, Delville, Paris, 1978. P.103.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Brel a été eu dans ses propres filets durant plusieurs interviews où il disait :

«...tout ce manque de tendre », «...j'ai un besoin vigoureux d'aimer les gens » « on ne peut être intelligent qu'au dessus du cœur », n'oublions pas que quarante quatre chansons de Jacky traitent de ce thème.<sup>418</sup> Ce qui laisse à comprendre que c'est la raison pour laquelle il se fait misogyne.

*« ...on dit que je suis misogyne parce que je cavale pas. Alors ce sont ceux qui ouvrent les portes aux dames et s'effacent devant elles pour mieux leur mettre la main aux fesses qui sont le plus misogynes. Moi, je ne méprise personne. Dans mes chansons, les gens sont comme je les vois avec ce que la vie m'a appris. Mais je les aime pour eux, pour ce qu'ils sont sans me faire d'illusion... »<sup>419</sup>*

Brel ne peut être que contradictoire par rapport aux femmes, nous ressentons qu'il leur en tient rigueur pour des raisons qu'il cite dans ses chansons, dont :

### a) Leur possessivité et tricherie :

*« Elles sont notre premier ennemi  
Quand elles s'échappent en riant  
Des pâturages de l'ennui  
Les biches  
Avec des cils comme des cheveux  
Des cheveux en accroche-faon  
Et seulement le bout des yeux  
Qui triche  
[...]  
Elles sont notre plus bel ennemi  
[...]  
Lorsqu'elles grignotent le mari  
Ou lorsqu'elles croquent le diamant  
[...]  
Elles sont notre pire ennemi  
Lorsqu'elles savent leur pouvoir  
Mais qu'elles savent leur sursis  
Les biches*

---

<sup>418</sup> Les archives de l'O.R.T.F et de l'I.N.A.. *Hommage à Brel*, 09/10/1978. Radioscopie de Jacques Chancel ; 21.5.1973) P. 589.

<sup>419</sup> Monestier, Martin. Op.cit, P. 242.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*Quand un chasseur est une chance*

*Quand leur beauté se lève tard*

*Quand c'est avec toute leur science*

*Qu'elles trichent*

*Trompant l'ennui plus que le cerf*

*Et l'amant avec l'autre amant*

*Et l'autre amant avec le cerf*

*Qui biche*

*[...]*

*Elles sont notre dernier ennemi*

*Quand leurs seins tombent de sommeil*

*Pour avoir veillé trop de nuits*

*Les biches*

*[...]*

*Qu'elles trichent*

*Afin de mieux nous retenir*

*Nous qui ne servons à ce temps*

*Qu'à les empêcher de vieillir*

*Les biches*

*Mais qu'on les chasse de notre vie*

*Ou qu'elles nous chassent parce qu'il est temps*

*Elles restent notre dernier ennemi*

*Les biches de trop longtemps »<sup>420</sup>*

Et il s'exprime en expliquant :

*« "Elles prennent toujours plus qu'elles ne donnent". "J'aime les femmes parce qu'elles sont des femmes. Je les hais parce qu'elles jouent. Elles jouent à l'amour, elles jouent au travail, elles ne font que jouer". »<sup>421</sup>*

Ce témoignage ne peut qu'être le fruit d'une expérience. L'auteur ne peut pas justifier son sentiment de cette manière s'il n'a pas traversé une situation similaire.

### **b) La séquestration de l'homme :**

Ce qu'il chante dans *Dors, ma mie*<sup>422</sup> :

---

<sup>420</sup> Jacques Brel, *Les Biches*, 1962.

<sup>421</sup> Interview, *Les archives de l' O.R.T.F.*, Op.cit. P. 714.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

« ...

*Sur les fleurs qui ferment leurs paupières*

*Pleure la pluie légère*

*Et l'oiseau qui chantera l'aurore*

*Dors et rêve encore*

*Ainsi demain déjà*

*Serai seul à nouveau*

*Et tu m'auras perdu*

*Rien qu'en me voulant trop*

*Tu m'auras gaspillé*

*A te vouloir bâtir*

*Un bonheur éternel*

*Ennuyeux à périr*

*Au lieu de te pencher*

*Vers moi tout simplement*

*Moi qui avais besoin*

*Si fort de ton printemps*

*Non les filles que l'on aime*

*Ne comprendront jamais*

*Qu'elles sont à chaque fois*

*Notre dernier muguet*

*Notre dernière chance*

*Notre dernier sursaut*

*Notre dernier départ*

*Notre dernier bateau »*

Et il le commente comme suit :

*"Lorsqu'on aime une femme en s'imaginant qu'elle est une locomotive, ça fait très mal lorsqu'on s'aperçoit qu'elle n'est qu'une femme et pas une locomotive"<sup>423</sup>*

Pour Brel, une femme qui ne pousse pas son homme de l'avant ne lui sert à rien, car l'amour finira par faner à cause de l'opportunisme et la possessivité de cette dernière, et il commente :

---

<sup>422</sup> Jacques Brel, *Dors, ma mie*, 1958.

<sup>423</sup> Monstier, Martin, Op.cit. P.242.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

« -Pourriez-vous rester avec une femme toute une vie ?  
- Non, je crois que non, je suis même actuellement sûr que non.  
- Parce qu'il n'est pas possible de faire un contrat pour une vie ?  
- Non parce que ça s'abîme vite, n'est-ce pas, Ça s'abîme trop vite, il faut faire durer les belles choses. »<sup>424</sup>

C'est pourquoi il témoigne de l'impossibilité de rester avec une seule femme jusqu'à sa mort. Il revient sur les raisons qui le poussent à fuir la femme en déclarant :

« Dès qu'il y a des femmes on est obligé de mentir ne serait-ce que Pour briller ; ou alors, si on veut être parfaitement honnête, c'est la femme qui dirige le débat et l'on ment. Dès qu'il y a une femme qui arrive, il y a chez l'homme quelque chose qui se décompose... ou qui se compose" ... "On est tout déchiré : vous aimez passionnément une femme, Ça ne vous empêche pas de rencontrer dans la rue une fille qui vous paraît ravissante, et vous avez vaguement envie de lui sauter dessus. Et vous vous dites : c'est drôle ; j'adore pourtant une femme, j'en vois une autre et j'ai bien envie de... Et bien voilà ! »<sup>425</sup>

Les causes de cette haine avancées par Brel témoignent de son caractère absurde. Cette incompréhension entre amour et haine, désir et écœurement, est une forme de l'absurde. Alors, selon notre chansonnier, parmi ses arguments, il avance le fait que la femme pousse l'homme à lui mentir à travers ses exigences, ce qui le pousse à la fuir malgré son attirance.

Pour conclure cet exposé démontrant la contradiction de l'amour chez Brel nous avons choisi cet aveu :

« Les femmes, je crois bien que je suis passé à côté que je n'ai pas su les comprendre ; peut-être par pudeur, je ne sais pas, mais en tout cas je n'ai pas à en être fier. J'ai conscience d'avoir manqué quelque chose d'essentiel ». <sup>426</sup>

Brel a du mener un combat pour pouvoir dévoiler des aveux pareils, il avoue que son estime envers la femme est la conséquence d'un complexe qui date de son jeune âge où il est passé à côté de plusieurs choses intéressantes.

### XIII. La conception de vie « brélienne » :

Si pour Camus l'Absurde et la révolte sont, chacun d'eux, une cause indépendante, pour Brel les deux sont une même et unique raison. Dans un certain sens, la présentation de la conception de vie de Brel est nettement plus fluide que celle de Camus. A la seule différence : la révolte de Brel, étant « sentimentale, individuelle »<sup>427</sup>, se manifesta dès son jeune âge contre les

---

<sup>424</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F.*, Op.cit. P. 804.

<sup>425</sup> Jean, Clouzet, *Brel*, Seghers, Paris, 1975, P. 89.

<sup>426</sup> Monstier, Martin, Op.cit. P. 102.

<sup>427</sup> Ibid. P. 44.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

normes sociales – notamment celles de la bourgeoisie, contrairement à celle de Camus qui était plus réfléchi, plus mûre, par un âge plus mature. Brel le dit d'ailleurs, parlant de sa jeunesse :

*« Je regardais les gens autour de moi, les voisins, les commerçants, les riches, les pauvres et je me disais : ce n'est pas possible que ce soit ça la vie ! Que ce soit suffisant ! »<sup>428</sup>.*

Cet état d'esprit conventionnel, et contre lequel il se révoltera jusqu'à sa mort, Brel le nomme « l'embourgeoisement ». Dans l'une de ses interviews, le journaliste lui dit : « Vous condamnez une certaine forme de bourgeoisie »<sup>429</sup> et à Brel de répondre : « Je condamne l'embourgeoisement. [...] Enfin, je suis contre »<sup>430</sup>. Et lorsque le journaliste lui dit qu'il n'aime pas la bourgeoisie, il s'acclame :

*« Faux ! Faux ! Faux ! Je n'aime pas l'embourgeoisement. C'est très différent. Je n'aime pas les gens qui finissent par s'asseoir, par se coucher. Qui renoncent à leurs rêves »<sup>431</sup>.*

Pour lui, « être bourgeois n'est pas un état social, mais un état d'esprit qui « engourdit l'existence », presque une maladie de l'âme, une sorte de dessèchement du cœur »<sup>432</sup>. Et à lui encore de déclarer un jour :

*« Les bourgeois, on peut pas les changer, tout ce qu'on peut faire, c'est les fuir, parce ce qu'ils sont ennuyeux comme la mort »<sup>433</sup>.*

C'était contre cela que Brel s'était révolté. La solution ?

*« C'est se battre, c'est d'être libre, c'est d'essayer de participer à une opération de « débouillage de crâne » [...]. C'est ça, c'est d'être libre. C'est... c'est difficile, c'est épuisant [...] parce qu'on se trompe tout le temps, parce qu'il n'y a pas de chemin tracé, et que les circonstances se modifient sans arrêt. Mais je crois que c'est ça. C'est un problème de dignité... On est, évidemment, furieusement seul, mais... mais il n'y a que cela qui soit, à mon avis, relativement digne comme solution, répond-il à ce propos. »<sup>434</sup>*

Et cette « solution digne », il en fit une conception, même plus, un mode de vie.

Nous l'avons relevé dans sa présentation biographique, Brel s'était décidé de renoncer à toute une volupté, et un équilibre social pour changer de vie, pour partir, pour « vivre

---

<sup>428</sup> Idem.

<sup>429</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>430</sup> Idem.

<sup>431</sup> Idem.

<sup>432</sup> Monstier, Martin, Op.cit. P. 44.

<sup>433</sup> Idem.

<sup>434</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*debout* »<sup>435</sup>. Vivre debout, donc, c'est ne pas s'installer, ne pas s'asseoir dans un état de vie conventionnelle et arbitraire. C'est de ne pas être de ceux « *qui vivent debout à vingt ans, et qui, un jour, posent les fesses sur une chaise, à vingt-cinq ans, et ne bougent plus* »<sup>436</sup>

Cet anticonformisme le démarquait, d'ailleurs, de ceux de son âge au collège. Robert Stallenberg, son ami de cette époque et pour toujours, s'en rappela et confia à un journaliste que Brel était « *frondeur, anti-conformiste, ennemi de toute organisation* »<sup>437</sup> déjà à cet âge-là.

Et Brel, comme nous l'avons déjà vu, a pris le cap plusieurs fois dans sa vie. Tellement de fois, au détriment même de sa propre famille. A ce propos, d'ailleurs, il murmura un jour, dans les trois dernières années de sa vie, qu'il était « *leur fossoyeur* »<sup>438</sup>. Mais, ceci étant, il n'est pas question de revenir en arrière. C'est ce qu'il appelle « *se tromper tout le temps* », faire des erreurs, « *se casser la gueule* ». Car il s'agit là de conséquences presque logiques. Cependant, Brel continua. Il continua jusqu'à même sa tombe en plein milieu des îles (aux Marquises) et non pas conventionnellement dans un caveau familial dans sa Belgique natale. C'est ce qu'il appelle aussi « *être libre* ». Bien sûr, il s'agit là d'une approximation de la liberté. Mais tenter, essayer pour la première fois, c'est déjà prendre la liberté de le faire, voilà la conviction de Brel.

Mais cette révolte appelle à une autre réalité plus terrible encore : prendre conscience de sa condition humaine, l'« *arrêt de l'arbitre* »<sup>439</sup> (la mort) et donc l'absurdité de la vie et tout ce qu'il en faudrait pour exorciser son ennui et que nous allons détailler plus bas dans la partie qui suivra à travers « *l'Absurde perçu par Brel* ». Néanmoins, il conviendrait de citer les chansons thématiques par la mort qui l'attendait : *La Mort*,<sup>440</sup> *Le Tongo Funèbre*,<sup>441</sup> *Le Dernier Repas*<sup>442</sup> et, surtout, *J'Arrive*,<sup>443</sup> celle où il rassure ses amis, « *six pieds sous terre* »<sup>444</sup>, de son arrivée : *Fernand*<sup>445</sup> et *Jojo*<sup>446</sup>, et celle où il la préfère la mort à la vieillesse : *Vieillir*<sup>447</sup> <sup>448</sup>.

---

<sup>435</sup> Jacques Brel, *vivre debout*, 1961.

<sup>436</sup> Monstier, Martin, Op.cit. P.44.

<sup>437</sup> Ibid. P. 30.

<sup>438</sup> Ibid. P. 185.

<sup>439</sup> Brel, Jaques. *Vieillir*. 1977.

<sup>440</sup> Jacques Brel, *La Mort*, 1959.

<sup>441</sup> Jacques Brel, *Tongo Funèbre*, 1963.

<sup>442</sup> Jacques Brel, *Le Dernier Repas*, 1963.

<sup>443</sup> Jacques Brel, *J'arrive*, 1968.

<sup>444</sup> Jacques Brel, *Jojo*, 1977.

<sup>445</sup> Jacques Brel, *Fernand*, 1965.

<sup>446</sup> Jacques Brel, *Jojo*, Op.cit.

<sup>447</sup> Jacques Brel, *Vieillir*, 1977.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Cela dit, en vivant pleinement son « combat », et avec son verbe qui mûrissait de plus en plus ainsi que son intellect, Brel replongeait dans son passé, dans son « enfance », vers cette « tricherie » des adultes envers les enfants. Et c'est alors que sa révolte candide d'alors se revêtait petit à petit d'engagement et d'incitation à la révolte après. Mais d'abord, voyons ce qu'il dit à propos de l'enfance :

*« Je crois que l'enfant est parfaitement nomade, donc aventurier... [...], et il vit dans un monde qui est **installé** autour des femmes et autour des villes – le mot « vilain », c'est pas terrifiant ce mot [...]. Et on lui apprend petit à petit à être prudent, à être sage, à être économe, pas dans le sens... même pas pognon, dans le pire sens des mots, enfin... économe de ses forces. On lui apprend des tas de choses abominables... l'espoir. Mais le mauvais espoir, disons « il va t'arriver des choses » or il nous arrive jamais rien. Moi, dans ma vie, il m'est arrivé que moi [...]. On leur apprend à attendre des choses. On dit rarement aux enfants que ce qu'ils vont avoir c'est ce qu'ils vont faire »<sup>449</sup>*

Et à la question « *qu'est-ce qu'il faudrait leur dire ?* », il répond : « *n'attendez rien, que de vous [...] c'est terrifiant tous ces gens qui attendent* »<sup>450</sup>

Donc, en partie, il accuse tous les adultes d'être derrière la légitime consommation de soi. C'est-à-dire, vivre son énergie. Et il n'y a pas plus énergique qu'un enfant. Mais cet adulte lui apprend à être « *économe de ses forces* ». Il lui apprend, en quelques sortes, à être lui, l'adulte, mais aussi à être l'autre adulte à qui on a déjà appris à l'être. C'est quelque part, une privation de l'autonomie, du libre arbitre, du soi-même. Il les accuse au point de dire : « *J'arrive pas à être adulte* »<sup>451</sup>

Monestier<sup>452</sup> note à ce propos que Brel à ses vingt ans s'était aperçu :

*« Que toute son enfance on l'a mis en couveuse, et qu'on a dressé entre le monde et lui un écran de pieux mensonges. On a voulu protéger son enfance et on a triché ! Aujourd'hui, les désillusions ont complètement sanctionné ses rêveries. En voulant le protéger, on l'a spolié [...]. Ses mémoires enfantines ont chaviré en engloutissant des trésors. Sous un monde imaginaire, il y avait la trappe de la vérité. Pris au piège de celle-ci, il se sent une sorte de demi-solde d'un empire perdu. »<sup>453</sup>*

---

<sup>448</sup> Jacques Brel, *Œuvre Intégrale*. Op.cit. P. 176 – 267 – 254 – 320 – 285 – 353 – 338.

<sup>449</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>450</sup> Ibid.

<sup>451</sup> Idem.

<sup>452</sup> Martin Monestier : écrivain, critique littéraire et journaliste français né le 25 avril 1942 et décédé le 23 juin 2021.

<sup>453</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 43.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Nous comprendrons tout cela en l'écouter dire : « Au début, il y avait moi, bêtement avec mes vingt ans, après il y a moi par rapport au monde extérieur »<sup>454</sup>, ou encore, en l'écouter parler de son « *Far West* »<sup>455</sup> : cette revendication récurrente, constante, incessante dans ses chansons,

*« L'été, à moitié nu,  
Mais tout à fait modeste,  
Je devenais indien,  
Pourtant, déjà certain  
Que mes oncles repus  
M'avaient volé le Far West »*<sup>456</sup>

Mais aussi dans sa vie de réalisateur de cinéma avec son film *Le Far West*. Jean Clouzet, un journaliste, lui posa cette question :

*« [...] Quel était ce Far West, lorsque vous étiez enfant ? »*<sup>457</sup>

*Et Brel y répond :*

*« Mais je n'ai jamais eu de Far West. On me l'a volé. Ou plutôt on ne me l'a pas donné. On me l'a volé dès l'instant où on m'en a parlé, dès l'instant où on me l'a vaguement promis. On nous promet de la même manière le Père Noël et on nous avoue qu'il s'agissait là d'une farce. Quand j'étais petit, on a oublié de m'avertir que le Far West et l'amour n'étaient que des farces. Aujourd'hui, les enfants ont tellement « mal au Far West » qu'ils s'habillent tous plus ou moins en cow-boys. Mais il n'y a plus de Far West. Il n'y a plus que des cours d'usines, des feux rouges, des flics et la pension. »*<sup>458</sup>

Et Brel a chanté cette affliction de l'utopie du *Far West*, et notamment celle de l'amour, dont les adultes ne préviennent pas lorsqu'on y croit encore, à cet âge candide, dans sa fameuse complainte, *La Fanette*, qui part avec son ami alors qu'il croyait qu'elle l'aimait : « *Faut dire que j'étais fou / De croire à tout cela [...], / Je la croyais à moi. / Faut dire / Qu'on ne nous apprend pas / A se méfier de tout* »<sup>459</sup>.

---

<sup>454</sup> Ibid.

<sup>455</sup> Jacques Brel, *Le Far West*, Op.cit.

<sup>456</sup> Brel, Jacques. *Mon Enfance*. 1967.

<sup>457</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 43.

<sup>458</sup> Ibid..

<sup>459</sup> Brel, Jacques. *La Fanette*. 1969.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

En un mot, ce *Far West*, c'est « le droit de rêver », c'est vivre ses rêves ou, du moins, tenter de les réaliser. Pour Brel, peu importe le résultat, l'essentiel c'est d'essayer de réaliser ce que l'on a envie de faire. En parlant de *Don Quichotte*, il disait que ce qui l'intéressait le plus dans cette mise en scène :

*« C'est ce triomphe du rêve [...]. Qu'il gagne ou qu'il gagne pas, un homme qui rêve gagne toujours. Un homme qui ne rêve pas perd toujours. Parce qu'à ce moment-là, la lucidité l'oblige à une série de constats... »\**

Lorsque l'on ne rêve pas, on prend conscience de ses échecs, et cette prise de conscience, c'est le constat dont parle Brel, elle nous fera arrêter à la première réussite qui se présentera, et c'est là que l'on s'installera à jamais de peur d'un échec qui nous fera regretter cette stabilité. Tandis que lorsqu'on rêve, on ne se lassera jamais d'essayer. Et même une réussite alléchante ne nous fera pas installer parce qu'on a le goût changeant, on a pris goût à la saveur de la réussite après une suite de chutes, or une réussite est vite amère, dès qu'elle devient habitude, alors on bouge vers d'autres tentatives, d'autres échecs et, sans doute, d'autres réussites. Car pour Brel :

*« ...on est un accident biologique qui fait ce qu'il peut. Je crois qu'il faut se tromper, il faut être imprudent, il faut être fou. Les infirmes, ce sont les hommes prudents. L'homme n'est pas fait pour rester quelque part, comme ça... Être figé, c'est une erreur colossale »<sup>460</sup>*

Et Brel a chanté et rechanté ce rêve. Et à chaque fois c'est à l'enfance qu'il le lie, hormis dans la chanson de *Don Quichotte*. Pour conclure sur le thème du rêve et de l'enfant nous nous contenterons de citer :

*« Rêver un impossible rêve [...]  
Telle est ma quête »<sup>461</sup>*

Ou encore :

*« L'enfance  
C'est encore le droit de rêver  
Et le droit de rêver encore »<sup>462</sup>*

---

<sup>460</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>461</sup> Jacques Brel. *La Quête*. Op.cit.

<sup>462</sup> Jacques Brel. *L'Enfance*. *Recueil Jacques Brel, Œuvre Intégrale*. Éditions Robert Laffont. Paris. 1982. P. 67.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Plus tard il chantera :

*« Mon enfance passa  
Les femmes aux cuisines  
Où je rêvais de Chine [...]  
Je voulais prendre un train  
Que je n'ai jamais pris »<sup>463</sup>*

Poursuivant sur cette lancée :

*« Un enfant  
Ça vous décroche un rêve  
Ça le porte à ses lèvres  
Et ça part en chantant »<sup>464</sup>*

Nous retrouvons chez Brel aussi une autre récurrence : l'homme. Mais l'homme par rapport à la femme. Durant toute sa carrière – sa vie même – Brel défendait l'honnêteté. A un point tel que nous ne pouvions rapporter le nombre de citations, de petites phrases, légères digressions où il a usé de ce terme. Mais ce que nous avons trouvé encore plus honnête, c'est sa première parution sur scène, dans sa ville. Brel était le fils du bourgeois qui travaillait dans l'usine de son père, et pour monter sur scène, il faisait tellement la différence entre son quotidien et l'aventure dans laquelle il s'engageait qu'il décida

*« De dissimuler son identité sous un pseudonyme. Il se contentera d'ajouter une lettre à son nom. Puis il y renonce, songeant certainement qu'il ne faut jamais se risquer dans l'imposture, si minime, si puérile soit-elle. »<sup>465</sup>*

Nous avons relevé cette honnêteté pour dire que Brel n'a jamais usé de détours pour dire les choses, et ce, notamment à propos de la femme. Pas de façons, pas de manières. Car parler de l'homme c'est aussi parler de la femme. Et la femme pour Brel est le premier responsable de la stagnation de l'homme. Il dit :

*« Je crois qu'un homme est un nomade. Il est fait pour se promener, pour aller voir de l'autre côté de la colline. C'est l'histoire de l'homme ou du mâle, je crois vraiment ça. Et je crois que par essence la femme l'arrête. Alors l'homme s'arrête près d'une femme, et puis la femme a envie qu'on lui ponde*

---

<sup>463</sup> Brel, Jacques. *Mon Enfance*. Op.cit.

<sup>464</sup> Jacques Brel. *Un Enfant*. Op.cit.

<sup>465</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 46.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*un œuf, toujours, toutes les femmes du monde ont envie qu'on leur ponde un œuf, et je comprends ça. Et puis on pond l'œuf. Alors l'homme il est... il est gentil. Il calcule infiniment moins que la femme. Je ne dis pas que la femme est méchante... »<sup>466</sup>*

Il dit encore :

*« On dit toujours que je suis misogyne [...]. Mais je crois que les femmes ont une part de la responsabilité. Elles apprennent trop la prudence aux hommes. Trop ce... ce « ne dit rien », « pense à l'avenir », comme si on pouvait penser à l'avenir. On est que le présent »<sup>467</sup>*

Mais il dit surtout : *« La femme est au-dessous de l'amour »<sup>468</sup>*

Et cette femme c'est aussi la mère, et quoique sa relation avec sa mère fût d'une chaleur exceptionnelle il dit tout de même :

*« En réalité, les enfants sont plus qu'exclusivement élevés par leur mère, dans tout ce que ça a de péjoratif. On ne peut pas dire, évidemment, qu'il faut frapper les mamans [...]. Je trouve qu'on leur apprend beaucoup la prudence, la sécurité, le côté maternel enfin... On leur apprend plus l'aventure, enfin, entre un risque et une certitude, je trouve qu'ils optent beaucoup pour une certitude »<sup>469</sup>*

Donc, cette femme, pour Brel, est, quelque part, la chose qui fait que l'homme ne sait pas ce qu'il vaut. Elle le fait dissoudre, et cela dès son enfance, dans une réalité insignifiante : la réalité du confort vu par tous. Le confort étant une bonne situation, une belle femme, de jolis enfants, un compte en banque, sa petite voiture et une alvéole qui ressemblerait à un millier d'autres alvéoles se renchérissant pour abriter le tout. Et pour lui *« l'homme vaut mieux que ça [...] c'est plus digne, plus joli »<sup>470</sup>*

Lorsque l'on demande à Brel comment pourrait-il définir l'espoir, sa réponse fut laconique :

*« ...pour moi, Dieu ce sont les hommes... et un jour il sauront [...]. Je crois que les hommes sont merveilleux... il faut peut-être qu'on leur dise. »<sup>471</sup>*

Et comme ne se contentant pas de le dire à un journaliste, au crépuscule de sa vie il chante :

---

<sup>466</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>467</sup> Ibid.

<sup>468</sup> Idem.

<sup>469</sup> Idem.

<sup>470</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>471</sup> Ibid.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

« Toi,  
Mais tu n'es pas le Bon Dieu.  
Toi, tu es beaucoup mieux :  
Tu es un homme »<sup>472</sup>

Nous remarquons bien à quel rang relève-t-il l'homme.

L'homme pour lui c'est la tendresse, la chaleur, la main dans le dos. A une question, « vous écrivez des chansons pour qui, pourquoi ? »<sup>473</sup>, il répond :

*« Pour les hommes, pour les gars que j'aime bien, pour cette espèce de tendresse que donne les hommes. Il n'y a que les hommes qui donnent ça. il y a une espèce d'échange... On n'est pas tout seul, c'est pas vrai ! Il y a plein de chaleur autour mais on vit comme des crétins, on le voit pas assez. Alors quand je tombe sur des individus qui me donnent un peu de chaleur alors je trouve que c'est merveilleux. C'est très naïf ce que je dis, mais il n'y a que ça de joli. Il n'y a que l'homme de joli. Tout le restant... un coucher de soleil, il n'y a rien de plus bête qu'un coucher de soleil [...], un lac, c'est un lac et la mer, c'est une mer et... peut-être bien qu'une femme, c'est une femme, je ne sais pas. Mais un homme, c'est prodigieux »<sup>474</sup>*

Onze ans après il chante :

*« Il est vrai que parfois,  
Près du soir, les oiseaux  
Ressemblent à des vagues  
Et les vagues aux oiseaux,  
Et les hommes aux rires  
Et les rires aux sanglots  
[...]  
Mais les femmes toujours  
Ne ressemblent qu'aux femmes,  
Et d'entre elles les connes  
Ne ressemblent qu'aux connes,  
Et je ne suis pas bien sûr,  
Comme chante un certain*

---

<sup>472</sup> Jacques Brel. *Le Bon Dieu*. 1977.

<sup>473</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>474</sup> Ibid.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*Qu'elles soient l'avenir de l'homme »<sup>475</sup>*

Ceci est clair, pour lui, l'homme, c'est le rire, le sanglot... tandis que la femme ne change jamais, et ce, onze mois avant qu'il s'éteignit. Toute une vie il le pensait dans l'éventualité, au seuil de sa mort il se le confirme.

Avant de conclure ce chapitre, nous citerons que Brel avait poussé son engagement à la révolte contre le système conventionnel adulte jusqu'à en inciter les jeunes.

La plus grande partie de sa tournée de chant se passait dans de petits villages méconnus. Et il y rencontrait les jeunes gens, notamment ceux de vingt, vingt-cinq ans. Il disait : « *J'arrive pas à être adulte alors, fatalement, je suis porté tout le temps vers les gars de vingt, vingt-cinq ans* »<sup>476</sup>, il en avait trente-sept. Et c'était là son occasion pour leur lever une pancarte « attention danger »<sup>477</sup> en leur disant :

*« Votre drame, c'est que vous êtes trop nombreux. Et c'est seulement ça, votre drame. Car les gens tablent toujours sur la jeunesse. Les marchands surtout, mais aussi les politiciens et jusqu'aux parents. Il ne faut pas les louper ces jeunes. Il faut qu'ils votent machin, qu'ils achètent ceci, qu'ils apprennent à pisser contre tel mur ! On fait trop de bruit autour de vous, à mon avis. Il y a aussi un envahissement certain du matérialisme parmi vous. Beaucoup pensent à leur petit confort, à leur petite voiture, à leur petit cul, à leur petite tête, à leur petit boulot, à leur petites vacances »<sup>478</sup>*

Car pour lui, inspiré sans doute de sa propre expérience, il faut dès sa jeunesse se rendre compte de l'inutilité de cette promesse de havre par un confort matérialiste. Car, toujours selon lui, ce confort n'est qu'un rangement définitif dans l'un de ces troupeaux

*« Qui ne voient pas plus loin  
Que le bout de leur coteau,  
Qui avancent en reculant,  
Qui se noient dans un verre d'eau bénite,  
Et dès que le vent se lève,  
Montrent le bas de leur dos »<sup>479</sup>*

---

<sup>475</sup> Brel, Jaques. *La Ville S'endormait*. 1977.

<sup>476</sup> Interview, *Archive de l'O.R.T.F*, Op.cit.

<sup>477</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 101.

<sup>478</sup> Ibid.

<sup>479</sup> Brel, Jacques. *Les Moutons*. In. Recueil Jacques Brel, Œuvre Intégrale. Edition Robert Laffont. Paris. 1982. P. 293.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Si nous y cédonc une fois, ça sera pour toujours. Parce qu'il n'y a que des bergers manipulateurs et des troupeaux. Et même si ce confort ne montre rien de cela à ses débuts, c'est justement là la ruse : nous y prenons goût, tout d'abord, ensuite nous en dépendons au point de ne pouvoir l'échanger même s'il nous ennuie, de peur de l'imprévu, car les heures de repas sont sûres, mais aussi parce que nous ne passons pas directement au rang de brebis, on est d'abord bergère :

*« Il pleut, il pleut, bergère,  
Prends garde à te garder,  
Prends garde à te garder, bergère,  
Un jour tu vas bêler.  
Désolé, bergère,  
J'aime pas les bergers »<sup>480</sup>*

C'était à peu près cela la mise en garde contre les manipulateurs. Le berger passe son temps à protéger et mettre en garde les moutons des loups, mais vers la fin c'est ce berger même qui les égorge.

Pour Brel, la vie est un combat, un combat contre une prise de conscience d'un état de vie absurde et conformiste où ceux qui réussissent sont ceux qui vont vers leurs propres rêves, et leurs propres rêves ce n'est guère l'idéal commun (conventionnel : diplôme, travail, foyer puis mourir) mais c'est toute une folie personnelle fermentée pendant l'enfance et qu'on essaiera de concrétiser une fois l'âge le permettra, peu importe les échecs et les chutes, toujours tenter ; et tenter sans cesse, c'est suer, transpirer, travailler dur car rien n'interviendra pour nous si ce n'est notre propre effort. Il dit :

*« Je crois qu'on ne réussit qu'une seule chose : ces rêves... Je suis convaincu d'une chose : le talent, ça n'existe pas. Le talent, c'est avoir envie de faire quelque chose. Je prétends qu'un homme qui a envie de manger du homard a le talent qu'il faut à ce moment-là pour manger convenablement un homard, pour le savourer convenablement. Avoir envie de réaliser un rêve, c'est ça le talent. Et tout le reste, c'est de la sueur, de la transpiration, de la discipline [...]. Je crois qu'il y a des gens qui travaillent à quelque chose, qui travaillent avec une grande énergie. Mais l'accident de la nature, je n'y crois pratiquement pas »<sup>481</sup>.*

---

<sup>480</sup> Ibid.

<sup>481</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 79.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Brel, comme le personnage brélien est rêveur, mais réaliste, le rêve n'aboutira que lorsque la personne est déterminée à le réaliser, et la détermination a besoin d'être accompagnée de volonté, de force et d'efforts. Il est impossible que la chance et le hasard (ce que Brel appelle l'accident de la nature) soit durable, puisque les bases et les conditions ne s'y prêtent pas.

Ce compositeur furieux qui n'a jamais appris à lire une partition, mais de part sa détermination a composé des merveilles, cet écrivain rédigeant ses textes qui font réfléchir les universitaires jusqu'à en avoir des maux de tête, et interprète qui est, à lui seul, un spectacle sur scène par ses interprétations, avait droit à un peu plus qu'un strapontin dans les manuels au chapitre « *poésie du vingtième siècle* »<sup>482</sup>, il n'est pas qu'un poète écrivant des chansons, il est maître d'une philosophie de vie, il est une école humaniste et philosophique, par son parcours et son vécu, par les textes profonds avec lesquels il dénonce toute anomalie que vit la société. Nous employons le présent, pour montrer que les textes de Brel, demeurent valables comme analyse sociétale même un siècle après.

### XIV. L'Absurde perçu par Brel :

Contrairement à Camus, Brel n'a rien écrit concernant cette notion. Cependant, il l'avait conçu autrement, ou, proprement dit, il l'avait vécu. La raison pour laquelle nous avons usé du verbe « percevoir » (signifiant par cela : ressenti, vécu) au lieu de « concevoir », comme parlant de Camus.

Le long de sa carrière, nous retrouvons chez Brel une isotopie pertinente : la mort. Au préalable, c'est ce qui nous a fait intéresser à cet auteur en tant que « pensée », et non tant que poète. Et au cours de notre recherche, nous sommes resté figé devant le nombre de journalistes, biographes ou alors analystes s'arrêtant à cet égard.

En usant d'un comparatisme préliminaire, la mort, nous l'avons déjà vu, est l'aspect, ainsi que le facteur éminent de l'absurdité de l'existence selon Camus. Le critère principal étant l'intérêt, ou pas, de la vie puisqu'au bout il y a toujours la mort et qu'après : il n'y a rien ; que des spéculations religieuses, et rien de confirmé. Brel, pour ainsi dire, ne voit pas cela, uniquement, telle une hypothèse philosophique réfutable, mais, pour lui, c'est tout un mode de vie (nous nous en étaleront plus dans le chapitre suivant).

---

<sup>482</sup> Todd, Olivier, préface de *Jacques Brel, Chant contre silence*, coll. Chanteurs-Poètes n°2, librairie Nizet. Paris, 1995. P. 3.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Donc, si Camus avait pensé l'Absurde, Brel l'a été. De quelles sortes ?

Louis Nucera<sup>483</sup>, journaliste, écrivit un jour :

*« Il était d'une tribu moins peuplée qu'on ne croit. Celle dont les ressortissants savent qu'ils vont mourir un jour. Ce savoir ne fait pas des êtres qui le possèdent des mort-nés. Il leur évite souvent de se costumer en pitre et en malveillant dans le but de rendre grâce à la toute puissante médiocrité. Ils sont empêchés de bassesse »<sup>484</sup>.*

Cette tribu de ceux qui savent qu'ils vont mourir représente cette frange d'êtres prenant conscience de leur condition humaine. Ils savent que tout au bout c'est un seul sentier vers un seul et même état éternellement statique. Mais aussi, ce sont des gens qui ne cèdent pas à cet emprisonnement cérébral. Ils ne meurent pas à l'instant où ils le constatent. En même temps, cette prise de conscience leur permet de se démarquer de ceux qui sont noyés dans la médiocrité de la vie. Cette « médiocrité » à qui peut se substituer « absurdité ». Selon Nucera, Brel était l'un d'eux.

Alain Bosquet, affirme pour sa part :

*« Mais il était profondément de notre temps. Il chantait l'absurde et le combattait par quelque chose de désarmant : une sorte de tendresse honteuse. Il s'accrochait à un copain idiot, à un bout de plaine plate très dérisoire, à des fiançailles qui allaient finir en eau de boudin. Il ne s'apitoyait pas : il disait, avec une maladresse directe et brutale, son immense solitude. A ses yeux, il fallait toujours s'excuser d'être en vie. »<sup>485</sup>*

Cette citation, d'ailleurs, plus explicite que sa précédente, exprime clairement ce qu'était Jacques Brel. Selon lui, il chantait l'absurde. Et Brel a chanté l'absurde. Dans son *Tongo Funèbre* il disait, après avoir exposé la somme des actes et comportements faits par ses proches et « tout [...] (ses) chers faux amis »<sup>486</sup> une fois mort :

*« Ah ! je me vois déjà,  
Je me vois tout au bout  
De ce voyage-là  
D'où l'on revient de tout.  
Je vois déjà tout ça  
Et on a le brave culot*

---

<sup>483</sup> Louis Nucera : journaliste et écrivain français né le 17 juillet 1928 et décédé le 9 août 2000.

<sup>484</sup> Todd, Olivier, préface de *Jacques Brel, Chant contre silence*, Op.cit. P. 12.

<sup>485</sup> Ibid. P. 13.

<sup>486</sup> Brel, Jacques, *Tongo Funèbre*. Op.cit.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*D'oser me demander  
De ne plus boire que de l'eau,  
De ne plus trousser les filles,  
De mettre l'argent de côté  
D'aimer le filet de maquereau  
Et de crier « Vive le roi » »<sup>487</sup>.*

L'usage de l'expression *revenir de tout* exprime parfaitement de quel œil Brel voit-il la mort : le bout de ce voyage est sans illusions, sans rien. Ce sentiment, comme écrivait Camus, c'est l'absurde.

Brel avait chanté aussi cet Absurde sous forme de *cul-de-sac* après de longues recherches, exprimant en cela son incertitude de l'existence d'une forme d'après-vie. Mais cela sans confirmation. C'est dans *Grand Jacques*, cette chanson où nous avons le sentiment qu'il se parle lui-même :

*« C'est trop facile d'entrer aux églises,  
De déverser toute sa saleté  
Face au curé qui, dans la lumière grise,  
Ferme les yeux pour mieux nous pardonner.  
Tais-toi donc, grand Jacques,  
Que connais-tu du Bon Dieu,  
Un cantique, une image,  
Tu n'en connais rien de mieux » »<sup>488</sup>.*

Aucune certitude. Que de l'arbitraire : une sculpture et des chants religieux. Cela, pour l'auteur, n'a rien de concret. Alors il vaudrait mieux se taire.

Dans une autre chanson, plus postérieure à *Grand Jacques*<sup>489</sup>, *Les Bigotes*<sup>490</sup>, il s'exprime avec plus de certitude, sans le moindre outil affirmateur, mais le ton de la chanson laisse percevoir cette sorte d'aisance dans la conviction du raisonnement :

*« Puis elles meurent à petits pas*

---

<sup>487</sup> Ibid.

<sup>488</sup> *Grand Jacques*. In *recueil Jacques Brel, Œuvre Intégrale*. Éditions Robert Laffont. Paris. 1982. P. 101.102.

<sup>489</sup> Brel, Jacques, *Grand Jacques*, 1954.

<sup>490</sup> Brel, Jacques, *Les Bigotes*. 1966.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

*A petit feu, en petits tas.  
Les bigotes  
Qui cimetièrent à petits pas  
Au petit jour d'un petit froid.  
Les bigotes.  
Et dans le ciel qui n'existe pas,  
Les anges font vite un paradis pour elles,  
Une auréole et deux bouts d'ailes,  
Et elles s'envolent... à petits pas  
De bigotes »<sup>491</sup>.*

De la sorte, il se prononce dans l'affirmatif dans la négation du « ciel » (Dieu). La suite n'est que caricature, comme, d'ailleurs, toute la chanson, de ce à quoi s'attend tout bon apôtre : anges, paradis...

C'est ainsi que Jacques Brel avait chanté, on ne peut plus clairement, l'absurdité de l'existence avec, au bout, une mort sans promesse.

Mais Alain Bosquet avait souligné aussi que Brel avait combattu l'absurde. L'on retrouvera cela dans plusieurs de ses chansons. Mais toutes autant plus implicite qu'opaques, parfois même insignifiantes, il n'est que difficile de relever ce sens du combat sans connaître Brel, la personne.

Le 21 mai 1973, à la radio *France Inter*, Jacques Chancel pose cette question à Brel : « Picasso à Jacques Brel disait « *Je ne cherche pas, Je trouve* ». J'ai l'impression que vous, vous trouvez, puis vous cherchez après »<sup>492</sup> et à Brel de répondre : « *Je cherche oui, je ne sais pas si je trouve, mais je cherche* »<sup>493</sup>. Dans une autre question, à propos de l'argent il répond : « [...] *je crois qu'il faut s'arranger pour ne pas l'avoir parce que c'est là qu'on s'installe* »<sup>494</sup>. Et par rapport à cette question : « *Comment faut-il vivre debout ?* », il dit : « – *Debout et en mouvement, et ne jamais avoir l'air fatigué, parce que la lumière vous tombe sur la tête* »<sup>495</sup>.

---

<sup>491</sup> Ibid.

<sup>492</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 221.

<sup>493</sup> Idem.

<sup>494</sup> Ibid. P. 223.

<sup>495</sup> Idem.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Cette notion de « *s'installer* », ou plutôt « *ne pas s'installer* », est récurrente. Pour Brel, c'est la plus grande forme de combat pour conjurer l'ennui de l'absurdité de l'existence. Il est passé par plusieurs circuits : le théâtre, la cartonnerie de son père, la chanson, la comédie musicale, le cinéma ; aux Marquises, il s'était fait taxi aérien pour conduire les habitants de leur île vers une autres à dessein d'approvisionnement ; il s'était chargé de leur culture en leur ramenant du matériel de projection cinématographique d'Europe ; et pour dernier défi, il s'était lancé dans la cuisine. Son idéal, c'étaient les premières fois. N'a-t-il pas répondu à la question « *quel était son idéal ?* » par : « *C'est essayer, je crois que c'est ça. C'est essayer, c'est tenter, bref, c'est essayer* »<sup>496</sup>.

Il avait entamé le tour du monde sur son voilier, mais qu'il n'a pas achevé à cause de l'urgence de son hospitalisation ; il planait des heures entières au dessus de la méditerranée à bord de son avion ; il a parcouru quatre-cent-quarante-mille kilomètres en une seule tournée de chants. C'est à savoir qu'il luttait contre son ennui en étant le plus possible en mouvement, profitant de tout nouvel horizon, toute nouvelle conquête, nouvelle amitié, nouvel amour. Cela rappelle bel et bien l'une des règles instaurée par Camus pour surmonter l'Absurde : vivre passionnément. Rappelons-le (nous y reviendrons plus tard) Camus dit :

« *Ce qui compte ce n'est pas de vivre le mieux mais de vivre le plus* »<sup>497</sup>.

Pour finir avec l'Absurde. En 1965, plein dans son apogée, tout journaliste, tout critique relevait le thème de la mort qui revenait dans les textes de Brel. A une question il répond :

« *Si j'en parle, c'est pour souligner l'absurdité de tous nos chagrins. Tout va s'arrêter, ce n'est pas important de vivre. Ça ne sert à rien, à personne, pas même à soi. Alors je parle de la mort. C'est la justice, la vraie justice. Si je l'utilise dans mes chansons, c'est parce que c'est l'idée la plus absurde qui soit accessible à tout le monde. [...] J'ai pas bien peur de la mort. D'abord parce que la mort, c'est la seule certitude que j'ai. [...] je n'ai pas peur du fait de ne plus rien être. Voilà : ce soir, je vais m'endormir et demain je ne me réveillerai pas. Ça me paraît dans l'ordre des choses. En plus, comme je crois qu'il n'y a absolument rien derrière, ça ne me dérange pas, cette notion de la mort* »<sup>498</sup>.

Et cela vient appuyer l'intégration corps et âme de Brel à cette approche philosophique de l'Absurde. Mais une chose est sûre, c'est que si Meursault est la fiction illustrant cette notion, Brel en est la concrétisation même. Et il n'est pas une fiction. Reste à savoir si Brel est une sorte

---

<sup>496</sup> Ibid. P. 224.

<sup>497</sup> Camus, Albert, (réédition du 1<sup>er</sup> trimestre 1981). *Essais*. Bibliothèque de la Pléiade. 1965. P. 143.

<sup>498</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 104.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

de disciple pratiquant ou non une extension indépendante de cette philosophie. Ou encore, s'il n'y avait pas eu Camus, y aurait-il eu Brel ?

Tout au long de ce chapitre nous avons fait connaissance avec Brel, l'humain, Brel le compositeur, le chanteur, le réalisateur et en dernier le philosophe. En effet, la conception de l'univers brélien a ce mérite d'être reconnue philosophique. Surtout que la littérarité de ses textes peut être prouvée, ce que nous allons tâcher d'accomplir dans les chapitres qui vont suivre.

*« D'un côté, la grande littérature, de l'autre le sous-produit commercial souillé par son contact avec l'argent et sa diffusion populaire. Cette vision manichéenne contamine jusqu'aux créateurs - par exemple Jacques Brel malgré toute sa gloire de chanteur - que le regard condescendant de la déesse littérature, ou la modestie, amènent à se définir comme de simples artisans, en insistant sur l'aspect restrictif de cette dénomination. Or n'y a-t-il pas des cas où cette vision sans nuances et par conséquent réductrice, s'avère un peu courte ? »<sup>499</sup>*

Il semble que Jacques Brel cherchait aussi une reconnaissance en tant qu'homme de lettres, ce qui est logique, vu que la cantologie<sup>500</sup> donne une reconnaissance à la chanson comme discipline, non seulement poétiquement mais aussi par rapport au texte. Le texte chanté est aujourd'hui un support d'enseignement universel lorsqu'il s'agit de l'enseignement des fonctions narratologique, alors pourquoi priver un auteur, qui s'est inspiré de la littérature et qui a servi l'enrichissement de ce domaine, dans un autre sens, de son statut, le séquestrant ainsi dans un domaine qui le réduit à ne jamais être reconnu comme chanteur de haut rang ? Nous prenons toujours l'exemple de Brel qui a eu l'avant dernière place à Knokke-Le-Zout .

Brel pouvait continuer en empruntant le nom de Raoul de Signac, et enchaîner les ouvrages reconnus littérairement, mais il a choisi de réunir tous ses dons et créer un univers unique, permettant le passage de l'information et l'insertion de l'idée sans demander un effort à son public.

Brel comme Camus ont acquis leur don et leurs réflexions en buvant du même puits. Nous avons pu constater les centres d'intérêts communs entre les deux auteurs, la philosophie de Nietzsche, Kierkegaard, Hegel, l'écriture réaliste du XIXème siècle, la poésie de Rimbaud, et l'idiologie de Malraux. N'oublions pas les romans de Camus pour Jacques Brel.

---

<sup>499</sup> Hirschi, Stéphane, *Jacques Brel, chant contre silence*, Op.cit. P.9.

<sup>500</sup> La cantologie : la discipline qui met à l'étude la chanson comme genre littéraire. La partie suivante lui sera dédiée.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle

## Chapitre II : Jacques Brel

---

Deux écrivains et artistes, ayant vécu le même contexte historique, ayant été touché par une sorte de traumatisme mondial dû à la guerre. Ils ont partagé en quelque sorte la même culture franco-européenne, humanistes et tous les deux cérébrales qui rejettent de la même manière la gérance de l'abstraction divine sur la vie humaine. Ajoutant à cela la ressemblance flagrante entre le personnage de l'univers camusien, le personnage de l'univers brélien, et les deux auteurs. Une étude avançant tous les corpus à analyser suivra, commençant par traiter l'absurde dans les textes des deux auteurs, puis proposer une étude narratologique sur les corpus étudiés, et clôturer en soulignant l'intertextualité et son aspect psychanalytique.

***Chapitre III : La chanson entre  
discipline artistique et genre littéraire.***

*« ...et la vieille chanson devient enfin un  
art majeur pour le nouveau millénaire. »*

*Stéphane Hirschi.*

Après avoir mené une investigation détaillée de leurs vies respectives, l'objet d'étude de notre thèse est de prouver la présence de l'intertextualité entre Brel et Camus. Chose que nous ne pourrions conclure sans un procédé très important qui est de prouver que nous allons comparer deux corpus essentiellement littéraires.

Dans ce sens, nous avons creusé longtemps jusqu'à finir par trouver la procédure adéquate qui nous permettra d'approcher la chanson à texte comme corpus scientifique purement littéraire

Effectivement, il existe une démarche scientifique à part entière reconnue comme discipline littéraire qui ne fera qu'étayer nos arguments (proposés dans la deuxième partie) quant à la rigueur académique. Cette dernière qui, dès lors où un genre interfère dans un autre genre, elle commence à manifester sa réfutation par rigidité conservatrice. Nous pouvons citer le cas de Jean de la Fontaine<sup>501</sup>, bien que ses écrits respectaient parfaitement la rime, la métrique et la forme poétique, ils n'ont pas été reconnus par la communauté scientifique littéraire d'alors, pour la simple raison qu'ils mettaient en scène des animaux humanisés et des situations allégoriques. Sans parler de son dessein critique vis-à-vis de la cour du Roi. La Fontaine est passé par mille misères dans l'espoir de pouvoir bénéficier du mécénat, chose qu'il a fini par obtenir à force de persuasion et de persévérance acharnées. Ce qui reflète le cas de la chanson à texte pour laquelle toute une autre discipline littéraire a été déployée, à savoir, la Cantologie.

La chanson à texte se voit être la descendante légitime et directe de la poésie populaire et héritière de la poésie qui reconnue comme genre littéraire majeur depuis le Moyen-âge accompagnée du théâtre. Il s'agissait toujours, en parlant de poésie, d'un domaine qui obéit à des normes bien précises et limitées dans la forme et le contenu. Au Moyen-âge, par exemple, il était difficile pour un poète d'écrire et de déclamer dans une autre forme ou traiter d'un autre sujet que la chevalerie, ce qui a imposé la chanson de geste comme genre poétique de première classe. Depuis, la poésie a su préserver sa noblesse à travers les siècles en rendant la tâche de la reconnaissance difficile face aux innovateurs, comme le cas de Jean de La Fontaine déjà

---

<sup>501</sup>Jean de la Fontaine : poète français connu pour ses Fables, il est né le 8 juillet 1621 et décédé le 13 avril 1695. La Fontaine est connu aussi pour ses contes, ses pièces théâtrales et ses poèmes. Il est considéré comme moraliste, le moraliste est un mouvement de pensée regroupant les écrivains adoptant la littérature d'idée qui représente l'engagement intellectuel, littéraire, philosophique et artistique à dénoncer les dépassements sociaux et royaux. Sa relation avec le marquis Nicolas Fouquet lui a coûté le bannissement de la cour royale et l'interdiction d'accès au mécénat auquel il ouvrait droit. Suite à ses fréquentations des salons il obtient une certaine notoriété qui lui permet d'être repéré et admis à l'Académie Française en 1684.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

mentionné, ou encore François Villon<sup>502</sup> qui ne fut reconnu que deux siècles après avoir disparu fuyant la prison et les condamnations de ses écrits.

Après la stagnation de la poésie populaire suite à la révolution, les poètes commençaient à délaisser cette formalité imposée pendant des siècles. Il n'empêche qu'ils ont su garder la valeur de leur héritage même si la prose s'imposait avec la philosophie et les différents courants littéraires que les poètes ont suivi en se mettant à jour sur le point thématique tout en concevant la préciosité formelle, poétique. Tout ceci a donné naissance au Parnasse : la poésie qui divorce avec le romantisme et les rêveries, qui enterre les déclamations de la beauté et la gloire des uns et des autres<sup>503</sup> mais qui maintient la poétique de l'écriture. Les leaders du Parnasse ont puisé dans la modernité en s'engageant à relater ce que traverse le XIXème siècle, à savoir la découverte de l'humain. Le poète renonçait au romantisme et aux sujets de la bourgeoisie, selon José-Maria de Heredia<sup>504</sup> : « *Le poète est d'autant plus vraiment et largement humain, qu'il est plus impersonnel* »<sup>505</sup>.

L'humanisme du poète est comme celui du philosophe et du romancier, il est tout à fait normal qu'un poète puisse observer et aborder ce que vivent ses contemporains. L'engagement n'est pas une question de genres littéraires mais de convictions. Le Parnasse a ouvert le champ aux poètes en les libérant des chaînes restrictives formelles et les a incités à découvrir de nouveaux horizons. Baudelaire<sup>506</sup>, adepte du courant Parnassien, a publié *Le Port*<sup>507</sup> et *Un hémisphère dans une chevelure*<sup>508</sup> ... qui échappent complètement aux normes poétiques. En

---

<sup>502</sup> François Villon : de son vrai nom François de Montcorbier, poète médiéval né en 1431 et décédé entre 1463 et 1465.

<sup>503</sup> Le Parnasse : un mouvement poétique de la deuxième moitié du XIXème siècle qui tient son nom à l'ouvrage *Le Parnasse contemporain*, publié en parties pendant dix ans de 1866 à 1876 par Alphonse Lemerre. Ce mouvement a vu le jour en France, en réaction à la poésie lyrique et romantique sentimentale pour casser cette subjectivité et aller vers un réalisme plus conscient. Le Parnasse est une forme d'engagement littéraire, sociale et politique qui se dévoile à travers des poèmes.

<sup>504</sup> José-Maria de Heredia : né le 22 novembre 1842 à Cuba et décédé le 3 octobre 1905 à Paris. Poète d'origine cubaine, né en Espagne et naturalisé français en 1893. Il est l'un des piliers de la poésie Parnassienne.

<sup>505</sup> José-Maria de Heredia, *Discours de réception l'Académie française, 1895*, disponible dans les archives de l'Académie française ainsi que sur leur site internet. <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jose-maria-de-heredia>

<sup>506</sup> Baudelaire : écrivain et poète français né le 9 avril 1821 à Paris et mort le 31 août 1867. Il s'inscrit dans un nouveau genre de romantisme entre le Parnasse et le symbolisme, il détache la poésie de la morale proclamant la poésie comme un genre destiné entièrement à la beauté et l'esthétique non à la vérité. « *La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même* ». Baudelaire, Charles, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, A Quantin, 1884, P. 28.

<sup>507</sup> Baudelaire, Charles, *Le Port*, Revue de Paris, Paris, 1864.

<sup>508</sup> Baudelaire, Charles, *Un hémisphère dans une chevelure*, le Spleen de Paris, Paris, 1869.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

effet, les poèmes étaient écrits en prose. Ce qui nous pousse à se demander s'il s'agissait bien de poésie ?

L'œuvre de Baudelaire peut être seulement un genre d'écriture prosaïque formellement renoué dans l'alignement des paragraphes. Mais la versification fait partie de l'univers poétique, donc, que cela soit marqué par l'absence de la rime, de la métrique ou du rythme, la présence de la forme versifiée est suffisante pour que ça relève de la poésie.

La fin du XIXème siècle et le début du XXème siècle ont vu naître la diversité dans la poésie en tant que genre, la multiplicité des courants tels que le symbolisme<sup>509</sup> et le décadentisme<sup>510</sup>. L'apparition des poètes révoltés, même peu nombreux, a marqué le siècle à travers leur ambition de moderniser la poésie, nous citons dans ce cas les novateurs<sup>511</sup> alimentés par la découverte et l'aventure comme Blaise Cendrars<sup>512</sup>, ils ont axé leur travaux sur le développement poétique chez les dadaïstes et les surréalistes en adoptant la technique de l'écriture automatique<sup>513</sup> développée par André Breton<sup>514</sup>, Aragon et tant d'autres poètes. Ce mouvement poétique est vite dissout suite aux positions politiques des auteurs qui se mettent à écrire des poèmes impliquant le communisme et dénonçant l'occupation nazie. Des poètes comme Aragon et René Char publiaient clandestinement des poèmes exprimant leur engagement. Chose qui a coûté la vie à certains artisans du vers exécutés par les nazis dans les camps de concentration, le cas de Robert Desnos<sup>515</sup> et Max Jacob<sup>516</sup> (Ce dernier a été délaissé par

---

<sup>509</sup> Le symbolisme : un mouvement littéraire et artistique qui s'est propagé en Europe après son apparition en France par opposition au naturalisme et au parnasse. Il s'agit d'écrire sans appeler les choses par leurs vrais nom mais en les remplaçant par des symboles qui reflètent ou laissent comprendre le sens originale.

<sup>510</sup> Le décadentisme : un mouvement littéraire et artistique qui a vu le jour en Europe à la fin du XIXème siècle. C'est un mouvement qui reflète sur des textes un état d'esprit esthétique moderne, une forme de mise à jour du lyrisme.

<sup>511</sup> Les novateurs : un mouvement prônant la nouveauté et la mise à jour en cherchant la présence de la modernité et du quotidien sans pour autant respecter les formes poétiques (l'équivalent du nouveau roman), donc « *disparition de la rime, de la ponctuation, du vers métré et audaces stylistiques exploitant l'expressivité des images, les ressources du rythme et des sonorités...* » Sabatier, Robert, *Histoire de la poésie française du XXème siècle, tradition et évolution, révolutions et conquêtes*, Éditions Albin Michel, 1982-1988. P. 68.

<sup>512</sup> Blaise Cendrars : écrivain et poète franco-suisse, né le 1 septembre 1887 et décédé le 21 janvier 1961. Il écrivait à ses débuts sous les pseudonymes de Freddy Sausey, Jack Lee et Diogène.

<sup>513</sup> L'écriture automatique : un style d'écriture où l'absence de la conscience et la volonté se manifeste. Il s'agit du mode entrepris par les surréalistes pour émanciper la rigidité de la pensée littéraire et philosophique.

<sup>514</sup> André Breton : écrivain, poète et théoricien français, né le 19 février 1896 et décédé le 28 septembre 1966. Il est le père du surréalisme.

<sup>515</sup> Robert Desnos : un poète surréaliste engagé français, né le 4 juillet 1900 et décédé le 8 juin 1945 dans un camp de concentration. Il était un fervent littéraire moderniste cherchant à rapporter la réalité vécue à travers ses poèmes.

<sup>516</sup> Max Jacob : poète, romancier et artiste peintre moderniste français, chef de fil du dadaïsme puis du surréalisme puis engagé dans le modernisme littéraire de la poésie. Né le 12 juillet 1876 et décédé le 5 mars 1944.

## **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

### **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

ses amis, Pablo Picasso<sup>517</sup> à leur tête, qui pouvaient intervenir afin de le sauver du camp de concentration où il est mort).

Le brassage entre la poésie populaire, l'engagement et la modernité a donné naissance à une nouvelle forme d'écriture poétique qu'est la poésie-chanson appelée aussi la chanson à texte. L'apport de la modernité cette fois-ci est représenté par l'ajout de l'aspect musical. Il faut noter qu'à la base la poésie était chantée par les troubadours et que la dissociation entre le texte et l'accompagnement musical s'est effacé suite à l'invention de l'imprimerie au XVIème siècle. Un retour aux sources originelles s'est imposé à l'invention du transistor, la propagation des disques et l'implication des médias.

De ce fait, la chanson à texte a eu de l'ampleur sur le plan divertissement jusqu'à être jugée comme juste chanson en omettant son origine littéraire, néanmoins, la plus grande partie des chanteurs à textes sont reconnus comme étant des poètes qui maîtrisent la métrique, donc des auteurs, compositeurs et interprètes. Nous citons, à titre d'exemple, celui qui a été qualifié comme le maître du verbe, ou encore le François Villon de son temps : Georges Brassens.

Des théoriciens spécialistes de l'étude de la chanson à texte ont longtemps veillé à la remettre dans son rang d'origine en mettant à jour ce genre littéraire qu'est la poésie, avec l'élaboration de la Cantologie.

Cette discipline est une mise à niveau indispensable afin de dissocier la poésie qui se permet de se travestir en prose ou en prenant différentes formes textuelles pour être chantée et/ou jouée sur scène, en opposition avec la poésie écrite seulement pour être lue (à la limite déclamée). Afin de faire dans un vrai comparatisme des genres, nous avons sollicité l'instigateur de cette théorie pour nous expliquer le périple traversé dans l'objectif de pouvoir établir cette discipline (une lettre attestant de notre collaboration avec Stéphane Hirschi sera annexée à la fin de ce travail).

Dans la foulée, nous avons mené une enquête plus élargie à la recherche de camarades chercheurs dans notre spécialité ayant déjà abordé cette discipline ou tenté de le faire, mais en vain, aucun travail de recherche n'a puisé dans ce domaine. Étant donné que notre travail est le premier à se pencher sur cette théorie, en espérant que ce ne sera pas le dernier, et fort de notre

---

<sup>517</sup> Pablo Ruiz Picasso : peintre, dessinateur et sculpteur espagnol qui a passé une grande partie de sa carrière artistique en France. Il est né le 25 octobre 1881 et décédé le 8 avril 1973.

# **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

## **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

proximité avec son leader Stéphane Hirschi, nous avons décidé de ne pas nous suffire à une simple présentation brève de la discipline, mais de lui consacrer une bonne partie de notre thèse vu son importance.

La cantologie ouvre de nouvelles portes dans le champ de la recherche littéraire en matière d'analyse, de corpus et d'interdisciplinarité. Ce que nous allons voir à la fin de cette partie et tout au long de la suivante qui formera d'un point de vue théorique l'application approfondie de la cantologie permettant enfin une concrète étude des genres.

### **I. La chanson, vers une reconnaissance scientifique :**

En science, il n'a jamais été facile de pouvoir s'imposer avec de nouvelles initiatives ou théories. Tout scientifique a milité pour voir ses recherches être reconnues par la sommité scientifique et cela dans tous les domaines.

En sciences humaines, et en littérature plus précisément, la lutte se voit plus difficile car il ne s'agit pas de sciences exactes où il suffit de prouver que  $(1+1=2)$ . Bien au contraire, en sciences des textes littéraires tout repose sur une base d'interdisciplinarité approchant un corpus nommé texte et son auteur.

#### **I. 1. Qui est Stéphane Hirschi ?**

Il est né le 22 avril 1962. Le théoricien de la cantologie est spécialiste en littérature française et francophone du XXème siècle touche aussi aux beaux arts en se spécialisant dans les figurations lyriques, scéniques ou plastique.

Ses travaux actuels portent sur ce qui fait voyager dans l'espace-temps dans le but d'établir une relation intermédiaire entre chanson, littérature et cinéma, au sein de l'équipe « Transports et mobilités » qu'il a dirigée au laboratoire CALHISTE<sup>518</sup>, et désormais au sein du laboratoire DeScripto, dans la perspective d'une praxis de la voix et des corps, où la cantologie trouve tout son sens.

En 1982, il est admis à l'École Normale Supérieure (Ulm), option Lettres classiques. Trois ans après il était agrégé en tant qu'enseignant de lettre classique. En 1986 il obtient son

---

<sup>518</sup> Laboratoire CALHISTE : unité de recherche Culture, Arts, Littératures, Histoires, Sociétés et Territoires Etrangers de l'Université Polytechnique Hauts-de-France était née de la fusion de deux laboratoires qui regroupaient principalement des chercheurs en lettres et en arts. L'unité de recherche est remplacée aujourd'hui par DeScripto toujours au sein de la même université.

## **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

### **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

DEUG de Japonais à l'université JUSSIEU-Paris VII. Au court de la même année, il réussit sa maîtrise de littérature Sanskrite à l'université Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Madame Marie-Claude Porcher : *Typologie critique des citations du DHVANYALOKA d'ANANDAVARDHANA*.

Il devient docteur en littérature française en 1992, à l'université Paris IV-Sorbonne, en élaborant une thèse intitulée : *Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel*, sous la direction de Robert Mauzi<sup>519</sup>.

En 1998 il a eu son Habilitation à diriger des recherches à l'université de Valenciennes, en avançant son « *Le lyrisme de l'écorché vif : le carillon et le glas* », sous la direction de Jean-Pierre Giusto.<sup>520</sup>

Durant son cursus professionnel il a fait en sorte de changer souvent d'université, même dans d'autres pays, pour faire connaître la théorie sur laquelle il travaillait, à savoir la cantologie. Entre 1987 et 1992 il occupait la fonction de lecteur étranger titulaire (Faculté des Lettres, Section de Littérature Française), à l'Université nationale du TOHOKU (Sendai, JAPON). Puis à partir de juin 1992 à novembre 1992, il part à Bangkok en Thaïlande pour être lecteur étranger Titulaire (Faculté des Lettres, Section de Littérature Française) à l'Université nationale Chulalongkorn.

L'année d'après il rentre en France pour devenir Professeur agrégé de lettres classiques au collège André Chénier, Mantes-la-jolie. Il occupe le même poste de 1993 à 1994 au Collège Albert Thierry, Limay. Après avoir tenté l'enseignement au collège, il reprend l'université en tant que Maître de conférences de littérature des XIXème et XXème siècles pour cinq ans à l'Université de Valenciennes. En 1999 il est gradé comme professeur en littérature des XIXème et XXème siècles au sein de la même université. Actuellement il occupe trois postes en tant que chercheur. Depuis 2011 il est membre élu du CNU (Conseil National Universitaire, la neuvième section), il est aussi président de comité d'expertise pour l'HCERES (Le Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur).

---

<sup>519</sup> Robert Mauzi : professeur et romaniste français né le 19 juillet 1927 et décédé le 8 août 2006.

<sup>520</sup> Jean-Pierre Giusto : professeur à l'université de Valenciennes, il était directeur des revues, « Lez Valenciennes » et « Rimbaud vivant » en 1991. Fondateur des Presses universitaires de Valenciennes en 1985. Né en 1940 et décédé en 2001.

## **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

### **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

Stéphane Hirschi est le directeur de la Faculté de Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaine de l'Université Polytechnique Hauts-de-France. Et comme nous l'avons déjà cité il est aujourd'hui le responsable de l'équipe « Transports et mobilités » au sein du laboratoire CALHISTE et DESCRIPTO au sein de la même université.

Le théoricien a participé à l'organisation de beaucoup de conférences, colloques et rencontres scientifique dans l'objectif de répandre sa théorie dans toutes les universités du monde. Il était derrière l'organisation et direction scientifique du premier colloque de cantologie à l'Université de Valenciennes : “ *La chanson en lumière* ”, 24-27 avril 1996. (Actes parus aux P.U.V. en 1997). Puis il a organisé et dirigé le deuxième colloque de cantologie “ *Les Frontières improbables de la chanson* ”, toujours à l'université de Valenciennes, du premier au quatre mars 2000.

En 2003, il a travaillé en Co-direction sur l'organisation du colloque scientifique “ *Paroles vives, paroles chantées* ”, à Université Paul Valéry, Montpellier. (20-22 novembre).

Une année plus tard il à participé à la Co-organisation et direction scientifique du colloque international « *L'œuvre polymorphe de Léo Ferré* », Université de Lille III / UVHC / Villa Le Mont Noir, 12-14 mai 2004. Puis, la Co-organisation et direction scientifique du colloque international « *Aragon et le Nord* », UVHC, en 2005. (2-5 mars).

En 2006, il était collaborateur à l'organisation et direction scientifique du colloque international « *Le froid et le chaud : lyrisme du nord, lyrisme du sud* », UVHC. (23-24 novembre).

Le 10 mai 2007, il est à la tête de l'organisation et la direction scientifique de la journée d'étude « *Nord, Terre de création* », Musée des Beaux-arts, Valenciennes. Stéphane Hirschi était le coordinateur du projet « *Nord(s) en regard(s)* » au sein du laboratoire CALHISTE de l'UVHC, durant trois ans, (2007-2010).

Entre temps, il corrobore l'organisation et la direction scientifique de deux journées scientifiques internationales, en 2008 : « *Derrière les momies : fictions françaises du monde arabe* », Musée des Beaux-Arts, Valenciennes, (le 19 janvier), et « *Le chant de la terre – autour de Madeleine Gagnon* », UVHC, (le 20 mars).

## **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

### **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

En octobre 2013, il prend part à l'organisation et direction scientifique du colloque international « *La poésie hors le livre* », Paris / Orléans. Il participe aussi à la co-direction scientifique du colloque international « *L'intime et le collectif dans la chanson des XXe et XXIe siècles* », Aix-en-Provence, en mai 2014.

Puis à la co-organisation et direction scientifique du colloque « *Quand fondront les banquises* » sur Allain Leprest, Bordeaux, en janvier 2015.

Il a été responsable, avec Arnaud Huftier<sup>521</sup>, du séminaire doctoral : « *Déplacements dans l'espace-temps : technologie, littérature, cinéma et chanson* », à l'école doctorale en sciences humaines sociales à Lille-Nord de France, de 2015 à 2016.

Le père de la cantologie a dirigé et collaboré avec d'autres chercheurs pour l'organisation de conférences et colloques internationaux à l'étranger, et dans plusieurs universités à travers les quatre coins de la terre.

**Il est indispensable de noter que toutes les informations citées précédemment concernant Stéphane Hirschi nous ont été envoyées par le professeur lui-même. Le but étant de s'éloigner le plus possible de la spéculation surtout que cette théorie est nouvelle.**

#### **I. 2. Ses Ouvrages :**

##### **a) *Jacques Brel, Chant contre silence* :**

Publié en 1997, par Nizet, dans la collection Chanteurs-Poètes, n°2. Stéphane Hirschi, créant la cantologie, considère la chanson poétique de notre siècle comme un phénomène global, car nous ne pouvons, sans perte et dégâts irréparables, dissocier mélodie, paroles, voix et gestuelle. Hirschi propose, après l'avoir posée sur Brel, une grille d'analyses que nous pouvons coller et caler sur d'autres chanteurs.

##### **b) *Chanson, L'art de fixer l'air du temps : De Béranger à Mano Solo* :**

Il s'agit du premier livre de Hirschi publié chez Les Belles Lettres, en 2008. Après avoir publié son premier essai par rapport à la perspective d'établir une théorie en 1997, il manquait un

---

<sup>521</sup>Arnaud Huftier : chercheur français actif en littérature, professeur à l'université de Valenciennes, Co-responsable de l'Amicale Jean Ray qui réédite les œuvres de l'auteur est aussi l'auteur d'ouvrages sur la littérature fantastique

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

ouvrage de référence faisant le point sur le genre chanson, sa définition, son histoire, ses figures emblématiques et ses perspectives.

Rédigé par le fondateur de la « cantologie » (l'étude de la chanson dans son intégralité), ce livre rassemble les expériences et investigations de vingt-cinq ans de recherche sur la chanson. Il aborde des questionnements qui ont toujours été évités comme :

*«...qu'est-ce qu'une chanson, cet objet que le monde entier identifie à la culture francophone ? Quels rapports entre chant, chanson, opéra, rap, rock ou tant d'autres étiquettes soigneusement affichées pour les besoins du marketing ? Comment s'est constitué le patrimoine de la chanson française, des traditions orales jusqu'aux enregistrements numériques, quels sont ses moments clés, ses créateurs décisifs, connus ou moins connus ? Quel panorama peut-on brosser des chanteurs actuels et de ce qu'ils expriment ? »<sup>522</sup>*

Et il y répond en retraçant le parcours ainsi que les œuvres de Béranger<sup>523</sup> et Brel qui flirtent avec celles de Bruant<sup>524</sup>, Manset<sup>525</sup>, et de Mano Solo<sup>526</sup>. Pour clore cette présentation nous n'avons pas trouvé mieux que la phrase qu'a utilisée l'auteur pour terminer celle sur la quatrième de couverture de son livre : «...et la vieille chanson devient enfin un art majeur pour le nouveau millénaire. »<sup>527</sup>

#### **c) La Chanson française depuis 1980, de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3 :**

Publié en 2016, toujours avec Les Belles Lettres. Considéré comme une deuxième partie de son premier livre initiant à la cantologie « *Chansons : l'art de fixer l'air du temps* », Selon l'auteur, il était temps et « *il devenait urgent de faire le point sur les mutations traversées par le genre chanson depuis la fin des années 1970* ». En effet, les piliers de la chanson française et leur héritages vivent un effacement depuis l'avènement des radios FM indépendantes ensuite internet et la Web-radio, puis au final la conversion vers le numérique, de la cassette au CD au MP3, l'univers de la chanson s'est chamboulé en vivant un changement radical appelé l'évolution.

---

<sup>522</sup> Hirschi, Stéphane, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps : De Béranger à Mano Solo*, les belles lettres, Paris, 2008. Quatrième de couverture.

<sup>523</sup> Béranger : écrivain et chansonnier français né le 19 août 1780 et décédé le 16 juillet 1857.

<sup>524</sup> Bruant : écrivain et chansonnier français né le 6 mai 1851 et décédé le 11 février 1925.

<sup>525</sup> Manset : auteur-compositeur-interprète, artiste peintre, photographe et écrivain français, né le 21 août 1945.

<sup>526</sup> Mano Solo : de son vrai nom Emmanuel Cabut. Artiste peintre, guitariste et chanteur français né le 24 avril 1963 et décédé le 10 janvier 2010.

<sup>527</sup> Hirschi, Stéphane, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps : De Béranger à Mano Solo*, Op.cit.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

Ce livre comme le précédent relève des questions qui corroborent les études avancées :

*« Quelle a été l'influence de ces bouleversements sur l'esthétique du genre chanson ? Quelles sont les lignes de force qui permettent d'y repérer les artistes majeurs de cette période, et les grandes évolutions artistiques nées en contrepoint de l'essor des vidéoclips, et d'autres formes d'oralité musicales, comme le rap ou le slam ? »<sup>528</sup>*

L'auteur traite ses interrogations en revenant sur la carrière (en cours) des vétérans de la chanson française classique et la chanson à texte. Autrement dit ceux qui étaient toujours en activité sur le plan artistique à l'exemple de Barbara, Léo Ferré, Serge Gainsbourg<sup>529</sup> et même Johnny Hallyday<sup>530</sup>. En une autre partie l'auteur traite des conséquences « positifs » qu'a pu apporter ce brassage musical (texte, rythme et mélodie) imposé par les vedettes des années quatre-vingts, nous citons Jean-Jacques Goldman<sup>531</sup>, Bashung<sup>532</sup> et Lavilliers<sup>533</sup>. Il aborde aussi les formes esthétiques innovatrices que les nouvelles idoles de la chanson française des années deux-mille ont produites, Hirschi parle des travaux de Biolay<sup>534</sup>, Jeanne Cherhal<sup>535</sup> et de Stromae<sup>536</sup> qu'il nomme « *le phénomène* ». De la même manière nous laissons la conclusion de la présentation du livre à son auteur qui dit :

*« Avec ce livre, se révèle la nécessaire synthèse entre l'héritage du passé et la compréhension du présent que permet cet art en perpétuelle évolution : la chanson, un art chronique. »<sup>537</sup>*

#### **d) Paris et chanson :**

Un récit appliquant la théorie, publié en 2018 chez les éditions Charles Massin. Hirschi annonce son livre avec la phrase suivante : « *Qui n'a pas en tête l'air ou quelques paroles chantant « A Paris », « Les Prénoms de Paris » ou « Paris au mois d'août » ? »<sup>538</sup>*, une phrase d'accroche originalement employée pour entamer la présentation d'un livre aussi original. En

---

<sup>528</sup> Hirschi, Stéphane, *La Chanson française depuis 1980, de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, les belles lettres, Paris, 2016. P.7.

<sup>529</sup> Serge Gainsbourg : né le 2 avril 1928 et décédé le 2 mars 1991. Auteur-compositeur-interprète, acteur, réalisateur et producteur français.

<sup>530</sup> Johnny Hallyday : de son vrai nom Jean Philippe Smet, né le 15 juin 1943 et décédé le 5 décembre 2017, une vedette de rock française il est aussi auteur-compositeur-interprète.

<sup>531</sup> Jean-Jacques Goldman : auteur-compositeur-interprète aussi producteur et musicien français né le 11 octobre 1951.

<sup>532</sup> Bashung : né le 1 décembre 1947 et décédé le 14 mars 2009. Auteur-compositeur-interprète et acteur français.

<sup>533</sup> Lavilliers : de son vrai nom Bernard Ouillon, un auteur-compositeur-interprète français né le 7 octobre 1946.

<sup>534</sup> Biolay : auteur-compositeur-interprète et acteur français, né le 20 janvier 1973.

<sup>535</sup> Jeanne Cherhal : auteure-compositrice-interprète et pianiste française, née le 28 février 1978.

<sup>536</sup> Stromae : de son vrai nom Paul Van Haver, né le 12 mars 1985. Auteur-compositeur-interprète et producteur Belge.

<sup>537</sup> Hirschi, Stéphane, *La Chanson française depuis 1980, de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Op.cit.

<sup>538</sup> Hirschi, Stéphane, *Paris en chansons*, Charles Massin, Paris, 2018. P. 10.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

effet, nous parlons d'originalité car ce livre retrace toutes les chansons où sont cités : « *des endroits précis, rues, monuments marquants* »<sup>539</sup>, de la région parisienne et étudier en partant des endroits l'imaginaire et la mémoire collective de plus de quarante-six chanteurs phares de la chanson française.

« ...au fil des 20 arrondissements D'hier à aujourd'hui, de lieux touristiques à des espaces de mémoire. La Complainte de la Butte sonne à côté de la place Dalida, et le Montparnasse de Lavilliers dialogue avec la Sorbonne de Nougaro, sur fond d'Eddy Mitchell jouant La Dernière Séance de son film d'enfance, rue des Solitaires nous découvrons les squares Léo-Ferré, Alain-Bashung ou Marcel-Mouloudji, le jardin Damia, l'allée Barbara, aux côtés du parc Georges-Brassens Une façon stimulante de se promener à la fois dans les quartiers de la capitale et dans le charme des couplets qui la célèbrent. Souchon chante "Jane et Serge sur le pont des Arts" ? La rue de Verneuil répond d'une fresque en écho, sur les murs de la maison où vécut Gainsbourg : l'iconographie originale conjugue les charmes des balades à Paris aux ballades sur Paris. L'Olympia scintille sur la rue, et la Seine fait miroir aux artistes en scène. Dans la lumière d'évocations claires et légères, les chansons résonnent d'un air renouvelé. »<sup>540</sup>

Aucune description ne sera digne de résumer le contenu de ce livre que celle-là, entre des couplets fredonnant Paris à des ruelles, parcs, et placettes portant le nom des chanteurs, ce livre nous emporte à la capitale de la France et nous fait écouter les plus belles chansons la ville de l'amour.

#### e) Nord et chansons :

Publié chez *Septentrion*<sup>541</sup>, *nord'* revue de critique littéraire des hauts-de-France, n° 72, en décembre 2008. Comme sa précédente publication, ce livre évoque le rapport de la chanson avec des lieux. En effet, il soumet à l'analyse cantologique des textes des chanteurs qui se revendiquent d'origine nordiste.

Ce numéro nous emporte au nord de la France, entre les anciens chanteurs français chantant leur nord et les contemporains qui chantent et qui instrumentalisent le dialecte du nord. Entre les chansons de ceux-là et leurs précurseurs, l'auteur nous fait connaître les traditions, des expressions et des paysages du nord. Stéphane s'appuie pour ce livre sur le collectif *Les Gens du Nord*<sup>542</sup>.

---

<sup>539</sup> Ibid.

<sup>540</sup> Idem.

<sup>541</sup> Septentrion : ou *Nord'*, revue de critique littéraire, active depuis 1982.

<sup>542</sup> Gaston Ghrenassia, *Les Gens du Nord*, 1968.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

## Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

### II. La cantologie :

Étymologiquement, il s'agit d'un néologisme composé du radical « Cantare »<sup>543</sup>, et du suffixe « logie » déterminant la science. « Cantare » en latin veut dire chanter et donc, c'est à partir de là que la notion a été créée par Stéphane Hirschi. Par cantologie il définit la discipline littéraire qui étudie la chanson et son univers dissociant la chanson, et spécialement la chanson à texte, de la poésie classique.

*« Depuis quelques années, sous l'impulsion de Stéphane Hirschi, professeur à l'université de Valenciennes, on commence, en France, à étudier la chanson sous un angle nouveau. Cette nouvelle approche – qui porte un nom, la « cantologie », – considère la chanson comme un véritable genre littéraire, méritant une place à part entière dans l'univers de la recherche. »*<sup>544</sup>

En effet, Stéphane Hirschi explique que la cantologie étudie la chanson comme un art complexe. Il ne s'agit pas seulement d'une association entre textes et musique mais surtout une « articulation entre cette partition et son interprétation, autrement dit, sa mise en chair »<sup>545</sup>. L'interprétation des textes (littéraires) sur scène nous ouvre un autre champ que Hirschi développe comme suit :

*« Dans cette perspective, la mise au point des techniques d'enregistrement s'avère une donnée technique capitale : elle permet alors de restituer la chanson dans sa dimension organique, vivante (alors que sur le papier, texte et musique sont « couchés », comme privés de souffle et de vie), en associant dans la notion d'œuvre-chanson l'interprétation vocale à la restitution d'un texte et d'une musique. L'œuvre n'est plus alors quelque chose d'écrit, abstrait en quelque sorte, qu'il s'agit de lire et déchiffrer. On a désormais affaire à une interprétation donnée, concrète et inévitable. On peut bien sûr la rejeter, ne pas l'aimer, mais en tout cas c'est à partir d'elle que la chanson peut être pensée comme un art à part entière. »*<sup>546</sup>

Hirschi dévoile le rôle que peut jouer la modernité pour servir la littérature. Une chanson interprétée et plus accessible qu'un poème sur papier qui nécessite une lecture et une ou des relectures, donc un gaspillage de temps.

---

<sup>543</sup> Voir « Chanter » au dictionnaire Larousse.

<sup>544</sup> Johanna Copans, *Le paysage des chansons de Renaud*, thèse de doctorat, Éditions L'Harmattan, 2014, page 24.

<sup>545</sup> Hirschi, Stéphane, *Poésie et chanson : Bonheur et Malentendus- Aragon, Rimbaud, Racine, Brel et les autres*, La Chanson française d'hier à aujourd'hui, Frankreich-Zentrum Albert-Ludwigs-Universitat Freiburg, Sommerkurs 2006. P. 43.

<sup>546</sup> Idem.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

L'objet d'étude de la cantologie est « *d'analyser la chanson d'un point de vue théorique* »<sup>547</sup>, une grande ambition de la part de Louis-Jean Calvet<sup>548</sup> en 1981 et un grand pas pour la littérature et la chanson qu'a concrétisé Hirschi.

Calvet avait lancé l'appel pour « *construire les bases d'un discours critique* »<sup>549</sup> à appliquer sur la chanson. Les prémices de l'analyse de la chanson ont été établies par Calvet en traitant : la dimension esthétique du genre et le mode d'évaluation. Un travail qui n'a pas abouti car la démarche théorique pour laquelle il a opté manquait de bases liées à l'origine du genre donc la poésie. Selon Hirschi, le départ de l'analyse devait démarrer de la question suivante :

« *y-a-t-il une spécificité "poétique" de la chanson contemporaine en tant que genre, comme une essence qui transcenderait les différents éléments qui ont jusqu'ici intéressé les rares critiques à oser aborder le sujet ?* »<sup>550</sup>

En effet, les critiques doivent avant tout être intéressés par la littérarité du genre en question, pour pouvoir appliquer une étude stylistique (ce que nous allons faire concrètement tout au long de la deuxième partie), puis poétique et musicologique.

En plus simple, la cantologie est une discipline reconnue et adoptée par des chercheurs francophones travaillant sur des sujets de recherches traitant de la chanson comme genre. Cette approche s'avère être multidisciplinaire puisqu'elle soumet à l'étude un texte écrit, une musique qui rythme et une interprétation sur scène. Tout cela en en approchant et rapprochant différentes démarches analytiques comme : la littérature, la musicologie, la sociologie, l'histoire et le multimédia.

La cantologie comme théorie a été abordée dans des travaux de recherche étudiant les relations texte-musique-chant (voix), ainsi que les différents registres de chansons, l'interprétation sonore/vocale, la mise en scène de la chanson, la réception et les modalités d'écoute, la traduction et l'interprétation et ce qui relève de la musicologie (ce qui ne nous importe pas). Nous comprenons que la théorie peut se spécialiser dans la chanson mais elle a opté pour un chemin plus étudié. La cantologie se dit spécialiste du genre de la chanson et par extension de toute approche l'abordant :

---

<sup>547</sup> Calvet, Louis-jean, *Chanson et Société*, Paris, Payot, 1981, P.18.

<sup>548</sup> Louis-jean Calvet : chercheur et théoricien français, professeur et sociolinguiste né le 5 juin 1942 en tunisie.

<sup>549</sup> Calvet, Louis-jean, *construire les bases d'un discours critique*, dans *LA (SOCIO)LINGUISTIQUE AU FILTRE DE L'INVENTAIRE DES LANGUES DU MONDE*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2007, P. 259-273.

<sup>550</sup> Hirschi, Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Op.cit. P.8.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

## Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

- La musicologie
- Le multimédia/ la communication
- L'analyse du discours
- La poésie
- La littérature-Art du spectacle

Que la chanson ait de la considération dans des textes littéraires, ou comme genre littéraire à part entière, elle demeure actuellement un terrain de travail particulièrement fertile. Ce qui a donné naissance à la détermination de Stéphane Hirschi. Il commence, d'abord, par l'analyse des chansons en instaurant un système conceptuel spécifique<sup>551</sup>. Ensuite, et comme étant le point le plus important, il insiste et incite les chercheurs à faire émerger cette nouvelle discipline qu'il baptise « la cantologie », une discipline qui se structure à la fois autour de la musicologie et des études littéraires. À cause de leurs formes monographiques ou transversales, les méthodes d'approcher la chanson se diversifient de plus en plus. Ils appréhendent les chansons avec des techniques de l'esthétique à travers différents domaines dont : la linguistique, la sociologie, l'histoire, les études audiovisuelles, médiatiques ou théâtrales, et surtout de la littérature.

### II.1. La cantologie et la littérature :

Les recherches de Stéphane Hirschi et son prédécesseur Louis-Jean Calvet ont abouti à des conclusions analytiques qui ouvrent de nouveaux horizons. En effet, faire dans l'interdisciplinaire élargit les supports à approcher, les démarches à employer, et par extension les résultats obtenus.

L'interdisciplinarité de la théorie permet à la chanson comme genre de s'insérer dans différents domaines, nous donnerons l'exemple de notre travail analytique ou d'une approche discursive traitant de la chanson comme énoncé (nous n'illustrons qu'avec des études qui relèvent de notre spécialité).

Durant ces deux dernières décennies l'approche de la chanson a été sujette à plusieurs travaux de fin d'études (Licence, Master, doctorat), en France, en Belgique, au Canada et au

---

<sup>551</sup>Hirschi, Stéphane, *Le chanteur, la posture de l'imposture*, dans *Chanson L'art de fixer l'air du temps*, Les belles lettres, 2008, P. 120.

## **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

### **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

Maghreb en Tunisie surtout, l'Algérie n'ayant rien proposé au théoricien. Dans le but d'assurer la diffusion de la théorie le club scientifique "Les Ondes du Monde" qui regroupe plusieurs universités des pays que nous venons de citer, programme des colloques et séminaires depuis l'année 2015. L'organisation de ses rencontres se fait essentiellement dans les universités et facultés de lettres et de langues. D'ailleurs l'université de Biskra avait lancé un appel pour commencer l'initiative d'application de cette théorie en Algérie et ça a été interrompu par la crise sanitaire.<sup>552</sup>

Notons que des thèses répondant essentiellement à des problématiques cantologiques (Brel, Brassens, Renaud, la chanson réaliste, poésie-chantée...) ont fait le sujet de ses journées scientifiques, ce qui propose une nouvelle perspective appelant à l'innovation, l'originalité et la nouveauté qui ne se fera jamais sans l'ouverture vers plus d'approches interdisciplinaires.

Pour mieux expliquer les modalités de traitement d'une thèse doctorale optant pour l'analyse des chansons nous avons fait le tour de quelques thèses que Monsieur Stéphane Hirschi nous a fournies à commencer par la sienne, du fait que notre thématique avait reçu des rejets puisqu'elle confronte « une chanson à un texte » et non deux textes.

### **II. 3. L'approche littéraire de la chanson :**

Lors de ces dernières années (à partir de 2015), les supports cantologiques ont été élargis pour ne pas se limiter à la chanson française à texte mais en proposant la chanson francophone, la chanson contemporaine, la chanson américaine, la comédie musicale..., dans une éventualité de vulgarisation.<sup>553</sup>

L'impacte de la cantologie sur la littérature a franchi toutes les frontières dressées entre la littérature et l'art. Dans son *Chanson et intertextualité*<sup>554</sup> Céline Cecchetto<sup>555</sup> dévoile comment la chanson en tant que support analytique peut être disséquée dans un cadre littéraire. Elle

---

<sup>552</sup> Appel à colloque, *Parenthèse poétique, n°1. Initiation à la cantologie*, Université de Biskra, revue littéraire Acta Fabula.

[https://www.fabula.org/actualites/parenthese-poetique-n-1-initiation-la-cantologie\\_95150.php#](https://www.fabula.org/actualites/parenthese-poetique-n-1-initiation-la-cantologie_95150.php#):

<sup>553</sup> Stéphane Hirschi, Op.cit. P. 38.42.47. La perspective abordée va être le centre de notre étude qui va être annoncée à la fin de la troisième partie.

<sup>554</sup> Céline Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, EiDôLoN, n°94, presses universitaires de Bordeaux. 2012.

<sup>555</sup> Céline Cecchetto : Professeur en lettres modernes, Responsable du programme « Chanson : poétique, imaginaire, représentations » au sein du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherche sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

commence son étude en posant sa problématique reliant les deux méthodes théoriques : «*La fortune des théories de l'intertexte concerne-t-elle les chercheurs en cantologie ?* »<sup>556</sup>

Elle tente d'y répondre en explicitant que

*« La variété et la finesse des pistes proposées dans ce volume permettront d'en évaluer la pertinence : non seulement l'intertextualité permet de penser le genre de la chanson comme spécifiquement mémoriel, mais elle est aussi l'espace d'un renouvellement de ces théories plus que cinquantennaires sur la base de la pluridisciplinarité. »*<sup>557</sup>

Autrement dit, l'appréhension d'un texte chanté dans une approche intertextuelle permet un enrichissement ainsi qu'une nouvelle mise à jour à la théorie.

Les diverses théories intertextuelles qu'ont fait émerger les principes énoncés par Mikhaïl Bakhtine<sup>558</sup> ont essentiellement mené à l'éclaircissement du fait littéraire, soit en parlant de son fonctionnement interne (la transtextualité de Genette), ou en tentant de percer l'essence de la littérarité des textes.

Cependant, le lecteur n'avait jamais comme unique prérogative d'écouter une chanson :

*«...depuis la chanson médiévale jusqu'à la variété contemporaine, l'auditeur, le spectateur encore, sont convoqués sur l'avant-scène pour réaliser pleinement l'acte chansonnier. Ainsi que l'ont démontré les travaux de la cantologie. »*<sup>559</sup>

Évidemment, l'auditeur réunit à la fois les fonctions d'un spectateur, lecteur, et même critique si des critères de recherches se présentent. La chanson est effectivement un support artistique polysémiotique, chacune de ses composantes qui se trouve signifiante (texte, musique, interprétation, illustration...) peut, certainement, être analysée à elle seule. N'empêche pour la signifiante, Céline Cecchetto pense qu'elle ne peut être démarquée que dans la mise en perspective des multiples réseaux de sens, dans l'analyse à la fois conjointe et conjuguée des espaces sémiotiques convoqués.

---

<sup>556</sup> Céline Cecchetto, Op.cit, P. 7.

<sup>557</sup> Idem

<sup>558</sup> Mikhaïl Bakhtine : né le 16 1895 et décédé le 7 mars 1975. Il est un historien et théoricien russe, aussi critique littéraire puisant dans la littérature, psychanalyse, comparatisme, l'esthétique et l'instigateur de la sociolinguistique.

<sup>559</sup> Chanson et intertextualité, Op.cit. P. 10.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

Il n'est donc pas seulement question d'appliquer n'importe quelle théorie de l'intertextualité au « *tissu chansonnier* »<sup>560</sup> : tant s'en faut, le défi à relever est celui d'une adaptation adéquate des théories et des pratiques connues en littérature de l'intertexte à l'analyse du discours chansonnier. Chose que nous avons faite en préparant les théories pour lesquelles nous avons opté.

La cantologie en littérature propose une collaboration plus profonde entre les théories. Certaines ont intégré aux études culturelles la rigueur des outils forgés par Gérard Genette ce que Benoit Delaune<sup>561</sup> évoque dans son analyse : « *Une application à la chanson enregistrée du modèle transtextuel : transphonographie, intraphonographie, autophonographie et leur application dans la « Trilogie berlinoise » de David Bowie* »<sup>562</sup>

D'autres théoriciens ont tenté de projeter sur le support chansonnier les théories interartiales faisant appel à la littérature, à l'exemple de François Guyoba<sup>563</sup> : « *L'interart cantologique dans L'Amour Blues d'Arthur Flowers* »<sup>564</sup> ou de Martine Fandio Ndawouo<sup>565</sup> qui aborde l'interprétation politique et la déclinaison de l'interdiscursivité bakhtinienne « *L'interdiscursivité à l'œuvre dans la chanson populaire camerounaise : de l'altération comme mode de subversion chez Lapiro de Mbanga* ». <sup>566</sup>

C'est pourquoi l'intérêt d'une collaboration pluridisciplinaire entre les chercheurs est clairement apparu. La multitude et diversité des disciplines (littérature, musicologie, communication, sociologie), des aires culturelles (Europe occidentale, Europe de l'est, Afrique, Amérique du nord, Amérique latine) et historiques (Antiquité, Moyen Âge, XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles) se retrouvent dans un unique et seul croisement que la science ne peut rejeter.

---

<sup>560</sup> Expression utilisée par Céline Cecchetto dans son article « *Je tisserai des chants* » : *le tissu chansonnier, « Chanson et intertextualité* », Op.cit. P. 9.

<sup>561</sup> Benoit Delaune : docteur en littérature comparée, il a travaillé sur plusieurs recherches théoriques sur le rapport entre littérature et la chanson. Son intérêt porté à la cantologie est nourri par sa profession de musicien.

<sup>562</sup> Chanson et intertextualité, Op.cit. P. 49-36.

<sup>563</sup> François Guyoba : né au Cameroun en 1959 et décédé le 9 mai 2021. Docteur en littérature comparée travaillant essentiellement sur l'intertextualité entre l'art et la littérature.

<sup>564</sup> Chanson et intertextualité, Op.cit. P. 257-269.

<sup>565</sup> Martine Fandio Ndawouo : docteur, chercheur en lettres modernes et en sociolinguistique à l'université de Franche-Comté à Besançon, France.

<sup>566</sup> Chanson et intertextualité, Op.cit. P. 359-372.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

#### II. 4. Origines et références de l'approche :

Toujours selon Céline Cecchetto, le rapport intertextualité/chanson remonte aux temps de la chanson médiévale et elle en dit :

*« Le répertoire de la chanson monodique<sup>567</sup> médiévale, celui des troubadours et des trouvères semble principalement fondé sur la dialectique du connu et de l'inconnu de l'ancien et du nouveau : le plaisir de l'auditeur provient de la reconnaissance, mais aussi de la surprise issue de la différence à l'égard du connu. »<sup>568</sup>*

Ce qui voudrait dire que la combinaison mélodie, chant et texte a toujours été sujet de reprise, de référence et d'inspiration de textes plus anciens. Il ne s'agissait pas forcément d'une imitation à but de plagiat mais d'une reprise d'une certaine histoire connue par un certain public qui est chantée pour revivre cet incident ou cette scène, la critiquer, commémorer, rendre hommage, etc.

C'est ce Céline Cecchetto appelle une « *imitation empirique* »<sup>569</sup> qui est définie, selon elle, paradoxalement :

*« ...elle n'est jamais stérile, mais au contraire source constante de renouvellement créatif. Elle conditionne en ce sens la vie littéraire médiévale. La poésie des troubadours et des trouvères relève ainsi de ce mode de création, comme de ce schéma de pensée. Cette conception très ouverte du procédé imitatif, au sein duquel l'imitation reste inséparable de l'acte créateur proprement dit, ne peut qu'inciter à la rapprocher du concept d'intertextualité, en tant qu'outil d'analyse textuelle. »<sup>570</sup>*

En effet, l'œuvre issue d' « *une imitation empirique* » est un nouveau souffle donné à l'œuvre ou le fait historique de base, ceci dit, ce n'est que bénéfique pour le monde de la recherche et la critique car il s'agit d'un nouveau support présentant une nouvelle vision d'un texte ou une histoire qui doivent être intéressants pour être repris. Dans tout ça, la relation auditeur/œuvre se traduit en des questionnements ou des pensées rappelant à nouveau la source du texte chanté que nous appelons aujourd'hui les liens intertextuels.

Faisons un petit rappel de la manière dont Mikhaïl Bakhtine définit l'intertextualité, selon lui et les pères fondateurs de la théorie :

---

<sup>567</sup> Ce qui relève de la monodie qui est une structure purement musicale. La monodie est un procédé d'écriture musical combinant est opposant la mélodie et le chant à travers un texte.

<sup>568</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P. 17.

<sup>569</sup> Ibid.

<sup>570</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P 17.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

*«...tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur».<sup>571</sup>*

Bakhtine, donc, relève ces quatre motifs justifiant la réécriture qui vont donner naissance à deux approches littéraires expliquant le rapport entre intertextualité et littérarité. En effet, Michael Riffaterre<sup>572</sup> y revient en approfondissant la théorie sur des bases uniquement littéraires en la définissant comme étant un « *mécanisme propre à la lecture littéraire, dans la mesure où elle seule produit la « signifiante », alors que la lecture linéaire ne produit que le sens.* »<sup>573</sup>

La définition de Riffaterre a été affirmée et consolidée par les travaux de Gérard Genette, qui a su théoriser le concept de l'intertextualité en lui donnant un aspect plus simple, fluide et pratique. Il a créé la transtextualité ou la « transcendance textuelle » qui englobe l'intertextualité comme une des multiples relations qui peuvent lier un texte à un autre (les recherches de Genette vont être expliquées dans la deuxième partie qui se voit entièrement analytique).

Genette a fait de la transtextualité une théorie mère regroupant l'intertextualité

*« ...dans une typologie des relations transtextuelles, qui apportent une clarification notionnelle opportune et réduisent le champ d'application de l'intertextualité, tout en le précisant. Au fond, le concept d'intertexte permet d'ancrer toute production (poétique ou non) dans une historicité reconnue, mais lui donne aussi une dimension sociale, longtemps occultée par l'analyse « traditionnelle » du texte, en insistant sur les articulations du discours, d'un auteur à l'autre »<sup>574</sup>*

Évidemment, la mise à jour apportée par Genette ne rejette en rien le mode d'application intertextuel de base, il est important de nous en tenir au mode d'approche analysant le texte d'origine ainsi que le texte qui l'avait repris, leurs contextes historiques, traditionnels et sociaux, rajoutant à cela celui de leurs deux auteurs respectifs. Le principe de la tradition est l'un des enjeux les plus importants lorsqu'il s'agit d'analyse. Paul Zumthor définit ce principe comme étant à la base du système créatif médiéval :

*« La relation traditionnelle est à la fois métonymique et contextuelle. Elle attache le texte, au sein d'une continuité sentie, à tort ou à raison, comme*

---

<sup>571</sup>Sollers, Philippe, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968. P.77.

<sup>572</sup>Michel Riffaterre : né le 20 novembre 1924 et décédé le 27 mai 2006, un critique littéraire et linguiste français qui était émigré aux États-Unis.

<sup>573</sup>Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P.18.

<sup>574</sup>Ibid.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

*homogène, aux autres textes qui le précédèrent et à ceux qui l'accompagnent ou le suivront. Or, en fait, dans le corpus considérable des textes que nous a légués le moyen âge, on rencontre très peu de véritables redites, qui sembleraient exclure toute possibilité de déviance. La créativité des auteurs se déploie ainsi, à l'intérieur – à l'abri ? – de traditions acceptées, valorisées, en un art de modulation et de variation, où seule diffère, de l'un à l'autre, l'amplitude des écarts ».*<sup>575</sup>

Il ne s'agit pas là que du cas de la littérature médiévale mais aussi d'une relation qui s'applique sur tout texte ou histoire transmise par l'humain depuis la nuit des temps. Le procédé est le même, les textes à relation intertextuelle anciens sont nés dans le but de faire perpétuer une tradition quelconque. Donc il n'est pas seulement question de la chanson médiévale lorsque nous parlons d'un renouvellement installé dans la tradition. L'exemple de la chanson médiévale forme la bonne illustration du bon procédé entrepris par les troubadours et les trouvères pour donner naissance à une nouvelle variété de genre littéraire plus tard. D'où la parodie et la pastiche qui, selon Zumthor, sont des imitations de la tradition médiévale :

*« La parodie est impensable hors d'une tradition – dont elle atteste, du reste, la vitalité. [...] D'où, le long des réseaux traditionnels, une circulation intense que jadis une critique positiviste interprétait à l'aide des concepts d'imitation ou d'influence : type particulier d'intertextualité mémorielle, plus proche des mimétismes réciproques du dialogue parlé que des transferts d'écriture ».*<sup>576</sup>

Céline s'attarde aussi en parlant de chanson sur l'intertextualité musicale en disant :

*« Concept protéiforme et malléable, l'intertextualité, pourtant essentielle dans une perspective de renouvellement analytique de la chanson monodique profane, a cependant été peu étudiée d'un point de vue musical, et il ne sera certainement pas superflu à ce sujet de faire un bref état de la question. »*<sup>577</sup>

Il est vrai qu'il s'agit d'un procédé particulier de composition de la chanson dans l'exemple médiéval des troubadours et de trouvères, c'est pourquoi nous l'avons quand-même abordé comme point montrant l'illimité de champ d'application de la cantologie. L'intermélodicité est un volet qui ne nous intéresse guère dans notre étude mais qui mérite d'être survoler pour évoquer les frontières repoussées par l'interdisciplinarité.

Florence Mouchet<sup>578</sup> dans son étude « *Intertextualité et intermélodicité* » a ouvert le champ vers une nouvelle approche cantologique se focalisant, beaucoup plus, sur l'aspect

---

<sup>575</sup> Roy, Bruno et Zumthor, Paul, *Jeux de mémoire, aspects de la mnémotechnie médiévale*, Paris, J. Vrin, 1985, P. 19.

<sup>576</sup> Ibid, P. 20.

<sup>577</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P 19.

<sup>578</sup> Florence Mouchet : maître de conférences en musicologie médiévale.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

mélodique. Cette approche comme celle qui prend en charge le texte met l'accent le contexte historique, traditionnel et social des auteurs des deux œuvres (source et nouvelle). La cantologie comme l'intertextualité est présente comme une approche sans limites. D'ailleurs, Florence Mouchet s'est inspirée des travaux intertextuels déjà établis sur les textes chantés des troubadours et des trouvères pour proposer une étude suivant la même démarche intertextuelle pour opposer des supports musicaux. Elle s'est appuyée, pour cela, sur les recherches de Margaret Switten<sup>579</sup> qui a soumis à l'analyse un support mélodique médiéval comparé à l'aspect lyrique de divers corpus profanes et sacrés Elle en dit :

« Derrière la chanson profane se laisse souvent découvrir un modèle sacré qui la contextualise, entre en dialogue avec elle pour l'enrichir de sens multiples. Car chanson profane et chant liturgique entretiennent des rapports non seulement de sources ou d'influences mais constituent aussi un réseau de références intertextuelles, fondateurs de complexes signifiants, dynamisants, tant au point de vue musical que poétique ».<sup>580</sup>

Selon Margaret Switten, toute chanson profane a sa sacralité à travers son contexte (sa source d'influence qui remonte certainement ou qui a un lien avec du sacré/ tradition religieuse/ histoire religieuse/ mémoire collective sacrée, etc.), surtout sur le point musical puisque toute mélodie peut partagée une similarité avec la construction musicale des chants liturgiques. Dans le but d'établir la théorie intertextuelle sur le plan musical elle distingue deux niveaux d'applications : le premier s'établit à partir de l'assimilation de la mélodie et sa transformation, et le deuxième se réalise à travers la comparaison entre les thèmes que le chanteur puisse associer à la musique.

Après avoir appliqué la théorie intertextuelle sur quatre supports qui sont :

- L'hymne *Ave maris stella*.
- Le *versus* du ms. lat. 1139 de saint Martial, avec le texte *O Maria deu maire*.
- L'*alba Reis Glorios* de G. de Borneil, fin XII<sup>e</sup>.

---

<sup>579</sup> M. Switten, « Modèle et variations : Saint Martial de Limoges et les troubadours », *Contacts de langues, de civilisations et d'intertextualité*, vol. 2, éd. G. Gouiran, Montpellier, 1992, p. 679-696.

<sup>580</sup> *Ibid*, p. 679.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

- Reprise dans une autre *alba*, de Cadenet, *S'anc fui belha ni prezada*, début XIII<sup>e</sup>.<sup>581</sup>

Elle arrive à démontrer que le rapport intertextuel se réalisant à travers des reprises monodiques se définit sur différentes échelles (de la mélodie la plus similaire à la plus difficile à cerner) elle donne l'exemple de « *la version de Cadenet est en effet très ornée, ce qui modifie considérablement le sens musical* »<sup>582</sup>

En parlant de mélodicité médiévale il serait plus qu'obligatoire d'aborder l'aspect poétique, Robert Lafont s'était étalé sur le procédé de transformation de la poésie sacrée à une poésie profane et a insisté sur le fait que ce passage entre les deux domaines qui a donné naissance à la chanson lyrique des troubadours.<sup>583</sup>

Les chercheurs s'intéressant à l'intermélodicité dans les corpus du Moyen-âge, se sont penchés aussi sur la présence de ces passages monodiques dans l'ensemble des œuvres des troubadours (sachant que le répertoire des troubadours est partagé vu qu'il s'agissait de plusieurs poèmes de la mémoire collectives).

« *Ces déplacements musicaux et poétiques sont valables non seulement entre les répertoires sacrés et profanes, mais aussi à l'intérieur même du répertoire des troubadours. Ils expliquent probablement en tout cas la rapidité d'adoption du phénomène de la contrafacture par ces poètes-musiciens, qui se seraient contentés de réutiliser un principe qu'ils connaissaient déjà bien.* »

En effet, le contrafactum<sup>584</sup> adopté par les poètes et musiciens médiévaux donne de la matière à l'approche intertextuelle mélodique. Toute fois, Margaret Switten ne voit pas en la contrafacture une transformation de sens, mais une métamorphose bien plus profonde sur l'aspect formelle de la chanson qui est représentée en une autre nouvelle « *même si sa « physionomie » poético-musicale demeure reconnaissable* »<sup>585</sup> puisque :

---

<sup>581</sup> Aucune source n'a été trouvée par rapport à ses écrits médiévaux, les seules références (incomplètes) sont cités dans l'étude de Florence Mouchet.

<sup>582</sup> Mouchet, Florence, « *Intertextualité et « intermélodicité » : le cas de la chanson profane au Moyen Âge* », in *Chanson et intertextualité* de Céline Cecchetto, Op.cit. P. 21.

<sup>583</sup> Lafont, Robert, « *Sens et littérature à l'origine de l'Europe moderne* », *Littératures*, 1989, P. 12.

<sup>584</sup> Du latin *contrafacere* qui veut dire *simuler*, notion utilisée dans le domaine de la musique à partir du Moyen-âge pour définir le fait de remplacer le texte d'une chanson et garder la composition musicale. Une pratique courante au Moyen-âge lorsque les troubadours empruntaient une mélodie déjà composée pour donner un rythme à leurs nouveaux poèmes.

<sup>585</sup> Mouchet, Florence, « *Intertextualité et « intermélodicité » : le cas de la chanson profane au Moyen Âge* », in *Chanson et intertextualité* de Céline Cecchetto, Op.cit. P. 22.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

## Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

*« Ce sont les références intertextuelles qui ouvrent l'espace sémantique, augmentent la puissance et la densité de l'expression. Chaque chanson se constitue comme un carrefour de rencontres, un lieu d'échanges entre sacré et profane ».*<sup>586</sup>

En effet, la chanson comme entité n'est jamais représentée par une mélodie ou un texte dissociés l'un de l'autre, tant que nous avons une partie de cette entité reprise et une composée ou créée nous avons une nouvelle création dans tous les cas. D'autant plus que le fait que la chanson représente le produit d'un mariage entre sacré/profane, tradition/modernité, et ainsi de suite.

### II. 5. Impact du créateur, texte, voix, et composition :

L'étude de l'intertexte et ses méthodes de travail cherche toujours, pour des besoins analytiques, à positionner la personne de l'auteur au sein de son œuvre. Ce qui s'applique généralement dans n'importe quel texte littéraire n'est pas souvent applicable lorsqu'il s'agit de la chanson.

En effet, dans le genre chansonnier, la personne du créateur de l'œuvre réunit trois personnes généralement, nous parlons de l'auteur, compositeur et l'interprète. Quand ces trois entités représentent une même personne, il sera plus facile d'étudier l'intégration du créateur dans son œuvre à travers l'approche biographie. Cependant, dans le cas où l'auteur, le compositeur et l'interprète sont trois différentes personnes présentes chacune dans sa création et donc dans la création commune. En ce qui concerne l'étude de la chanson en littérature, il est impossible de négliger au moins la présence de l'auteur et l'interprète. Comme nous l'avons fait avec Jacques Brel, l'auteur et l'interprète, dans notre partie analytique.

Alors, lorsque trois créateurs sont réunis l'étude de leur impact personnel est fondamentale. Autrement dit l'analyse des trois composants de la chanson dissociés puis réunir les conclusions pour marquer cette présence.

L'analyse des trois voies chansonniers se résume dans le fait de dégager l'aspect identitaire donc « la définition de la chanson »<sup>587</sup>, mais aussi, d'étudier les techniques de

---

<sup>586</sup> M. Switten, « *Modèle et variations : Saint Martial de Limoges et les troubadours* », P. 691.

<sup>587</sup> Selon André Gervais (poète, essayiste et chercheur en cantologie canadien, né en 1947. Professeur en littérature à l'université du Québec à Rimouski.) la définition identitaire d'une chanson se fait à travers l'indication de son/ses auteurs, interprètes, compositeur, « *chanson de...* ».

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

transmission « *qu'ils reposent sur un déplacement d'aire culturelle* »<sup>588</sup> ou « *sur le seul passage d'une voix à l'autre* »<sup>589</sup>.

Dans ce cas de figure, la notion identitaire est abordée à travers l'expression de l'identité vocale. Cette notion est importante pour assimiler la portée de la chanson qui s'introduit au cœur de la recherche à la faveur de la théorie intertextuelle.

La voix représente la forme qui concrétise les trois aspects de la chanson physiquement. La performance chantée du discours écrit, le jeu de musique et l'interprétation qui se cristallisent aussi à travers la voix. Ce qui fait de cette dernière un axe intertextuel chansonnier puisqu'elle est la ligne de conduite qui participe vivement à « *harmonie idéale de réception* » vers laquelle tend la chanson »<sup>590</sup>

Suite à cette intégration de l'intertextualité, Illa Carrillo Rodriguez<sup>591</sup>, Anthony Soron<sup>592</sup> ont développé l'application du dialogisme dans la chanson comme genre. Une démarche expliquée par Damien Dauge<sup>593</sup> dans son étude « *Madame Bovary en chansons : la revanche musicale d'Emma sur Flaubert* »<sup>594</sup>, Thanh-Vân Ton-That<sup>595</sup> à travers son article « *Proust en chanson : Dave lecteur de Du côté de chez Swann* »<sup>596</sup> et Noha Nemer<sup>597</sup> dans son « *Le romanesque chanté dans l'œuvre bipolaire d'Yves Simon : du transfert générique comme ré (é) critique* »<sup>598</sup>.

Pour finir,

---

<sup>588</sup> Jean-Pierre Zubiante, « *Tenants et aboutissants de la chanson traduite* », *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P. 213-226.

<sup>589</sup> Joel July, « *Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales* », *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P. 175-186

<sup>590</sup> Hirschi, Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Op.cit, P. 41.

<sup>591</sup> Illa Carrillo Rodriguez : Docteur en sciences des arts à l'université de Paris-Panthéon-Sorbonne. « *Histoire(s) de la "chanson latino-américaine" dans quelques performances phonographiques de Mercedes Sosa* »

<sup>592</sup> Anthony Soron, Maître de conférences des universités HDR à l'ESPE Paris-Sorbonne et spécialiste en la didactique de la littérature. « *"J'ai vu le loup le renard le lion" ou les imaginaires canadiens-français de concert* »

<sup>593</sup> Damien Dauge : docteur en littérature française qui s'intéresse à la cantologie et son apport à la littérature.

<sup>594</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P. 81-90.

<sup>595</sup> Thanh-Vân Ton-That: professeur en littérature comparée et francophone à l'université Paris-Est Créteil Val de Marne.

<sup>596</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P.91-100.

<sup>597</sup> Noha Nemer : docteur en littérature, qui s'intéresse à la théorie de la réception et à la cantologie.

<sup>598</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P. 241-255.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

## Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

« ...l'intérêt d'un déploiement vers l'intertexte du questionnement sur l'identité chansonnière repose fortement sur la projection interne à l'œuvre enregistrée d'un espace de réception senti comme fédérateur à divers titres. »<sup>599</sup>

L'objectif de cet investissement fourni pour développer l'intertextualité et la chanson est basé sur l'analyse profonde du lien entre la production, l'interprétation et la réception.

L'expansion de cette étude analytique quète après la continuité de l'appréhension de la chanson en tant que genre quel que soit le degré de la littéarité de son texte. Dans un autre sens plus abordable, il s'agit de poursuivre la mise à jour en impliquant cette fois-ci les répercussions sociales sur le genre (établir une analyse sociocritique sur les nouveaux registres de la chanson). Des travaux ont été élaborés dans cette optique, sur le plan social (Fabienne Marié-Liger<sup>600</sup>, « *Grand Corps Malade, le slam : naissance d'un poète et la question d'une filiation* »<sup>601</sup>), et sur le plan politique (Nathalie Katinakis<sup>602</sup>, « *Performance et travail de mémoire intertextuel : Analyse des premiers concerts de Mikis Théodorakis en Grèce à la chute de la dictature des colonels (1967-1974)* »<sup>603</sup>).

L'association cantologie et intertextualité impose une autre forme de comparatisme mis à part l'intermélodicité : c'est l'intertextualité confrontant uniquement une chanson et une autre chanson.

Après avoir exposé plusieurs éléments, axes et associations théoriques faites pour le développement de la discipline cantologique ainsi que son apport à la littérature et son fonctionnement, nous démontrons que notre démarche de comparatisme est typiquement littéraire en comparant un écrivain comme Camus et son œuvre à Brel et ses chansons. Mais avant de nous mettre à la confrontation de l'œuvre des deux auteurs nous allons conclure ce chapitre dédié à la cantologie par une partie qui dissèque la chanson brèlienne à travers une optique comparative.

Nous avons compris, à travers les synthèses des travaux établis dans le cadre cantologique, que le fait d'analyser un vers ou une strophe, ou faire seulement allusion à une chanson au sein d'un travail analytique, nous inscrit systématiquement dans le monde théorique

---

<sup>599</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P. 12.

<sup>600</sup> Fabienne Marié-Liger : docteur en littérature chercheur en cantologie.

<sup>601</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P. 319-329.

<sup>602</sup> Nathalie Katinakis : docteur en communication s'intéressant aux recherches portant sur la mémoire collective.

<sup>603</sup> Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, Op.cit, P. 347-357.

## **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

### **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

de la cantologie, si nous étudions cette constituante de la chanson entière, bien entendu. Donc, il n'est pas strictement nécessaire de faire appel à l'intertextualité ou à la psychocritique ou la théorie de réception sur un support chansonnier pour dire que nous travaillons sur une analyse cantologique. Les théories littéraires (ou pas) employées ne sont que des instruments d'analyse, le plus important est de faire du support (la chanson) un corpus analysable et critiquable, donc un support scientifique.

L'étude analytique que nous allons effectuer sur des chansons de Brel, nous permettra de consolider notre travail qui suivra pour répondre à notre problématique initiale. En effet, avant d'entamer l'analyse comparative entre Brel et Camus (qui est la base de notre thèse doctorale) nous allons aborder les textes du chanteur d'une manière analytique littéraire, où nous allons démontrer encore plus la faisabilité d'analyser un texte de chanson.

### **III. Brel entre chanson et littérature**

Jacques Brel est un auteur, compositeur et interprète qui se nourrit beaucoup de ses inspirations littéraires, comme nous l'avons dit dans le deuxième chapitre de la première partie.

Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'il est faisable d'aborder un texte chanté dans une perspective littéraire, en analysant le contenu, les personnages, la position de l'auteur de ce texte et son narrateur, tout dépend de la problématique de recherche.

Les textes de Jacques Brel ont déjà servi de support analytique en France et en Belgique à plusieurs reprises lors des épreuves du bac en littérature.<sup>604</sup> Comme ils ont été sujets d'analyse dans un cadre littéraire avant tout puis cantologique (le cas des recherches de Stéphane Hirschi). Hirschi a quêté durant tout son parcours pour prouver l'importance de la chanson comme support dans le vaste océan de l'analyse scientifique. Par contre, le fait de proposer une chanson dans un examen aussi important que le bac démontre, par ricochet, l'importance de ce genre mais surtout la richesse des écrits de Brel en matière d'analyse.

Nous allons au court de ce chapitre présenter une partie du corpus de notre chanteur que nous allons aborder en effectuant une étude globalement littéraire qui s'inscrit dans une démarche théorique cantologique.

---

<sup>604</sup> Brel, France, *Jacques Brel, auteur*, Fondation Jacques Brel, Bruxelles, 2018. P. 45.

# Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

## Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

### III. 1. Brel l'auteur, un nouveau style, une émancipation dans l'écriture :

Jacques Brel a puisé dans le texte chanté d'une manière qui fait de lui l'équivalent du roman socialement engagé, ce que nous appelons en littérature le roman miroir. Par exemple nous remarquons que Brel traite des sujets de société et il se met à jour selon les événements et les développements sociaux, ce qui se manifeste à travers les chansons *Madeleine* et *Vesoul* avec une signature absurde qui nous rappelle le théâtre de Beckett.

#### a)- *Madeleine* :

*« Ce soir j'attends Madeleine  
J'ai apporté do lilas  
J'en apporte toutes les semaines  
Madeleine elle aime bien ça  
Ce soir j'attends Madeleine  
... »*

Dans *Madeleine*, nous ne savons si nous devons avoir pitié du héros de la chanson, l'adopter, le haïr ou le plaindre en le voyant croire, espérer, quand tout ce qui se passe dans sa vie paraît sans importance et absurde.

Brel avait dit lors d'une discussion avec Clouzet<sup>605</sup> :

*«...après avoir interprété plus de mille fois Madeleine, il ne savait pas encore si son héros devait être tenu pour un exemple de courage et de résolution ou, au contraire, Pour un symbole de bêtise et de faiblesse"<sup>606</sup>*

Nous sentons que Brel a tendance dans ses chansons à se laver les mains de ses personnages, il les crée et il prend ses distances pour ne jamais leur ressembler. Il est probable qu'il les crée à la base pour ne pas réagir comme eux ou le contraire dans certaines chansons. Le héros de cette chanson est la représentation même du type d'espoir absurde auquel Jacky porte un sens d'observation perçant, nous poussant à compatir avec lui en nous incitant implicitement à ne pas faire comme lui.

---

<sup>605</sup> Jean Clouzet : né le 3 aout 1937 critique de Jazz, écrivain et biographe de Jacques Brel et Boris Vian.

<sup>606</sup> Jean Clouzet. Pochette du disque n° 5 P.6325206.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

L'histoire est tenue par une parfaite description de l'unité d'espace-temps et d'action, les faits se déroulent en une soirée, dans un seul endroit d'où le héros ne bouge pas d'un pas en attendant l'arrivée d'une personne qui en fin de compte « *ne viendra pas* ».

Toutes les strophes nous font vivre, une par une, chaque instant de cette longue attente. Le rythme du début (que la voix de Brel oriente selon l'état d'âme du héros) traduit parfaitement l'angoisse qui règne sur cette situation particulière où le désir va à la rencontre du tant attendu.

La construction de l'histoire par le narrateur a cet aspect attachant. Au début la situation paraît normale, un amoureux qui attend impatiemment la femme de sa vie. Il l'attend les lilas à la main en pesant à leur programme de la soirée :

« ...  
*On prendra le tram trente-trois  
Pour manger des frites chez Eugène  
Madeleine elle aime tant ça  
Madeleine c'est mon Noël  
C'est mon Amérique à moi  
Même qu'elle est trop bien pour moi  
Comme dit son cousin Joël  
Ce soir j'attends Madeleine  
On ira au cinéma  
Je lui dirai des "je t'aime"  
Madeleine elle aime tant ça  
... »*

Nous remarquons l'innocence dans le regard que porte le personnage envers sa bienaimée une admiration qui va jusqu'à l'adoration :

« ...  
*Elle est tellement jolie  
Elle est tellement tout ça  
Elle est toute ma vie  
Madeleine que j'attends là  
... »*

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

Une naïveté et innocence qui le perturbe au point de ne plus savoir comment exprimer ce qu'il ressent, et il répète (le refrain) :

« ...

*Elle est tellement tout ça*

... » *Ce qui ouvre le champ du rêve et de l'imagination, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un enchaînement plutôt étudié suite à la construction poétique du texte qui se base sur la mesure du temps : «Ce soir j'attends..., j'attendais..., j'attendrai... ».*

Brel, à travers son narrateur et personnage, nous fait comprendre que son héros attend vainement. Et il l'explicite à travers le bouquet de lilas :

«...

*J'ai apporté des lilas*

*J'en apporte toutes les semaines*

... »

Puis il dit :

« ...

*Mais il pleut sur mes lilas*

*Il pleut comme toutes les semaines*

*Et Madeleine n'arrive pas*

*Ce soir j'attends Madeleine*

*C'est trop tard pour le tram trente-trois*

*Trop tard... »*

Après :

« ...*Mais j'ai jeté mes lilas*

*Je les ai jetés comme toutes les semaines*

.... »

Pour finir en disant :

« *Je rapporterai du lilas*

*J'en rapporterai toutes les semaines*

... »

Brel en insistant sur les lilas nous explique qu'il ne s'agit pas d'un geste de courtoisie duquel le personnage peut s'en passer (si ça fane aujourd'hui il en ramène le lendemain et le

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

surlendemain et ainsi de suite), il s'agit d'un rite qui est à l'image de son espoir en l'amour qui se meurent en fanant quand sa bienaimée qui ne vient pas et que le personnage cherche à faire apparaître à tout prix. Dans les chansons qui ont précédé *Madeleine*, le héros brélien se réfugiait dans les souvenir du passé fuyant l'absence et l'abandon de la femme. Par contre, le héros de ce texte ne revient jamais en arrière mais se réfugie dans le souhait en allant vers l'avenir pour fuir, cette fois-ci, un passé d'attente vaine. Il est probable que sans cette fuite dans le fantasmagique il n'aurait jamais survécu à l'abandon, d'où son :

« ...  
*Elle est toute ma vie*  
*Madeleine que j'attends là*  
... »

Les projets que le narrateur avait programmés au début du texte vont fâner eux aussi, ils vont disparaître petit à petit, les uns après les autres, au fur et à mesure que cet espoir qu'elle vienne s'efface mais ils sont vite rattrapés par un refus et une négation de la réalité :

« ...  
*C'est trop tard pour le tram trente-trois*  
*Trop tard pour les frites d'Eugène*  
*Et Madeleine n'arrive pas*  
...  
*Mais ce soir j'attends Madeleine*  
*Il me reste le cinéma*  
...  
*C'est fichu pour le cinéma*  
...  
*Ce soir j'attendais Madeleine*  
*Tiens le dernier tram s'en va*  
*On doit fermer chez Eugène*  
*Madeleine ne viendra pas*  
....  
*Je rapporterai du lilas*  
*J'en rapporterai toute la semaine*

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

*Madeleine elle aimera ça  
Demain j'attendrai Madeleine  
On prendra le tram trente-trois  
Pour manger des frites chez Eugène*

...

*Tant pis si elle est trop bien pour moi  
Comme dit son cousin Gaspard  
Demain j'attendrai Madeleine  
On ira au cinéma*

.... »

Nous remarquons que dans chaque couplet la situation finale prend la place de la situation initiale et la chanson peut recommencer indéfiniment avec un renouvellement indéterminé de l'espoir. Une sorte d'espoir générateur/génératif qui peut ne jamais finir car le personnage n'est jamais déçu, et souhaite encore et toujours.

Le héros renie et refuse catégoriquement de voir les choses en face, accepter son passé pour vivre dans un avenir bâti sur des souhaits et des fantasmes. Le personnage tient à son présent répétitif et interminable qui se reflète à travers son amour démesuré pour sa *Madeleine* qu'il définit comme suit :

« ...  
*Madeleine est mon Noël*

...

*Mon horizon*

...

*Mon espoir*

...

*C'est mon Amérique*

... »

Ce qui signifie son rêve, son idéal, son essence, son *Far West*, et son enfance.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

Nous remarquons dans cette chanson comme dans *Je ne sais pas*<sup>607</sup> la présence d'une tierce entité qui fait obstacle à un amour entre un homme et une femme. Nous revivons la même intervention ici avec le trio des cousins qui s'interposent entre le héros et la femme de sa vie en rendant leur bonheur impossible. Les trois cousins Joël, Gaston, et Gaspard se manifestent successivement pour semer le doute chez leur cousine :

« ...  
*Mais elle est trop bien pour moi*  
*Comme dit son cousin Joël*  
...  
*Comme dit son cousin Gaston*  
...  
*Comme dit son cousin Gaspard*  
... »

En ce qui est de l'attente, et la manière avec laquelle elle régit le cours de l'histoire, le héros de ce texte semble venir du théâtre de Samuel Beckett, plus exactement de la pièce phare du théâtre de l'absurde « *En attendant Godot* »<sup>608</sup>. Dans le but d'établir une petite comparaison nous exposerons le passage du dialogue des deux personnages Vladimir et Estragon :

« ...  
- *Allons-nous-en.*  
- *On ne peut pas.*  
- *Pourquoi ?*  
- *On attend Godot.*  
(...)  
- *Et s'il ne vient pas ?*  
- *Nous reviendrons demain.*  
- *Et puis après-demain.*  
- *Peut-être.*  
- *Et ainsi de suite.*

---

<sup>607</sup> Jacques Brel, *Je ne sais pas*, 1958.

<sup>608</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, 1952.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

- *C'est-à-dire...*

- *Jusqu'à ce qu'il vienne.*

- *Tu es impitoyable.*

- *Nous sommes déjà venus hier ...»<sup>609</sup>*

Sauf que l'amoureux de *Madeleine* ne laisse pas parler son « Estragon » qui tente de le réveiller en semant le doute en lui, ou tout simplement en lui ouvrant les yeux vers la réalité évidente qu'il refuse de voir, et il porte son Vladimir se suffisant à l'attente.

Nous notons aussi que comme dans la pièce « *En attendant Godot* », en tant que lecteurs et auditeurs nous savons que le sort du personnage de Brel est identique à celui des personnages de Beckett, la même chose va se reproduire le lendemain et le surlendemain et les jours d'après, la notion du temps présente/absente ne changera rien à la situation ni aux réactions et attentes des personnages.

Il est vrai qu'en grande partie le malheur des êtres humains est justement celui de vivre dans le souhait, de s'agripper à l'espoir et l'attentisme liés à quelque chose/quelqu'un « *qui ne viendra pas* ».

Le coup qu'avait réussi Brel est celui de pouvoir montrer et expliquer de près l'absurdité de l'être humain face aux souhaits, l'espoir et tout ce qui relève du fantasme. Expliciter l'absurdité des situations où l'homme se suffit d'espérer, attendre et consommer de son temps en s'attachant à des illusions.

#### **b)- *Vesoul*<sup>610</sup> :**

*Vesoul* s'inscrit dans le même classeur de *Madeleine* et *Les Bonbons*, la narration y est circulaire et l'homme se voit perdu en suivant la femme qui se trouve exigeante, fantasque et capricieuse. L'homme obligé de subir n'arrive même pas à s'en sortir. Le choix de la musique qui accompagne la narration la complète, il la suit à rythme qui ne cesse de monter entre l'accordéon et le ton de Brel qui ne redescendent pas. Le récepteur vit cette angoisse et oppression que subit le héros brélien.

---

<sup>609</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Op.cit, P. 20, 21.

<sup>610</sup> Jacques Brel, *Vesoul*, 1968.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

*« T'as voulu voir Vierzon  
Et on a vu Vierzon  
T'as voulu voir Vesoul  
Et on vu Vesoul  
T'as voulu voir Honfleur  
Et on a vu Honfleur  
T'as voulu voir Hambourg  
Et on a vu Hambourg  
J'ai voulu voir Anvers  
Et on a vu Hambourg  
J'ai voulu voir ta sœur  
Et on a vu ta mère  
Comme toujours  
... »*

Un jeu se déclenche dans un cercle vicieux nous faisant sentir l'asphyxie et le dégoût qu'explicité cette rengaine où le désir du héros s'oppose toujours à celui de la femme qui ne fait jamais de concessions contrairement à l'homme. Une ritournelle qui reflète une guerre absurde de «*Tu as voulu... et J'ai voulu...* » qui ne s'arrêtaient que par moment quand l'homme se manifestait hurlant sa révolte et en quittant ce circuit vicieux :

*« ...  
Mais, je te le dis  
Je n'irai pas plus loin  
Mais je te préviens  
J'irai pas à Paris  
D'ailleurs j'ai horreur  
De tous les flonflons  
De la valse musette  
Et de l'accordéon  
...  
T'as voulu voir Paris  
Et on a vu Paris  
T'as voulu voir Dutronc  
Et on a vu Dutronc*

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

*J'ai voulu voir ta sœur*

*J'ai vu l'mont Valérien*

...

*Je voulais voir Byzance*

*Et on a vu Pigalle*

... »

L'insatisfaction éternelle de la femme capricieuse se reflète par des interminables imprévisibles retournements de situations :

« ...

*T'as plus aimé Paris*

*On a quitté Paris*

*T'as plus aimé Dutronc*

*On a quitté Dutronc*

.... »

La faiblesse et la docilité du héros de *Vesoul* sont exhibées ironiquement, il a beau faire l'homme en essayant d'imposer ses choix :

« ...

*Je te e re-redis*

*Je n'irai pas plus loin*

... »

Il reprend son attitude habituelle à travers cette ritournelle infinie, dans une perspective d'avenir qui nous fait vivre une angoisse vertigineuse en imaginant cette continuité perpétuelle qu'il explicite avec son « *comme toujours* » ce qui représente une tension illimitée sans fin convertissant sa vie en un enfer.

Ce qui nous renvoie encore une fois vers « *En attendant Godot* »<sup>611</sup>. Les deux personnages de Beckett Lucky et Pozzo qui sont à l'image du couple de *Vesoul*, la docilité et l'exécution rapide de Lucky est à l'image du héros brélien alors que Pozzo représente parfaitement le sadisme et l'opportunisme de la femme.

---

<sup>611</sup> *En Attendant Godot*, Op.cit.

## Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

### Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.

---

*« Pozzo : Il vaut mieux le lui mettre.*

*Vladimir : Je vais le lui mettre.*

*Il contourne Lucky avec précaution, s'en approche doucement par derrière, lui met le chapeau sur la tête et recule vivement. Lucky ne bouge pas. Silence.*

*Estragon : Qu'est ce qu'il attend ?*

*Pozzo : Eloignez-vous.*

*Estragon et Vladimir s'éloignent de Lucky. Pozzo tire sur la corde. Lucky le regarde)*

*Pense, porc !*

*Un temps, Lucky se met à danser.*

*Arrête !*

*Lucky s'arrête*

*Avance !*

*Lucky va vers Pozzo*

*Là !*

*Lucky s'arrête*

*Pense !*

*Lucky : d'autres part, pour ce qui est...*

*Pozzo : Arrête ! Lucky se tait*

*Arrière !*

*Lucky recule*

*Là !*

*Lucky s'arrête*

*Hue !*

*Lucky se tourne vers le public*

*Pense !*

*Lucky : étant donné que l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux... »<sup>612</sup>*

La corde qui lie la main de Pozzo au cou de Lucky est la représentation parfaite du lien entre le héros brélien et sa femme qui le contrôle par le bout du nez. Dans la chanson Brel

---

<sup>612</sup> Ibid, P. 58-59.

## **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

### **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

dessine la course infernale et absurde derrière les désirs d'une femme qu'il ne cesse de critiquer. Les deux auteurs abordent la question de l'esclavage de deux différentes manières et nous invitent à réfléchir à la question de la soumission et de l'esclavage et leurs manifestations.

C'est ainsi que se termine notre voyage en quête de la poésie chez Brel. Nous avons relevé des points tracés par le théoricien de la cantologie et spécialiste en Brel que la poésie peut être marquée par le style esthétique et le mélange entre les expressions grandiloquentes et les images qu'ils exhibent à travers le paratexte associé à l'interprétation et à la musique.

Après avoir connu et décortiqué cette nouvelle démarche théorique qu'est la cantologie, nous avons fait en sorte d'aborder toutes les études proposées dans le cadre interdisciplinaire littéraire.

Il s'agit donc d'une discipline qui fait de la chanson un genre littéraire reconnu, ce qui nous a permis de prendre quelques textes de notre chanteur (Brel) et les analyser dans un angle littéraire. Tout cela dans le but de préparer nos supports et notre étude comparative qui va être annoncée durant la dernière partie.

Nous avons, au cours de cette analyse, remarqué que Brel fait appel à ses imprégnations littéraires citées dans sa partie biographique. En effet, le texte chanté de Brel est un support qui peut servir les recherches littéraires dans la mesure où son auteur détient une certaine éducation littéraire acquise de ses lectures. D'autant plus que, l'aspect réflexion qui se dégage de ses textes, en effet, l'écriture brélienne, comme nous venons de le constater, est plus une écriture très bien ficelée au regard de la pensée.

Malgré la présence flagrante de l'aspect poétique sur la majorité de ses poèmes, sauf qu'ils ne sont pas basés sur le formelle et l'esthétique, les écrits de Brel portent un engagement social de dénonciation, ce qui veut dire qu'en optant pour la parodie, le pastiche ou même la tragédie et le drame l'auteur a une idée à transmettre, une dénonciation à afficher et surtout, une critique à faire.

L'écriture de l'engagement sociale dans laquelle s'aligne Jacques Brel est très importante, puisque ce que peut offrir le chanteur à texte à la littérature n'est que bénéfique.

## **Première partie : deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle.**

### **Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire.**

---

Prenons l'exemple de *Madeleine* et la pièce maîtresse de Beckett *En attendant Godot*, les deux textes traitent de la même chose, l'absurdité de l'attente lorsque nous savons que nous allons rien avoir, mais surtout l'entêtement et la bêtise humaine ayant la certitude que la situation va changer si nous nous attachons à une espérance et un souhait.

Il est donc plus facile et plus rapide d'écouter, lire et regarder Brel interpréter *Madeleine* pour assimiler tout ça. Lire la pièce ou la regarder prendre largement plus de temps et demandera plus d'effort de concentration. C'est exactement ce que la chanson de Brel a à apporter à la littérature.

Après avoir établie cette analyse spéciale Brel, pour avoir assez d'outil en approchant l'analyse essentielle qui nous permettra de répondre à notre problématique, la partie qui va suivre se portera sur l'application théorique de plusieurs démarches littéraires dans le but de dégager le plus de ressemblances entre le corpus camusien et le corpus brélien. Pour tenter de prouver la présence d'une intertextualité nous allons faire appel, bien évidemment, à la théorie intertextuelle, nous allons aussi essayer de décortiquer l'aspect narratologique chez les deux auteurs, en faisant appel à la narratologie.

Pour finir, dans le but de desseller les sources de ces similitudes, nous allons faire appel à l'approche de la mise en abyme, la psychocritique et revenir sur l'intertextualité. Il faut noter que tout le travail qui va suivre sera essentiellement comparatif.

Avant de clore ce chapitre, nous jugeons bon de réitérer l'importance du choix des thèmes de cette partie. Pour rappel, cette dernière se divise en deux chapitres dans lesquels nous avons défini, explicité et illustré la théorie qui constitue le fond de notre analyse, à savoir la cantologie. Après l'avoir présentée théoriquement et historiquement, nous l'avons mise en application sur certains textes de Brel qui tournent majoritairement autour du thème la redondance de la bêtise dans l'amour. Chose qui nous a poussé à confronter ces situations, tant chantées par Brel, avec l'Absurde dépeint par Samuel Beckett dans sa pièce théâtrale *En Attendant Godot*, le tout afin de préparer la prochaine partie, qui portera essentiellement sur la philosophie de l'Absurde chez Brel et Camus pour ainsi répondre à la partie centrale de notre problème.

*Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes  
et/ou doubles ?*

# *Chapitre I : La recherche de l'Être*

*« L'absurde est la notion essentielle et la première vérité »*

*Albert Camus.*

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Après avoir achevé les premiers chapitres de notre travail, différents les uns de l'autre (l'étude biographique de chaque auteur et la présentation en plus de l'étude cantologique) nous arrivons à la partie analytique qui nous permettra de répondre à notre problématique. Avant de procéder à l'analyse nous allons faire un bref détour dans l'univers de l'absurde en présentant la notion.

L'être humain conscient, depuis la nuit des temps, est en course perpétuelle contre lui-même, cherchant à se surpasser et à comprendre le pourquoi du comment par rapport à son existence. Toutefois, les questionnements existentiels ou même humanistes sont inextricablement liés à l'absurde. Nous l'avons abordé lors de notre investigation biographique dans la première partie à travers la conception et la perception de cette philosophie d'une manière brève propre aux deux auteurs.

De sa définition la plus basique, l'absurde est :

*« ...tout ce qui est contraire à la raison, au bon sens, à la logique. Déraisonnable, inepte, insensé [...] personne qui agit, parle sans bon sens. »<sup>613</sup>*

Ceci dit, tout ce qui sort de la normale. Si nous suivons cette définition, la notion de l'absurde devient un jugement subjectif : ce qui peut être logique ou sensé pour une personne ne l'est pas forcément pour un autre. Donc nous dirons, à partir de cette définition, que l'expression d' « une situation absurde » émane d'un jugement personnel.

Cependant, la notion en tant que philosophie prend un sens plus large : « ...dont l'existence est gratuite, non justifiée par une fin. »<sup>614</sup>, donc tout ce qui est lié au hasard et au sort arbitraire (Ce que nous avons appelé au premier chapitre de la première partie la métaphysique).

Selon Myriam Van Den Brampt<sup>615</sup>, l'absurde est une forme de prise de conscience métaphysique, une expérience qui se vit dans les tripes. Elle pense que c'est le fait d'avoir

*« ...le sentiment que le sens échappe, que la contradiction s'insinue ne laisse personne indifférent, tant la logique nous structure et nous rassure »<sup>616</sup>*

---

<sup>613</sup> Le Grand Robert, dictionnaire, Paris, 2016, P.7.

<sup>614</sup> Ibid.

<sup>615</sup> Myriam VAN DER BREMPT : romaniste et philosophe belge.

<sup>616</sup> VAN DER BREMPT, Myriam, *L'absurde : le fil de l'histoire*, Articulations 66- secouez-vous les idées n.107, Cesep, Nivelles. Septembre 2016. P. 1.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre I : la recherche de l'Être.**

---

En effet, le sentiment de la contradiction résulte de l'absurde. Tant que les sociétés dans ce monde sont régies par des normes abstraites, qu'elles soient religieuses ou traditionnelles, qui établissent les lois (donc la structure à suivre) et imposent des interdits (donc une peur qui a besoin d'assurance) l'homme aura à faire un temps d'arrêt, réfléchir et se poser des questions vis-à-vis d'une situation absurde. À partir de cette première réflexion l'humain devient responsable quel que soit le chemin qu'il choisira. Il sera après dans l'une des conséquences de l'absurde décrites dans le premier chapitre de la première partie.<sup>617</sup>

L'absurde a pris de la place en tant que courant littéraire et philosophie au XX<sup>ème</sup> siècle lorsque Camus avait établi les piliers de ce concept, mais ses soubassements datent du XIX<sup>ème</sup> siècle avec le courant ancêtre « l'existentialisme » (athée), comme nous l'avons déjà souligné dans la première partie.

À vrai dire, l'absurde peut avoir des fondements enracinés beaucoup plus loin si nous nous arrêtons sur le style contradictoire utilisé au Moyen-âge (la manière avec laquelle ils faisaient passer des messages dénonciateurs et morales. Convaincre ou sensibiliser par le biais de la farce, semble étrange, illogique donc absurde), Rabelais, Molière ainsi que Voltaire avaient fait de même. Puisque l'ironie est une forme d'absurdité comme le souligne Camus dans *L'Envers et l'Endroit*<sup>618</sup>.

Toute forme de pensée bâtie sur des questionnements qui n'ont pas une explication logique selon la convention humaine, et qui ne trouvent pas de réponses liées à une abstraction divine, est une pensée absurde, qu'elle soit littéraire, philosophique ou artistique.

Si nous revenons sur le contexte historique où s'est développée la notion nous allons atterrir au fin fond de la seconde guerre mondiale, les massacres et génocides, les nouvelles sanglantes qui traversaient le monde. Les puissances mondiales qui devenaient forces destructrices, la perte de toute forme d'humanisme ravivaient le sentiment de l'humanité chez les écrivains les plus engagés, qui se battaient à leur tour pour chercher un sens à ce monde qui n'est géré que par l'injustice et le sang, et où l'homme naît pour mourir sans aucune cause de justice.

Par la recherche de l'Être ou du Soi nous reformulons la notion de l'absurde d'un certain angle philosophique, car il s'agit aussi du souci de se définir par rapport à soi-même dans le monde sans les besoins de se justifier par rapport à des abstractions, la convention sociale, le

---

<sup>617</sup> Revenir à la page 48 de la première partie.

<sup>618</sup> Revoir la page 42 de la première partie.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre I : la recherche de l'Être.**

---

destin, les traditions et la divinité. Selon Camus, l'homme est dans une recherche infinie du sens de ce monde, le sens qui explique son existence et justifie ses actes et choix, le tout face à une vie à laquelle le sens échappe.

L'homme, depuis la nuit des temps, a ce besoin de ressentir cette force divine au dessus de lui, qui le surveille, le protège, qu'il doit prier à son tour et idolâtrer. Si elle n'est pas représentée par un tyran (le cas des rois, empereurs et même prophètes), elle est présente vis-à-vis des abstractions divines depuis le monothéisme. L'être humain d'aujourd'hui comme celui d'antan donne un sens à sa vie à travers les divinités, en travaillant toute sa vie pour avoir cette récompense après sa mort, mais

*« ...dans un monde sans Dieu ou qui n'y croit plus, les hommes se désespèrent de ne plus pouvoir donner un sens supérieur à leur existence. Ils tentent d'expliquer leur destinée par la Raison ou la Science mais la mort vient réduire à néant leurs efforts et marque du sceau de l'absurdité toutes leurs actions. « À quoi bon ? » est la phrase qui résonne à chaque fois qu'il faut agir, résister, aimer ou vivre. Sans Dieu ou valeur supérieure pour les justifier, les hommes sont condamnés à vivre sans but qui leur survive dans un monde muet : c'est l'Absurde. »<sup>619</sup>*

En bref, l'absurde résume la vie d'un homme qui sait qu'il n'y a que la mort qui l'attend au bout du chemin, et qui y va en consommant son temps au jour le jour, sans aucun autre but à part celui de vivre le moment. Une personne pareille ne craint ni l'échec ni la mort, elle traverse des expériences dont elle assumera les conséquences mais sans aucune finalité. Dans l'absurde, la mort n'est qu'une fin, un néant.

Dans ce chapitre nous allons voir comment l'absurde fut abordé chez Camus et son héritier Brel chacun dans son univers.

### **I. À la recherche du Soi dans un monde absurde :**

Durant la première partie de notre travail, nous avons détaillé et résumé l'œuvre de Camus, nous y revenons maintenant pour dévoiler les ouvrages sur lesquels notre travail analytique va porter, en analysant des citations du corpus en soi.

Comme le titre l'indique, notre étude va tourner essentiellement autour de l'absurde, ce qui fait que le corpus choisi fera parti du cycle de cette philosophie.

---

<sup>619</sup> Marcelle Mahasela, Sophie Doudet, Agnès Siquel, Pierre-Louis Rey, Maurice Weyembergh, *Albert Camus, citoyen du monde*, Gallimard, 2013, P. 36.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

#### I. 1. *Le Mythe de Sisyphe* :

L'essai est ce que nous pouvons appeler « le manuel de l'absurde ». Il est la synthèse de cette philosophie. Traiter de l'absurde chez Camus sans le fait de le souligner dans ce livre relève de l'impossible, de l'absurde.

*« On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre. [...]*

*Tout au bout de ce long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine.*

*C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. [...] Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. A chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher.*

*Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ? »<sup>620</sup>*

L'absurde comme notion philosophique et littéraire a été abordé pour la première fois dans cet essai, illustré par l'histoire de Sisyphe en grande partie, en partant de ses réflexions et sentiments, mais surtout, de part le fait de renier les dieux. Son mépris et ses questionnements par rapport à la mort confrontée à son amour à la vie.

Sisyphe qui mesure tout ça, est condamné, par ironie du sort et injustice de la vie, mais refuse de laisser tomber. Malgré sa conscience, il continue à mener un combat éternel.

*« Si j'accuse un innocent d'un crime monstrueux, si j'affirme à un homme vertueux qu'il a convoité sa propre soeur, il me répondra que c'est absurde. Cette indignation a son côté comique. Mais elle a aussi sa raison profonde. L'homme vertueux illustre par cette réplique l'antinomie définitive qui existe entre l'acte que je lui prête et les principes de toute sa vie. "C'est absurde" veut dire : "c'est impossible", mais aussi : "c'est contradictoire". »*

*« Si je vois un homme attaquer à l'arme blanche un groupe de mitrailleuses, je jugerai que son acte est absurde. Mais il n'est tel qu'en vertu de la disproportion qui existe entre son intention et la réalité qui l'attend, de la contradiction que je puis saisir entre ses forces réelles et le but qu'il se propose.*

---

<sup>620</sup> Camus, *Mythe de Sisyphe*. Op.cit .P. 47.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*De même nous estimerons qu'un verdict est absurde en l'opposant au verdict qu'en apparence les faits commandaient. »<sup>621</sup>*

Camus enchaîne les exemples, laissant le mythe de côté cette fois-ci, il donne des définitions directes à son lecteur en joignant des exemples de la vie humaine qui n'a rien de surnaturel.

#### **I. 2. L'Étranger :**

Nous ne pouvons retirer les formes de l'absurde dans *L'Étranger* sans commencer par l'essence de l'absurde :

##### **a) L'indifférence face à la perte de sa mère :**

*« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle. »<sup>622</sup>*

En effet, l'extrait annonçant le décès de la mère de Meursault est l'un des extraits les plus absurdes du roman, bien que l'absurde se répande sur toutes les parties du livre.

Les extraits jugés les plus absurdes sont les plus choquants, vis-à-vis de l'indifférence du protagoniste. Recevoir la nouvelle du décès de sa mère et réagir froidement, cela ne peut que paraître insensé.

##### **b) La demande en mariage absurde :**

*« Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. « Pourquoi m'épouser alors ? » a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier. D'ailleurs, c'était elle qui le demandait et moi je me contentais de dire*

---

<sup>621</sup> Ibid

<sup>622</sup> Camus, *L'Étranger*, Op.cit. P. 9-10.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*oui. Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J'ai répondu : « Non ». Elle s'est tue un moment et elle m'a regardé en silence. Puis elle a parlé. Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit : « Naturellement. »*

*Elle s'est demandé alors si elle m'aimait et moi, je ne pouvais rien savoir sur ce point.*

*Après un autre moment de silence, elle a murmuré que j'étais bizarre... »<sup>623</sup>*

La convention qui lie l'amour au mariage ne convainquait pas Meursault. Il aimait Marie, ou, il se sentait bien avec elle, alors, dans son raisonnement, il se disait pourquoi ce besoin de poser des questions qui n'ont pas lieu d'être ? Elle voulait le mariage, il n'était pas contre ni pour d'ailleurs mais il avait accepté. Le mariage ne sera que surplus. Ils vivaient déjà ensemble, ils étaient bien, chacun d'eux se sentait bien avec l'autre. Cela était le raisonnement meursaultique. Hors, toute personne conventionnellement constituée aurait donné raison à Marie, se livrer à un mariage en disant seulement que « cela m'est égal » relève du haut niveau de l'absurdité.

#### c) Conditions d'un meurtre ensoleillé :

*« ...j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. »<sup>624</sup>*

L'extrait est tellement expressif, Meursault a tué, oui. Donc, il est coupable. La réponse semble aussi facile qu'une réponse à une équation de un plus un. N'empêche, en lisant et

---

<sup>623</sup> Ibid, P.64- 65.

<sup>624</sup>Ibid. P. 87.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

souffrant avec Meursault en ressentant ce coup de soleil décrit dans le détail, nous nous disons que cela prête à confusion.

Le non-sens dans ce passage se résume dans le fait d'avoir encore tiré trois balles supplémentaires. Meursault avait décidé, malgré lui, de mettre fin à la vie d'un Être humain. Toute la scène dessinée relève de l'absurde.

#### d) Un procès de jugement humaniste :

*« ...j'ai eu l'impression que tout devenait comme une eau incolore où je trouvais le vertige. A la fin, je me souviens seulement que, de la rue et à travers tout l'espace des salles et des prétoires, pendant que mon avocat continuait à parler, la trompette d'un marchand de glace a résonné jusqu'à moi. J'ai été assailli des souvenirs d'une vie qui ne m'appartenait plus, mais où j'avais trouvé les plus pauvres et les plus tenaces de mes joies : des odeurs d'été, le quartier que j'aimais, un certain ciel du soir, le rire et les robes de Marie. Tout ce que je faisais d'inutile en ce lieu m'est alors remonté à la gorge et je n'ai eu qu'une hâte, c'est qu'on en finisse et que je retrouve ma cellule avec le sommeil. C'est à peine si j'ai entendu mon avocat s'écrier, pour finir, que les jurés ne voudraient pas envoyer à la mort un travailleur honnête perdu par une minute d'égarement, et demander les circonstances atténuantes pour un crime dont je traînais déjà, comme le plus sûr de mes châtiments, le remords éternel. La cour a suspendu l'audience et l'avocat s'est assis d'un air épuisé. Mais ses collègues sont venus vers lui pour lui serrer la main. J'ai entendu : « Magnifique, mon cher. » L'un d'eux m'a même pris à témoin : « Hein ? » m'a-t-il dit. J'ai acquiescé, mais mon compliment n'était pas sincère, parce que j'étais trop fatigué. »<sup>625</sup>*

Alors qu'il est jugé et condamné pour son caractère indifférent, toute l'assistance de la plaidoirie semble oublier la cause principale de sa présence au tribunal. Au bout d'un moment tout le monde n'a cure de l'Arabe tué, et ils commencent à condamner le meurtrier par rapport à son comportement. C'est l'absurde de **la condition humaine** que Camus a développé.

#### e) L'attente de la mort et la reprise de la conscience :

*« A ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. »*

---

<sup>625</sup> Ibid. P.148-149.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. »<sup>626</sup>*

Meursault, face à lui-même attendant la mort dans sa petite cellule, pense à sa mère et ressent ce qu'elle a du sentir en attendant son heure.

C'est de cette solitude éloquente qui résulte de l'absurde que naît la conscience de l'absurdité de la condition humaine. Le protagoniste était indifférent à tout, vivant son moment tel qu'il est, et ce n'est que dans ce moment de solitude qu'il se rend compte que tout ce monde l'indiffère. Camus nous précise que l'indifférence ou l'absurde ne marquent jamais l'absence de la conscience, Meursault éprouve une certaine froideur envers ce monde mais il a une conscience bien vivante.

### I. 3. *Caligula* :

Dans le premier chapitre de la première partie nous avons résumé l'ouvrage, et fait en sorte d'y présenter l'absurde brièvement. Pour mieux exposer la présence de l'absurde nous avons extrait des passages où cette philosophie/état d'esprit se manifeste ouvertement :

*« CALIGULA - C'est une vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter.*

*HELICON - Et qu'est-ce donc que cette vérité, Caius ?*

*CALIGULA - Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.*

*HELICON - Allons, Caius, c'est une vérité dont on s'arrange très bien. Regarde autour de toi. Ce n'est pas cela qui les empêche de déjeuner.*

*CALIGULA - Alors, c'est que tout, autour de moi, est mensonge, et moi, je veux qu'on vive dans la vérité ! »<sup>627</sup>*

Le point abordé dans ce passage est explicite. La mort est une vérité absolue qu'aucun homme ne cherche à fuir malgré la peur de l'inconnu. Les hommes vivent dans le but de profiter de la vie en faisant du bien pour être récompensé dans l'au-delà. Avoir conscience que nous allons mourir à la fin de ce chemin qu'est la vie devait nous empêcher d'être heureux, selon Caligula, car lui a peur de succomber et cherche à compenser ça. Il estime que toute personne se croyant heureuse se ment puisqu'il est impossible de l'être si nous savons pertinemment que la mort nous attend au bout du couloir.

---

<sup>626</sup> Ibid. P.171.

<sup>627</sup> Camus, *Caligula*, Op.cit. P.22. (version PDF)

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

« CALIGULA - Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde. »<sup>628</sup>

Après la perte d'un Être cher, et après avoir atteint le sommet de la tyrannie, Caligula avait besoin de défier la nature et le monde en demandant la lune. Une demande qui dépasse la logique humaine dans toutes ses dimensions, or, l'absurdité de la condition humaine peut franchir toute les limites du rationnel :

« CALIGULA- Où vas-tu, Hélicon?

HELICON- Te chercher la lune »

Caligula a eu, malgré l'impossibilité de sa requête, une réponse exécutive. L'ironie qui laisse manifester l'absurde, mais, qui ne s'arrête pas là :

« CALIGULA - Si je dors, qui me donnera la lune ? »

Le tyran y insiste :

« CALIGULA - Qui te dit que je ne suis pas heureux?

CAESONIA - Le bonheur est généreux. Il ne vit pas de destructions.

CALIGULA - Alors, c'est qu'il est deux sortes de bonheurs et j'ai choisi celui des meurtriers. Car je suis heureux. Il y a eu un temps où je croyais avoir atteint l'extrémité de la douleur. Eh bien ! Non, on peut encore aller plus loin. Au bout de cette contrée, c'est un bonheur stérile et magnifique. Regarde-moi.

-Elle se tourne vers lui.-

Je ris, Caesonia, quand je pense que, pendant des années, Rome tout entière a évité de prononcer le nom de Drusilla. Car Rome s'est trompée pendant des années. L'amour ne m'est pas suffisant, c'est cela que j'ai compris alors. C'est cela que je comprends aujourd'hui encore en te regardant. Aimer un être, c'est accepter de vieillir avec lui. Je ne suis pas capable de cet amour. Drusilla vieille, c'était bien pis que Drusilla morte. On croit qu'un homme souffre parce que l'être qu'il aime meurt en un jour. Mais sa vraie souffrance est moins futile : c'est de s'apercevoir que le chagrin non plus ne dure pas. Même la douleur est privée de sens. »

Sentir le bonheur en le malheur ou le contraire est une forme de l'absurde. Le fait de considérer que mourir jeune est mieux que de vivre jusqu'à la vieillesse est une autre forme de l'absurde. Pour Caligula, le pouvoir de la mort lui appartenait, il avait la suprématie pour sentir que tout puisse lui paraître indifférent :

---

<sup>628</sup> Ibid. P.21.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

« CAESONIA, tristement. - Je ne sais pas qu'il faut s'en réjouir, Caius.

CALIGULA. - Je ne le sais pas non plus. Mais je suppose qu'il faut en vivre. »<sup>629</sup>

Dans cette partie, nous passons à un autre degré de l'absurde :

« CALIGULA. — Tu as l'air de mauvaise humeur. Serait-ce parce que j'ai fait mourir ton fils ?

LEPIDUS, la gorge serrée. — Mais non, Caius, au contraire.

CALIGULA, épanoui. — Au contraire ! Ah ! que j'aime que le visage démente les soucis du cœur. Ton visage est triste. Mais ton cœur ? Au contraire n'est-ce pas, Lepidus ?

LEPIDUS, résolument. Au contraire, César.

CALIGULA, de plus en plus heureux. — Ah ! Lepidus, personne ne m'est plus cher que toi. Rions ensemble, veux-tu ? Et dis-moi quelque bonne histoire.

LEPIDUS, qui a présumé de ses forces. — Caius !

CALIGULA. — Bon, bon. Je raconterai, alors. Mais tu riras, n'est-ce pas, Lepidus ? (L'œil mauvais.) Ne serait-ce que pour ton second fils. (De nouveau rieur.) D'ailleurs tu n'es pas de mauvaise humeur. (Il boit, puis dictant.) Au..., au... Allons, Lepidus.

LEPIDUS, avec lassitude. — Au contraire, Caius.

CALIGULA. — A la bonne heure ! (Il boit.) Écoute, maintenant. (Rêveur.) Il était une fois un pauvre empereur que personne n'aimait. Lui, qui aimait Lepidus, fit tuer son plus jeune fils pour s'enlever cet amour du cœur. (Changeant de ton.) Naturellement, ce n'est pas vrai. Drôle, n'est-ce pas ? Tu ne ris pas. Personne ne rit ? Écoutez alors. (Avec une violente colère.) Je veux que tout le monde rie. Toi, Lepidus, et tous les autres. Levez-vous, riez. (Il frappe sur la table.) Je veux, vous entendez, je veux vous voir rire.

Tout le monde se lève. Pendant toute cette scène, les acteurs, sauf Caligula et Caesonia, pourront jouer comme des marionnettes.

Se renversant sur son lit, épanoui, pris d'un rire irrésistible.

Non, mais regarde-les, Caesonia. Rien ne va plus. Honnêteté, respectabilité, qu'en dira-t-on, sagesse des nations, rien ne veut plus rien dire. Tout disparaît devant la peur. La peur, hein, Caesonia, ce beau sentiment, sans alliage, pur et désintéressé, un des rares qui tire sa noblesse du ventre. (Il passe la main sur son front et boit. Sur un ton amical.) Parlons d'autre chose, maintenant. Voyons. Cherea, tu es bien silencieux.

CHEREA. — Je suis prêt à parler, Caius. Dès que tu le permettras.

CALIGULA. — Parfait. Alors tais-toi. J'aimerais bien entendre notre ami Mucius.

---

<sup>629</sup> Ibid. P.29.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*MUCIUS, à contrecœur. — A tes ordres, Caius. »<sup>630</sup>*

Abuser de son pouvoir pour faire du mal aux autres dans un moule ironique, l'absurdité de cette situation laisse le lecteur perplexe, à chercher à comprendre le pourquoi du comment pour pouvoir justifier le comportement de Caligula qui est dénué d'humanisme et d'humanité.

La tragédie racontée dans cette pièce définit les manifestations de l'absurde à travers l'humeur de l'Être humain qui défie ce qui est l'équivalent de l'absurde, « la mort ».

## II- Que recherche Brel à travers les textes de ses chansons ?

Selon Alain Bosquet<sup>631</sup> : « *Jacques Brel a la beauté impitoyable de ceux qui ne pardonnent pas au monde de s'accepter* »<sup>632</sup>, cela nous donne un aperçu sur la vie brélienne. En effet, ses textes ne traitaient que d'absolutisme de l'absurde et de l'homme en soi.

Nous allons présenter les écrits de Brel sélectionnés pour élargir notre étude. Le corpus de Brel se formera de plusieurs textes chantés afin d'avoir de la matière à comparer.

### II. 1. *Les Vieux* :

*« Les vieux ne bougent plus leur gestes  
Ont trop de rides leur monde et trop petit  
Du lit à la fenêtre, puis du lit au fauteuil  
Et puis du lit au lit »<sup>633</sup>*

La manière avec laquelle Brel résume le temps de vie de l'homme est la meilleure description de la conscience de l'absurdité de la vie. L'auteur raconte comment l'être humain passe toute sa vie à vivre une routine qui ne cesse de se répéter, qui se termine chaque jour par dormir jusqu'au jour où il ne se réveillera plus. Puis il termine son texte retraçant le même parcours que tiendra l'homme après avoir perdu son compagnon :

*« ....  
Vous le verrez peut-être,  
Vous la verrez parfois  
En pluie et en chagrin*

---

<sup>630</sup> Ibid

<sup>631</sup> Alain Bosquet : est un poète et écrivain français d'origine russe, né en 1919 en Ukraine et décédé en 1998 à Paris.

<sup>632</sup> Guller Angèle, *Le 9<sup>e</sup> Art, la chanson française contemporaine*, Vokaer, Bruxelles, 1978. P.136.

<sup>633</sup> *Les Vieux*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*Traverser le présent en s'excusant déjà de n'être pas plus loin*

*Et fuir devant vous*

*Une dernière fois la pendule d'argent*

*Qui ronronne au salon*

*Qui dit oui, qui dit non*

*Qui leur dit "Je t'attends"*

*Qui ronronne au salon,*

*Qui dit oui, qui dit non*

*Et puis qui nous attend »<sup>634</sup>*

Poursuivre le même mode de vie, garder le même rituel et sentir le temps qui s'écoule plus qu'avant en attendant la mort qui ne fait que nous attendre dès le début.

## II. 2. *Le Moribond* :

« ...

*Je veux qu'on rie*

*Je veux qu'on danse*

*Je veux s'amuser comme des fous*

[...]

*Quand c'est qu'on me mettra dans le trou »<sup>635</sup>*

Brel, pourtant angoissé par l'idée de mourir, l'écrit d'une manière absurdement joyeuse. Il relate le fait de tout quitter alors qu'il fait beau. Il parle à ceux qui vont bien profiter de son départ en leur demandant de ne pas faire les hypocrites, danser, rire, et célébrer son départ lors de ses funérailles. Le narrateur quitte l'ici-bas, en chantant ceux qui font semblant de le pleurer, mais humainement il salue l'homme d'église :

« ...

*Adieu curé, je t'aimais bien*

*Adieu curé, je t'aimais bien, tu sais*

*On n'était pas du même bord*

*On n'était pas du même chemin*

*Mais on cherchait le même port*

---

<sup>634</sup> Ibid.

<sup>635</sup> Jacques Brel, *Le Moribond*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

... »<sup>636</sup>

Lui qui ne va pas vers la mort heureux en attendant la bénédiction de Dieu, qui ne partage pas les croyances, ni la même optique de la vie avec le curé, il le salue, car malgré leurs différences ils partagent le même humanisme. Le curé le fait pour Dieu, le narrateur l'est pour l'humanité.

#### II. 3. *J'arrive* :

Dans ce texte, le narrateur lance un cri parlant à la mort lui relatant ses derniers souhaits avant d'y passer. Lui qui est, et a toujours été conscient de l'absolutisme de ce moment :

« ...

*J'arrive, j'arrive*

*C'est même pas toi qui es en avance*

*C'est déjà moi qui suis en retard*

*J'arrive, bien sûr j'arrive*

*Mais n'ai-je jamais rien fait d'autre qu'arriver »*<sup>637</sup>

En parlant à la mort, le protagoniste nous fait comprendre qu'à la base c'est nous qui allons vers la mort, nous ne l'attendons pas. Donc il n'y a nul besoin de souhaiter une dernière fois faire quoi que ce soit car ce sera trop tard. Et pour ne pas être en retard c'est à l'humain de les vivre pour ne pas être surpris le jour de son arrivée. Par le retard Jacky parlais de sa maladie qui l'a mis dans le chemin vers la mort mais cette dernière avait tardé. L'image dessine le tableau d'une personne qui agonise longtemps en attendant cette paix suprême pour pouvoir passer à autre chose.

Le dernier vers est un résumé de la définition de l'absurde. Il est l'intitulé de cette philosophie si Brel avait écrit un roman, un jour, il aurait pris ce titre.

#### II. 4. *La Mort* :

*« La mort m'attend comme une vieille fille*

*Au rendez-vous de la faucille*

*Pour mieux cueillir le temps qui passe*

*La mort m'attend comme une princesse*

*À l'enterrement de ma jeunesse*

---

<sup>636</sup> Ibid.

<sup>637</sup> Jacques Brel, *J'arrive*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

....  
*Mais qu'y a-t-il derrière la porte*  
*Et qui m'attend déjà*  
*Ange ou démon qu'importe*  
*Au devant de la porte il y a toi »<sup>638</sup>*

Le temps et la mort sont les personnages principaux de ce texte. De tous ses discours sur la mort et son acceptation de partir, celui là est le plus parlant, dédié complètement à la mort et à la faiblesse de l'homme face à son sort.

#### **II. 5. Voir un ami pleurer :**

La condition absurde de la vie est traitée à travers ces paroles d'une façon qui échappe à la logique. Pour Brel, et par un coup d'absurdité, rien ne puisse faire mal que le fait de voir un ami pleurer. Toute chose perd son sens à la vue d'un ami pleurer. Tout est à rejeter devant les larmes d'un ami.

*« Bien sûr il y a les guerres d'Irlande*  
*Et les peuplades sans musique*  
*Bien sûr tout ce manque de tendre*  
*Il n'y a plus d'Amérique*  
*Bien sûr l'argent n'a pas d'odeur*  
*Mais pas d'odeur vous monte au nez*  
*Bien sûr on marche sur les fleurs*  
*Mais mais voir un ami pleurer*  
*Bien sûr il y a nos défaites*  
*Et puis la mort qui est tout au bout*  
*Nos corps inclinent déjà la tête*  
*Étonnés d'être encore debout*  
*Bien sûr les femmes infidèles*  
*Et les oiseaux assassinés*  
*Bien sûr nos coeurs perdent leurs ailes*  
*Mais mais voir un ami pleurer*  
*.... »*

---

<sup>638</sup> Jacques Brel, *La Mort*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Que l'homme gagne ou perde ses défis, son destin est tracé et la vérité est là ; il finira par mourir. Cela importe peu en voyant un ami pleurer.

Le texte réduit la notion de la vie à l'importance des pleurs de son ami.

#### II. 6. *À mon dernier repas* :

L'auteur y résume tout le cirque de la comédie humaine qu'il exècre, tout ce qu'il voudrait effacer comme souvenir et ce qu'il souhaiterait voir pour la dernière fois. Le cheminement qu'il a pris pour décrire ce qu'il désire à l'opposé de ce qu'il hait paraît insensé, résumant encore une fois l'absurdité de la vie humaine :

« ...  
*Quand j'aurai dans la panse  
De quoi noyer la terre  
Je briserai mon verre  
Pour faire le silence  
Et chanterai à tue-tête  
À la mort qui s'avance  
Les paillardes romances  
Qui font peur aux nonnettes  
....»<sup>639</sup>*

Nous remarquons la présence de la thématique de l'attente de la mort ou sa venue qui revient.

« ...  
*Et là debout encore  
J'insulterai les bourgeois  
Sans crainte et sans remords  
Une dernière fois  
Après mon dernier repas  
Je veux que l'on s'en aille  
Qu'on finisse ripaille  
Ailleurs que sous mon toit  
Après mon dernier repas  
Je veux que l'on m'installe*

---

<sup>639</sup> Jacques Brel, *à mon dernier repas*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*Assis seul comme un roi  
Accueillant ses vestales  
Dans ma pipe je brûlerai  
Mes souvenirs d'enfance  
Mes rêves inachevés  
Mes restes d'espérance  
Et je ne garderai  
Pour habiller mon âme  
Que l'idée d'un rosier  
Et qu'un prénom de femme  
Puis je regarderai  
Le haut de ma colline  
Qui danse, qui se devine  
Qui finit par sombrer  
Et dans l'odeur des fleurs  
Qui bientôt s'éteindra  
Je sais que j'aurai peur  
Une dernière fois »<sup>640</sup>*

Brel, en chantant la mort, son attente interminable, ses désirs derniers, il le fait souvent dans une description joyeuse ou indifférente comme tout le long de cette chanson, sauf à la fin, il déclare enfin avoir une petite peur de son voyage vers l'inconnue absolue.

#### **II. 7. Jojo :**

Un retour vers la thématique de l'amitié qui revient cette fois-ci crier l'absurdité de la vie qui surprend les hommes, offrant à la mort des êtres chers avant l'heure.

Brel pleurant son ami Jojo, le chantant pour montrer que la mort est loin d'être un départ définitif des uns et des autres.

« ...  
*Ce soir comme chaque soir nous refaisons nos guerres  
Tu reprends Saint-Nazaire, je refais l'Olympia  
Au fond du cimetière  
Jojo*

---

<sup>640</sup> Ibid.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*Nous parlons en silence d'une jeunesse vieille*  
*Nous savons tous les deux que le monde sommeille*  
*Par manque d'imprudence*  
*Six pieds sous terre, Jojo, tu espères encore*  
*Six pieds sous terre tu n'es pas mort*  
... »<sup>641</sup>

Une personne qui croquait la vie à pleines dents, ne peut mourir même si son corps est « six pieds sous terre ». L'absurdité, ici, réside dans le fait de parler à un mort lui promettant la vie. Brel termine son poème en se rendant à l'évidence, et fidèle à lui-même, il interpelle la mort pour rejoindre son Jojo.

« ...  
*Je te quitte au matin pour de vagues besoins*  
.... *Jojo*  
*Je ne rentre plus nulle part*  
*Je m'habille de nos rêves*  
*Orphelin jusqu'aux lèvres mais heureux de savoir*  
*Que je te viens déjà*  
... »<sup>642</sup>

Un retour à la raison qui, elle aussi, est absurde dans ce contexte. C'est Brel qui allait vers Jojo et non Jojo qui revenait vers Brel.

#### II. 8. Ces gens-là :

L'absurde ne peut pas être évoqué uniquement en évoquant la mort. L'absurde est présent avec la présence de l'absurdité de la vie, une vie dans un monde constitué de gens hypocritement religieux :

*« D'abord...*  
*D'abord, y'a l'aîné*  
*Lui qu'est comme un melon*  
*Lui qui a un gros nez*  
*Lui qui sait plus son nom, Monsieur, tellement qu'il boit*

---

<sup>641</sup> Brel, Jacques, *Jojo*, Op.cit.

<sup>642</sup> Ibid.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*Ou tellement qu'il a bu  
Qui fait rien d'ses dix doigts  
Mais lui qui n'en peut plus Lui qui est complètement cuit  
Et qui s'prend pour le roi  
Qui se soule toutes les nuits  
Avec du mauvais vin  
Mais qu'on retrouve au matin  
Dans l'église, qui roupille  
Raide comme une saillie  
Blanc comme un cierge de Pâques  
Et puis qui bal-bu-tie  
Et qui a l'œil qui divague...  
Faut vous dire, Monsieur  
Que chez ces gens-là  
On n'pense pas, Monsieur  
On n'pense pas  
On prie... »<sup>643</sup>*

L'homme qui se permet tout puis va à l'église se laver de ses péchés, la tranquillité qu'a cette frange de la société émane d'une absurdité de la vie.

À côté des tricheurs religieux, Brel présente les tricheurs qui vivent des faux semblants :

*«...  
Qui fait ses p'tites affaires  
Avec son p'tit chapeau  
Avec son p'tit manteau  
Avec sa p'tite auto  
Qu'aimerait bien avoir l'air  
Mais qu'a pas l'air du tout  
Faut pas jouer les riches  
Quand on n'a pas le sous  
  
Faut vous dire, Monsieur  
Que chez ces gens-là*

---

<sup>643</sup> Brel, Jacques, *C'est gens-là*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*On n'vit pas, Monsieur*

*On n'vit pas*

*On triche*

*...»<sup>644</sup>*

Ceux qui font les bourgeois, et qui gèrent leurs affaires d'une manière malhonnête. *Ces gens-là* qui par fait d'absurdité de la vie sont classés gens de haut rang et qui piétinent les honnêtes gens.

Et puis il y'a ceux qui vivent la pauvreté sans travailler pour faire changer la donne, où une mère n'est que meuble, absente et silencieuse qui fait l'apôtre, le père décédé présent à travers un cadre, et des enfants nombreux qui mangent toujours une soupe froide, mais ce n'est pas tout :

« ...

*Et puis y'a la toute vieille*

*Qu'en finit pas de vibrer*

*Et qu'on attend qu'elle crève*

*Vu que c'est elle qui a l'oseille*

*Et qu'on écoute même pas*

*C'que ses pauv' mains racontent*

*Faut vous dire, Monsieur*

*Que chez ces gens-là*

*On n'cause pas, Monsieur*

*On n'cause pas*

*On compte*

*.... »<sup>645</sup>*

Cette partie de la société où tout le monde est consommateurs, attentiste et sournois, chaque individu attend que l'autre crève pour profiter de son héritage, ils passent leur vie à compter.

---

<sup>644</sup> Ibid.

<sup>645</sup> Idem.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Enfin, au milieu de toute cette absurdité, le narrateur voit une lueur d'espoir, l'amour. La belle Frida avec qui il partage les rêves d'une vie commune, elle qui lui promet de le suivre dans son aventure :

« ...  
*Elle dit qu'elle partira*  
*Elle dit qu'elle me suivra*  
*Alors pour un instant*  
*Pour un instant seulement*  
*Alors moi je la crois, Monsieur*  
*Pour un instant*  
*Pour un instant seulement*  
*Parce que chez ces gens-là, Monsieur*  
*On n's'en va pas*  
*On s'en va pas, Monsieur*  
*On s'en va pas*  
.... »<sup>646</sup>

Sauf que cette même Frida est structurée, elle aussi, par d'autres normes sociales, comme la sécurité, celles qui ont leur confort et leur rituel conventionnel ne s'aventurent jamais.

Cette première partie de ce chapitre était consacrée aux manifestations de l'absurde dans l'œuvre des deux auteurs, dans le but de démontrer que l'absurde pour Camus comme pour Brel, n'était pas une simple thématique à traiter de passage parmi tant d'autres, mais que cela émanait de leur vie (consulter la partie biographique). L'absurde est une philosophie ou une littérature qui représente et reflète les deux écrivains et cela se remarque dans le plus naïf de leurs écrits.

Dans l'étape suivante de notre étude nous allons voir si les plumes de notre couple d'écrivains partagent d'autres idéologies ou thématiques.

### **III. Entre comparatisme et psychanalyse : imprégnation ou influence :**

Toujours dans le cadre de l'intertextualité et le comparatisme, nous allons ouvrir le champ d'étude vers une autre théorie littéraire qui va nous servir d'outil comme nous l'avons déjà évoqué. Pour étudier une influence, ou plus profond que ça, une imprégnation, qui mène probablement à une intertextualité, ou encore, une réécriture involontaire, il serait juste et

---

<sup>646</sup> Idem.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre I : la recherche de l'Être.**

---

presque indispensable de faire appel à la Psychanalyse afin de décortiquer les causes de cette influence et la justifier après l'avoir cernée.

En disant influence, nous parlons automatiquement de psychanalyse avant même de parler de comparatisme ou d'intertextualité. C'est pourquoi nous allons introduire l'étude psychanalytique dans une étude comparative. Certes, puisque notre travail s'inscrit dans le comparatisme nous ne pouvons trop nous étaler dans la psychanalyse, cependant, ce que nous allons introduit comme « intervention » psychanalytique accompagnera notre étude dans ce chapitre et celui qui suivra.

Nous confirmons qu'au-delà de l'aspect biographique, notre étude s'inscrit dans l'analyse pluridisciplinaire. En premier, de par ce que nous aimons à appeler « Le comparatisme des genres ». Autrement dit, entre deux genres différents (le roman et la chanson, et c'est dans l'analyse du corpus de cette dernière que nous verrons intervenir la cantologie que nous avons présentée dans la partie précédente), entre deux modes de pensées s'appuyant sur leurs interventions lors d'interviews et d'entretiens divers et entre deux hommes d'identités différentes s'inscrivant presque dans une relation implicite de maître/disciple ( par le fait de l'imprégnation que nous montre clairement l'étude biographique déjà avancée). Les étudier donc relève beaucoup plus du contexte psychologique/psychanalytique (humain) que textuelle et/ou idéologique. Il ne s'agit pas là de confiner notre analyse uniquement dans l'aspect traditionnel biographique, mais ne pas s'y référer (à la biographie) serait plus que handicapant pour l'aboutissement de ce travail vu la richesse des informations et éléments que cela procurerait à cette étude.

Il est vrai, et nous ne le nions pas, les champs comparatifs sont moins élargis, plus génériques, moins scrupuleux – car, et nous le savons bien, plus l'étude est minutieuse plus elle est accessible – par rapport à cette méthode, mais, quelques fois, certains paramètres ne permettent pas de comparer uniquement des écrits de deux auteurs différents, notamment quand les deux hommes ne s'inscrivent pas dans la même discipline. C'est le cas-même de notre projet. D'autant plus que des paramètres mis à notre disposition, dont les références sont mentionnées ici, permettent cette étude.

Notre étude comparatiste donc, dans cette partie du travail, portera sur deux axes : idéologique et biographique, que nous estimons fondamentaux dans l'analyse entre ces deux

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

auteurs. Ainsi, nous tenterons d'aboutir à une conclusion élucidant la question que nous venons de proposer comme titre à cette partie du chapitre.

### III. 1. Idéologie des deux auteurs :

Les écrits de Camus comme ceux de Brel mettent en avant la philosophie, les principes humanistes et la mise en avant de l'Homme. Bien que les points de vues se ressemblent a priori il existe, néanmoins, plusieurs divergences. Nous allons traiter les deux manières de penser comme suit :

#### III. 1. 1. Points de vue communs :

##### a) L'Absurde :

Il est impossible d'établir un travail comparatif sans revenir sur la plaque tournante de notre étude. Pour ne pas faire dans la redondance, l'analyse de l'absurde cette fois-ci touche un nouvel aspect qui ne nous limite pas à la comparaison exclusive des textes.

Comme nous l'avons démontré, la conception de l'Absurde selon Camus est parfaitement réalisée dans la vie de Brel. Rappelons-le, les trois règles de vie élaborées par Camus concernant la prise de conscience de sa condition absurde sont tout à fait vécues par Brel :

- Une révolte permanente contre une condition de vie jugée déraisonnable, et Brel dit : « *Ce n'est pas grand la vie, pas long non plus... En fait, ce n'est rien du tout la vie* »<sup>647</sup>, ou encore à une question concernant ce qui peut être sérieux dans la vie il répond catégoriquement : « *Rien... rien n'est sérieux ! Alors là, je suis... même pas convaincu, enfin... certain* »<sup>648</sup>, d'où sa révolte contre l'embourgeoisement, les mères, la femme et que nous avons déjà abordée.
- Une liberté d'indifférence à l'égard de toute règle ou norme commune, notamment religieuse, et encore une fois nous relèverons sa liberté d'indifférence excessive envers les normes bourgeoises, « *il faut se payer la tête de ces gens-là, ne va-t-il cesser de crier* »<sup>649</sup>, mais aussi envers les religieux :

*« Vêtues de noir comme Monsieur le Curé  
Qui est trop bon avec les créatures,  
Elles s'embigotent les yeux baissés*

---

<sup>647</sup> Monstier, Martin, P. 83.

<sup>648</sup> Interview, *Les archives de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>649</sup> Monstier, Martin. P. 44.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*Comme si Dieu dormait sous leurs chaussures*  
*De bigotes »<sup>650</sup>*

Mais il serait bon de souligner que Brel était contre les religieux et non pas contre la religion (nous verrons cela plus en bas).

- Un épuisement passionné de tout ce que permet la vie de vivre, et Brel n'a cessé de se consommer passant de vie en vie, de carrière en carrière, d'île en île.

#### **b) La religion :**

Cet aspect est marquant chez les deux auteurs mais de deux facteurs différents. Camus avait grandi dans une famille catholique peu pratiquante. Selon ses dires, la religion n'y avait presque aucune place.<sup>651</sup> Plus tard, il entamera une recherche concernant Dieu et ce qu'on lui faisait savoir de lui, à savoir :

*« Un Dieu tout-puissant et lointain, dirigeant les destinées humaines de façon arbitraire [...] mais cette recherche n'aboutira qu'à une grande lassitude et à la perte de la faible foi de son enfance. »<sup>652</sup>*

Sur ce propos, Camus écrira :

*« Tout à l'heure, n'étais-je pas riche et de quelle richesse puisque je pouvais croire encore à un autre monde et combien meilleur. Mais voici que j'ai compris et que plus rien ne me reste que le présent. L'éternité est là et moi je l'espérais. Hélas, hélas notre royaume est de ce monde »<sup>653</sup>*

Brel, quant à lui, avait reçu une instruction parfaitement catholique, au sein d'une famille et d'une école catholique.

Cela n'a pas empêché que les deux condamnent les religieux. En observant leurs attitudes, Camus condamne leur démission de la vie présente au profit d'une vie autre, et il juge que s'il « refuse obstinément tous les « plus tard » du monde, c'est qu'il s'agit aussi bien de ne pas renoncer à [...] (sa) richesse présente »<sup>654</sup>, ainsi qu'il condamne leur résignation, une résignation à l'image de l'espoir qui le qualifie comme « le plus terrible de tous (les maux de

---

<sup>650</sup> Brel, Jacques. Les Bigotes. Op.cit.

<sup>651</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 72.

<sup>652</sup> Ibid.

<sup>653</sup> Texte cité par Jacqueline Levi-Valensi dans sa conférence donnée à Paris en janvier 1985 intitulée « Camus et le sacré » au Centre International d'Etudes Francophones.

<sup>654</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 76.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*l'humanité). Car l'espoir, au contraire de ce qu'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, c'est ne pas se résigner »<sup>655</sup>.*

Mais surtout, il condamne le silence de Dieu, ça revient plus d'une fois. Tout d'abord dans sa biographie. Lottman<sup>656</sup> rapporte dans son livre qui le lui a consacré, qu'une fois Camus, avec un ami à lui, furent témoins d'un accident de la route où un enfant musulman avait été heurté par un bus, après avoir longuement écouté les geignements de l'enfant il lui dit en dressant le doigt au ciel : « *Tu vois, il se tait* »<sup>657</sup>.

Nous retrouvons cette même condamnation dans ses écrits, notamment dans *La Peste*. Une première fois où Rieux, le docteur, dans son cabinet, discutait avec Tarrou, le journaliste, là où nous avons l'impression que ce n'est autre qu'un dialogue intérieur dans les profondeurs de l'auteur lui-même. Rieux dit :

*« Puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croit pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait »<sup>658</sup>*

Et une dernière fois à la fin de l'épidémie comme pour conclure par le triomphe de l'effort personnel sur celui des vaines prières :

*« Pour tous ceux, au contraire, qui s'étaient adressés par-dessus l'homme à quelque chose qu'ils n'imaginaient même pas, il n'y avait pas eu de réponse »<sup>659</sup>*

Cela dit, pour Brel, c'est moins une stratégie littéraire afin de dire ce que l'on pense dans une tournure esthétique et derrière un personnage, c'est moins de pages, moins de manières, c'est plutôt concis. Lorsqu'on lui pose cette question : « *Vous êtes contre la religion, en général ?* »<sup>660</sup>, il répond : « *Non, je ne suis pas contre la religion, je suis relativement contre les religieux, je suis même assez contre les religieux* »<sup>661</sup>,

Sans autres explications, les pratiques de ces religieux exaspèrent Brel. Nous retrouvons cela dans *Les Bigotes* :

---

<sup>655</sup> Camus, Albert. *Noces. Essai*. Éditions Gallimard. Paris. 1959. P. 49.

<sup>656</sup> Herbert. R. Lottman : journaliste et historien américain francophone aussi biographe intéressé par les écrivains français tels que Camus et Flaubert. Il est né le 16 août 1927 et décédé le 27 du même mois an 2014.

<sup>657</sup> H. R. Lottman. *Albert Camus*. Éditions Le Seuil. Paris. 1978. P. 64.

<sup>658</sup> Camus, Albert. *La Peste*. Op.cit. P.103.

<sup>659</sup> Ibid. P. 241.

<sup>660</sup> Interview, *Les archives de l' O.R.T.F*, Op.cit.

<sup>661</sup> Ibid.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*« Si j'étais diable, en les voyant parfois,  
Je crois que je me ferais châtrer ;  
Si j'étais Dieu, en les voyant prier  
Je crois que je perdrais la foi  
Par les bigotes »<sup>662</sup>*

Dans une autre interview, et à propos du silence de Dieu, il est plus explicite : « *L'homme a envie de miracle sans arrêt, et puis le miracle n'arrive pas. Dieu n'arrive jamais* »<sup>663</sup>. Aussi dans la chanson *Fernand*, il s'indigne amèrement de l'immobilisation de Dieu quant à la lividité dans laquelle se déroulent les obsèques de Fernand, ainsi que sa solitude, puis il s'écrit douloureusement :

*« Dire que Fernand est mort,  
Dire qu'il est mort, Fernand.  
Dire que je suis seul derrière,  
Dire qu'il est seul devant.  
Moi, si j'étais le Bon Dieu,  
Je crois que j'aurais des remords  
[...]  
Moi, si j'étais le Bon Dieu,  
Je crois je serais pas fier,  
Je sais qu'on fait ce qu'on peut  
Mais, y a la manière »<sup>664</sup>*

Sans omettre qu'en terme d'espoir, comme chez Camus, Brel s'était prononcé ouvertement : « *Pour moi, Dieu ce sont les hommes, et un jour ils sauront* »<sup>665</sup>.

En cela, bien que les termes changent, nous ne pouvons pas dire que ce sont deux points de vue différents, il existe juste une certaine ambiguïté. Pour Camus, l'espoir est synonyme de résignation, « *c'est se résigner aux misères et aux injustices présentes, au lieu de se révolter*

---

<sup>662</sup> Brel, Jacques. *Les Bigotes*. Op.cit.

<sup>663</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 79.

<sup>664</sup> Brel, Jaques. *Fernand*. Op.cit.

<sup>665</sup> Interview, *Les archives de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*contre elles.* »<sup>666</sup>, au lieu d'agir. Il le relève, d'ailleurs, avec un soupçon d'ironie, concernant la mobilisation de l'église contre la peste :

*« Les autorités ecclésiastiques de notre ville décidèrent de lutter contre la peste par leurs propres moyens, en organisant une semaine de prières collectives. »*<sup>667</sup>

Et ils capitulent donc au fléau en attendant l'intervention divine, alors que l'homme est fait pour bouger, pour agir et réagir, comme le conçoit Brel, ainsi, son « *Dieu, ce sont les hommes* », obéit parfaitement à la non résignation, à faire l'effort, comme conçu par Camus. Voilà leur convergence.

Brel revient sur le sujet, « religion », en chantant *la cathédrale*<sup>668</sup>. Il y revient pour démontrer à quel point l'église (école religieuse) a plus d'influence que l'école éducative nationale, et surtout à quel point elle renforce socialement les valeurs bourgeoises traditionnelles, et il chante :

*« Pour faire une bonne dame patronnesse  
Il faut être bonne mais sans faiblesse  
Ainsi j'ai dû rayer de ma liste  
Une pauvre qui fréquentait un socialiste »*<sup>669</sup>

En Flandre, les femmes ne pensent même pas dans leurs rêves à remettre en cause la morale et les valeurs transmises de mère en fille :

*« Les Flamandes dansent sans rien dire  
Sans rien dire aux dimanches sonnants  
Les Flamandes dansent sans rien dire  
Les Flamandes ça n'est pas causant  
[...]  
Les Flamandes dansent sans sourire  
Sans sourire aux dimanches sonnants  
Les Flamandes dansent sans sourire  
Les Flamandes ça n'est pas souriant »*

---

<sup>666</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 77.

<sup>667</sup> Camus, Albert. La peste. Op.cit. P. 75.

<sup>668</sup> Brel, Jacques, *La Cathédrale*, Op.cit.

<sup>669</sup> Brel, Jacques, *Les dames patronnesse*, 1959.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Tout cela se manifeste dans ce que Brel décrit comme une rudesse dans le geste témoignant d'une sévérité excessive dans les manières même lorsque l'ambiance est festive, ce qui est censé être divertissant est utilisé dans le seul objectif de :

« ...  
*Se fiancer pour pouvoir se marier*  
*Et se marier pour avoir des enfants*  
*C'est ce que leur ont dit leurs parents*  
*Le bedeau et même Son Éminence*  
*L'Archiprêtre qui prêche au couvent*  
*Et c'est pour ça, et c'est pour ça qu'elles dansent*  
.... »<sup>670</sup>

Ce comportement résulte uniquement de l'éducation rigide de l'école religieuse qui dresse les filles comme une pâte à modeler formée par les prêcheurs et les « bon pères » :

« ...  
*C'est le tango des bons pères*  
*Qui surveillent l'œil sévère*  
*Les Jules et les Prosper*  
*Qui seront la France de demain*  
[...]  
*Et qui recouvrent de laine*  
*Leur cœur qui est déjà froid...*  
*Et qui seront pharmaciens*  
*Parce que papa ne l'était pas... »*<sup>671</sup>

Dans les chansons de Brel, le Christianisme est décrit comme la force motrice de la vieillesse qui tue toute spiritualité. La danse des flamandes est une mise en scène. Elle est morte, vide d'animation et de vivacité. Elle s'alourdit suivant le rythme du vieillissement des danseuses.

« ...*Toutes vêtues de noir comme leurs parents*  
*Comme le bedeau et comme Son Éminence*

---

<sup>670</sup> Brel, Jacques, *Les Flamandes*, Op.cit.

<sup>671</sup> Brel, Jacques, Rosa, 1965.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*L'Archiprêtre qui radote au couvent*  
*Elles héritent et c'est pour ça qu'elles dansent... »<sup>672</sup>*

Le cinéma de la danse morte, lourde et pesante qu'elles doivent transmettre maintenant à leur tour à leurs filles, qui fréquenteront traditionnellement l'école religieuse, qui ne cessera de former d'autres générations de « paumés »<sup>673</sup> qui subissent une innocence volée, sans oser sortir du moule imposé par les bons pères éducateurs :

*« ...C'est le tango du collègue*  
*Qui prend les rêves au piège*  
*Et dont il est sacrilège*  
*De ne pas sortir malin*  
*C'est le tango des bons pères... »<sup>674</sup>*

Ces enfants, purs produits religieux, vont passer leur vie à fantasmer sur une vie qu'ils ont ratée, en se consolant et en se racontant :

*« ...Les poèmes qu'ils n'ont pas lus*  
*Les romans qu'ils n'ont pas écrits*  
*Les amours qu'ils n'ont pas vécues*  
*Les vérités qui ne servent à rien... »<sup>675</sup>*

Ces vérités vont servir, plus tard, de certitudes aux plus débiles des victimes de cette éducation, qui

*« ...vieillissent à petits pas*  
*De petits chiens en petits chats*  
*Les bigotes*  
*Elles vieillissent d'autant plus vite*  
*Qu'elles confondent l'amour et l'eau bénite... »<sup>676</sup>*

Ces derniers vont vieillir pour faire semblant d'être des prêcheurs de la bonne éducation qui leur a gâché leur vie autrefois, et ils seront à jamais les hypocrites religieux, à l'image de :

---

<sup>672</sup> Brel, Jacques, *Les Flamandes*. Op.cit.

<sup>673</sup> Brel, Jacques, *Les paumés du petit matin*, 1962.

<sup>674</sup> Brel, Jacques, *Rosa*, Op.cit.

<sup>675</sup> Brel, Jacques, *Les paumés du petit matin*, Op.cit.

<sup>676</sup> Brel, Jacques, *Les Bigotes*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*« Faut voir grand-mère  
S'assurer sur la mort  
Un p'tit coup d'presbytère  
Un p'tit coup de r'mords  
[...]  
Faut voir grand-mère  
Quand elle se croit pécheresse  
Un grand verre de grand-messe  
Et un doigt de couvent  
... »<sup>677</sup>*

Quand *Ces gens-là* prennent l'âge ils deviennent plus religieux et connaisseurs que les hommes d'église, plus juges et savants que Dieu, et donc plus hypocrites.

Si nous exposerons tout ce que Brel a écrit en dénonçant et en démontrant sa position envers la religion, nous allons nous perdre, entre la conversion des religieux dès que la religion devient un obstacle, et les prêtres qui excellent à faire le contraire de tout ce qu'ils prêchent, en se donnant la licence de se permettre des dépassements.

Ainsi, les deux auteurs dénoncent presque de la même manière leur indignation vis-à-vis de la religion. Néanmoins, il existe une légère différence dans ce point de vue que nous verrons plus loin.

#### c) **L'idée de Dieu :**

Ne pas croire en Dieu est une idée plus que commune chez les deux auteurs, les deux ayant déclaré, usant des mêmes termes : « *Je ne crois pas en Dieu* », néanmoins il existe une certaine pertinence chez eux si nous allons un peu plus dans leurs citations.

Camus répond dans une interview :

*« Je ne crois pas en Dieu, c'est vrai. Mais je ne suis pas athée pour autant »<sup>678</sup>.*

Selon Chavanes, ne pas croire en Dieu relève uniquement du fait qu'il ne croit pas en une parole ou un message venu de Lui, mais cela n'admet pas sa négation d'un Dieu créateur.

---

<sup>677</sup> Brel, Jacques, *Grand-mère*, 1965.

<sup>678</sup> Chavanes, François. *Op.cit.* P. 73.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

En effet, Camus, dans tous ce que nous avons pu lire de lui, ne nie jamais l'existence de Dieu, mais il condamne Son silence ainsi que ceux qui se disent ses représentants que devront suivre les croyants avec une démission assez conséquente de la vie. Il écrit concernant l'univers religieux :

*« Il n'y a plus d'interrogations, il n'y a que des réponses et des commentaires éternels »<sup>679</sup>.*

Chez Brel, la réponse fut plus radicale :

*« Je ne crois pas en Dieu et je n'y croirai jamais »<sup>680</sup>.*

Mais à en croire son ami depuis toujours, l'abbé Casy-Rivière, pour qui Brel a chanté :  
*« Adieu, curé, je t'aimais bien »<sup>681</sup>*, raconter, en apprenant la mort de son ami :

*« J'ai célébré la messe pour Jacques Brel que j'aimais, que j'aime, pour que le Seigneur le reçoive dans la joie. Un Seigneur en qui, je peux en témoigner en tant que prêtre et comme ami, il a cru sans l'avouer toute sa vie. »<sup>682</sup>*

Mais pour plus d'objectivité dans ce travail, nous jugeons ces dires subjectifs pour notre analyse à cause de deux raisons. La première est que Brel ne s'était jamais déclaré de tel et qu'il s'agit là d'un témoignage d'autrui. La seconde est que, concernant justement le témoignage, il peut être subjectif en lui-même car il émane d'un profond sentiment d'amitié, d'amour et de douleur de la part d'un de ses amis religieux : c'est-à-dire, en quelque sorte, étant curé, il avait peur pour son ami une fois pris dans la vérité de l'après-mort si évidente pour lui. Donc nous nous tenons à ce qu'a déclaré Brel lui-même.

#### **d) La mort :**

La mort, comme nous l'avons déjà vu, est une thématique qui s'impose chez les deux auteurs. *La Mort, Tango Funèbre, Le Moribond* et dans d'autres chansons encore, Brel s'est adressé à la mort, il l'a définie, sa venue, son départ, son avant et après. Notre chansonnier avait abordé plusieurs aspects de la faucheuse :

*« C'est dur de mourir au printemps tu sais  
Mais je pars aux fleurs la paix dans l'âme »<sup>683</sup>*

---

<sup>679</sup> Ibid. P. 75.

<sup>680</sup> Monestier, Martin. Op cité. P. 236.

<sup>681</sup> Brel, Jacques. *Le Moribond*. Op.cit.

<sup>682</sup> Monestier, Martin. Op cité. P. 237.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Brel associait souvent la mort au printemps. Rendre l'âme et quitter le monde en une aussi belle et vivante saison lui a toujours semblé injuste, limite absurde. Laisser toute cette joie où la terre revit, le ciel s'embellit et la mer se calme, derrière et avancer vers le néant et l'inconnu sans aucune crainte, en ayant une certaine conscience et courage pour passer à autre chose.

«...  
c'est même pas toi qui es en avance  
C'est déjà moi qui suis en retard  
j'arrive, bien sûr j'arrive  
Mais n'ai-je jamais rien fait d'autre qu'arriver »<sup>684</sup>

Pareil pour Camus, le fait d'affronter la mort relève du courage, il en dit : « ....le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort »<sup>685</sup>

Certes, la notion de l'absurde est intimement liée à la mort dans sa conception, mais cette finalité absolue nécessite la force de faire face, non le déni et le rejet même si la personne tient à la vie et n'aime pas la mort, le cas d'Albert Camus.

« Dans l'univers du révolté, la mort exalte l'injustice. Elle est le suprême abus »<sup>686</sup>

#### e) Deux méthodes de pensée :

A vingt-neuf ans, Camus écrit : « Sur tous les problèmes essentiels [...], il n'y a probablement que deux méthodes de pensée, celle de La Palisse et celle de Don Quichotte. C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme »<sup>687</sup>, à quarante-cinq, Brel conclut : « Je crois que le malheur c'est exactement la différence qu'il y a entre le rêve et le réel pour un homme. Donc, il faut combler cette différence »<sup>688</sup>. Don Quichotte, comme nous l'avons déjà vu, c'est celui qui donne priorité au rêve, et c'est surtout le personnage de Brel lui-même. Le rêve pour ce dernier, c'est le lyrisme pour Camus, le réel étant l'évidence, l'indéniable, le palpable, nous remarquons

---

<sup>683</sup> Brel, Jacques, *Le Moribond*, Op.cit.

<sup>684</sup> Brel, Jacques, *J'arrive*, Op.cit.

<sup>685</sup> Camus, *L'Envers et l'Endroit*, Op.cit. P. 49.

<sup>686</sup> Albert Camus, citation, disponible sur : [citation-celebre.leprisien.fr](http://citation-celebre.leprisien.fr)

<sup>687</sup> Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Op.cit. P. 16.

<sup>688</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 220.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

que c'est dans le plain-pied entre les deux que réside l'exorcisation de l'ennui de la prise de conscience de l'absurdité de l'existence pour les deux auteurs.

Mais il existe, tout de même, une seule différence et qui est dans les périodes où furent pensé ceci, l'un dans ce qu'il appelle son « point de départ », l'autre quatre ans avant sa mort et donc au bout de sa maturité. C'est ce que nous tenterons de développer dans les points qui ne les lient pas.

Ceci dit, l'idée de la conciliation du rêve et du réel, au demeurant, présente beaucoup plus une similitude – face à une seule différence – dans leur pensée qu'autre chose. La raison pour laquelle nous avons conclu de l'étudier en tant que point où se rejoignent leurs idées.

- **La nostalgie de l'enfance :**

La nostalgie de l'enfance chez Camus a vu le jour en publication à titre posthume. Dans *Le premier homme*, Albert revoit son enfance dans son quartier au beau milieu d'Alger.

*"Le regard de sa mère, tremblant, doux, fiévreux, était posé sur lui avec une telle expression que l'enfant recula, hésita et s'enfuit. "Elle m'aime, elle m'aime donc", se disait-il dans l'escalier, et il comprenait en même temps que lui l'aimait éperdument, qu'il avait souhaité de toutes ses forces d'être aimé d'elle et qu'il en avait toujours douté jusque-là."*<sup>689</sup>

*« Les manuels étaient toujours ceux qui étaient en usage dans la métropole. Et ces enfants qui ne connaissaient que le sirocco, la poussière, les averses prodigieuses et brèves, le sable des plages et la mer en flammes sous le soleil, lisaient avec application, faisant sonner les virgules et les points, des récits pour eux mythiques où des enfants à bonnet et cache-nez de laine, les pieds chaussés de sabots, rentraient chez eux dans le froid glacé en traînant des fagots sur des chemins couverts de neige, jusqu'à ce qu'ils aperçoivent le toit enneigé de la maison où la cheminée qui fumait leur faisait savoir que la soupe aux pois cuisait dans l'âtre.*

*Pour Jacques, ces récits étaient l'exotisme même. »*<sup>690</sup>

Camus retraçait ses mémoires d'écolier, ses mémoires avec sa mère et sa grand-mère. Il faut noter que le roman inachevé est un roman autobiographique, ce qui fait des situations vécues par le narrateur sont celles vécues par Camus ou inspirées de sa propre enfance.

---

<sup>689</sup> Camus, *Le premier homme*, Op.cit.chapitre 16.

<sup>690</sup> Ibid. chapitre 25.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Nous avons, dans la partie précédente, évoqué la réminiscence envers l'enfance chez Brel, cette notion revient assez souvent dans ses textes dans sa chanson *Mon enfance*, *L'enfance...*

« ...  
*J'avais l'œil du berger*  
*Mais le cœur de l'agneau*  
*Mon enfance éclata*  
*Ce fut l'adolescence*  
*Et le mur du silence*  
*Un matin se brisa*  
*Ce fut la première fleur*  
*Et la première fille*  
*La première gentille*  
*Et la première peur*  
*Je volais, je le jure*  
... »<sup>691</sup>

Brel dans cette chanson fait parler le petit Jacques, pour dire tout ce qu'il n'osait pas dire ou ne comprenait pas lorsqu'il était jeune.

« ...  
*L'enfance*  
*Qui nous empêche de la vivre*  
*De la revivre infiniment*  
*De vivre à remonter le temps*  
*De déchirer la fin du livre*  
*L'enfance*  
*Qui se dépose sur nos rides*  
*Pour faire de nous de vieux enfants*  
*Nous revoilà jeunes amants*  
*Le cœur est plein la tête est vide*  
*L'enfance l'enfance*  
... »<sup>692</sup>

---

<sup>691</sup> Jacques, Brel, *Mon enfance*, Op.cit.

<sup>692</sup> Brel, Jacques, *Mon enfance*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Par contre, ce texte relève de l'absurde. Brel instrumentalise l'enfance pour dénoncer l'absurdité de la condition humaine. La description de l'enfance est vide de joie, bien au contraire, nous avons l'impression en lisant que Brel reproche à l'enfance le fait de partir aussi vite.

« ...  
un enfant  
Ça vous décroche un rêve  
Ça le porte à ses lèvres  
Et ça part en chantant  
Un enfant,  
Avec un peu de chance  
Ça entend le silence  
Et ça pleure des diamants  
... »<sup>693</sup>

Et le meilleur pour la fin, un texte où l'enfant, non l'enfance, est décrit d'une manière tendre et joyeuse. D'après Brel si l'enfance est représentée par l'enfant, l'enfant, lui, est la représentation de l'espoir.

#### • L'Autre :

D'une manière concise, plus qu'un concept ou une idéologie, l'« autre », à vrai dire, pour les deux auteurs était un trait de caractère.

En résumé, deux citations nous appuient : Jean Grenier<sup>694</sup> écrit, parlant de Camus : « *Il ne pouvait se détacher du sentiment que « les autres » étaient lui-même à une certaine profondeur* »<sup>695</sup>, et à Brel de répondre concernant ce que c'est qu'un artiste :

« *Je crois qu'un artiste c'est quelqu'un qui a mal aux autres. Et dans les chanteurs, il y a les chanteurs qui ont mal aux autres et des chanteurs qui n'ont pas mal aux autres* »<sup>696</sup>.

Et Brel était de ces chanteurs-là (qui ont mal aux autres).

---

<sup>693</sup> Brel, Jacques, *Un enfant*, 1968.

<sup>694</sup> Jean Grenier fut le professeur de philosophie de Camus. Il devint son conseiller puis son ami. De 1932 jusqu'à 1960, ils ont entretenu une correspondance publiée aux éditions Gallimard en 1981.

<sup>695</sup> Grenier, Jean. Op.cit. P. 163.

<sup>696</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 219.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Dans la même interview, au tout début, le journaliste lui demande :

« Vous vivez avec des gens, ou près des gens ?

« – Oh, ça je ne sais pas, je vis avec les gens, je crois, je crois même que dans une certaine partie, le long de ma vie, je vis pour des gens, ce qui me paraît plus intéressant »<sup>697</sup>.

En cela, à propos de Camus, nous citerons pour argument son parti pris vis-à-vis du peuple musulman opprimé au temps de l'occupation française en Algérie.

En 1956, Camus justifie la rébellion des algériens et dénonce, en même temps, la violence colonialiste dans une série d'articles. Il écrit : « Je sais : il y a une priorité de la violence. La longue violence colonialiste explique celle de la rébellion »<sup>698</sup>.

Pour la cause, dès la fin de ses études universitaires il se rallie aux nationalistes algériens en adhérant au parti communiste, en 1937, qui était, à ses yeux, le seul mouvement qui prenait réellement la défense des plus démunis.<sup>699</sup> Il écrit : « Le seul moyen de restituer aux masses musulmanes leur dignité est de leur permettre de s'exprimer »<sup>700</sup>. Il maintiendra cette position jusqu'à la fin. Du moins, jusqu'à l'équivoque de sa déclaration de Stockholm – il condamne le terrorisme causé par les musulmans au temps du F.L.N.<sup>701</sup> et il déclare choisir sa mère entre sa position pour les musulmans et la peur de la retrouver morte à cause d'un acte irrationnel. Toutefois, une année avant sa mort il publie deux essais dans un seul ouvrage, *Noces* et *L'Été*. Ce dernier comporte un essai relatant son retour à Tipaza (qui s'intitule d'ailleurs *Retour à Tipaza*) durant l'hiver 1952-1953 où il écrit par rapport à ceux qu'il a toujours appelé « les humiliés » :

« Oui, il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle, ni à l'une ni aux autres »<sup>702</sup>.

Pour finir, il note dans *L'Enigme* :

« Notre histoire, depuis (la première guerre mondiale), n'a pas cessé d'être meurtrière, injuste ou violente [...]. Je n'ai jamais cessé, pour ma part, de lutter contre ce déshonneur et je ne hais que les cruels »<sup>703</sup>.

---

<sup>697</sup> Ibid. P. 217.

<sup>698</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 64.

<sup>699</sup> Ibid, P. 62.

<sup>700</sup> Camus, Albert. Essais. Bibliothèque de la Pléiade (réédition du 1<sup>er</sup> trimestre 1981). 1965. P. 1316. .

<sup>701</sup> Front National Algérien : premier parti politique réclamant l'indépendance totale de l'Algérie.

<sup>702</sup> Camus, Albert. *L'Été. Essais*. Op.cit. P. 166.

<sup>703</sup> Ibid. P. 149.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Ainsi fut la lutte incessante de Camus contre la violence à l'égard de l' « autre ». Et pourquoi pas. La révolte contre l'injustice n'est-elle pas l'aboutissement de sa quête du sens de la vie ?

Pour Brel, nous rappellerons son point de départ et la terre de sa fin du voyage.

Tout d'abord, le mouvement de jeunesse créé pendant l'occupation allemande et qui durera après, « La Franche Cordée », où il fut d'abord animateur, ensuite responsable ; il avait alors dix-sept ans. A ce sujet Monestier rapporte :

*« Dès le début de l'année 1947, Jacques Brel va chaque soir, chaque dimanche, prêter son dynamisme et son entrain à un mouvement de jeunesse mixte créé pendant l'occupation allemande, et qui s'est notamment donné pour mission de porter aide et assistance aux invalides de guerre, de distraire les vieillards dans les hospices, les enfants abandonnées dans les orphelinats, et, en règle générale, d'apporter un soutien à tous les déshérités de la vie. »<sup>704</sup>*

Ce fut ses premières mobilisations à l'égard de l'« autre ». Ensuite, nous avons ses prises de position aux îles Marquises quant à ses habitants. Il se fit, en premier, leur livreur de courriers, de ravitaillement, de médicaments, en achetant son petit avion comblant le déficit de liaison entre son île et celle de Ua-Pou distante de cent cinquante kilomètres. Il se fit, ensuite, taxi, le tout gratuitement. Une fois, il rencontre une petite fille pleurant la douleur de ses dents, il remarque alors les pénibles conditions sanitaires, notamment dans le domaine de la stomatologie, alors il faisait venir régulièrement un dentiste à ses frais pour les soigner. De même dans le domaine culturel pour lequel il leur construira, toujours à ses frais, une petite salle de projection.

Paul Causseran, commissaire français à Tahiti, raconte à une journaliste sa rencontre avec Brel aux îles et à quel point il a été surpris de ce langage digne, d'après lui, d'un député de campagne :

*« Les Marquises son victimes du nombrilisme de Papeete, dit-il. On ne parle que de Papeete et ici, les gens peuvent crever. Il n'y a même pas de médecin, ni d'avion pour les transporter à l'hôpital de Nuku Iva. De toute façon, dès l'achèvement de la nouvelle piste de sept cents mètres, lui, Brel, va créer une compagnie d'avions taxis et acheter plusieurs petits avions pour les relais intermédiaires. »<sup>705</sup>*

---

<sup>704</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 38.

<sup>705</sup> Ibid. P. 189.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Et ses projets allaient en grandissant si la mort ne l'avait pas interdit. Ceci représente cette préoccupation prioritaire renvoyant, sans nul doute, à une philanthropie digne de l'artiste qui a mal aux *autres* qu'il décrivit.

Cette qualité est omniprésente dans l'idéologie de nos deux auteurs. Il n'est que juste et honnête de la leur reconnaître individuellement chacun, car soit nous le sommes, soit nous ne le sommes pas (altruiste), nul besoin –sinon inutile – de se référer à quelque auteur, saint ou prophète pour le devenir.

#### • Refus d'une mythification :

Non sans une grande humilité, mais certainement avec une consciente responsabilité que les deux auteurs rejettent catégoriquement l'idée qui consiste à les voir comme des guides pour ceux de leur génération, notamment les jeunes.

Tout d'abord Camus. Lors de sa dernière interview, le 20 décembre 1959, on lui demanda s'il essayait d'être un guide pour sa génération, il répondit :

*« Pardonnez-moi, mais ce genre de jugement me paraît comique [...]. Je ne guide personne : je ne sais pas, ou je sais mal, où je vais [...] : je marche du même pas que tous dans les rues du temps. Je me pose les mêmes questions que se posent les hommes de ma génération, voilà tout, et il est bien naturel qu'ils les retrouvent dans mes livres, s'ils les lisent »<sup>706</sup>.*

Ensuite, à Brel de répondre à cette question, avec ce laconisme à la limite sarcastique que nous lui reconnaissons :

*« Qu'est-ce que vous éprouvez quand on vous dit, et je crois que c'est vrai, que pour beaucoup de jeunes vous êtes une sorte de guide, de maître ?*

*– Oh ! (Rire), un maître ! C'est un mot qui n'existe pas... »<sup>707</sup>*

Certes, c'est très court, mais pour lui nul n'est habilité à être maître pour l'autre puisque, dans la même interview, il déclarait n'être qu'en continuel apprentissage, et c'est avec ces autres-là, pour qui on lui dit d'être maître, qu'il le pratique, à la seule différence que lui chante cet enseignement :

*« Il y a quatorze ans que je chante, il y a quatorze ans que j'ai l'impression d'être en Sorbonne... je continue mes études ; je rencontre un nombre*

---

<sup>706</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 94.

<sup>707</sup> Interview, *Les archives de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*incroyable de gens, et ils sont tous passionnants [...], ils sont vraiment passionnants, alors j'apprends des tas de choses »<sup>708</sup>*

Ainsi, cela rejoint l'idée de Camus dans le fait qu'il se pose les mêmes questions que ceux de son temps à la différence, « bien naturelle », qu'ils les l'écrit.

En somme, tout argument donné, ou qui aurait pu être donné, confère à l'idée d'une responsabilité sur un statut tout à fait ingénu et noble (comme celui de guide) mais qui conduira manifestement à une mystification aveugle dans la pratique de ceux qui les suivront, notamment à titre posthume lorsqu'ils ne seront pas là pour s'expliquer sur telle ou telle idée devenue presque un axiome – comme l'idée tout à fait contestable, d'ailleurs contestée par son concepteur lui-même, de l'Absurde. Voilà pourquoi ils refusèrent ce « jugement » en connaissance de causes : cela n'est qu'évident, être dans une constante recherche de réponses, ou dans un apprentissage permanent, incombe à une remise en cause perpétuelle et, parfois, sans aboutissement, tandis que ceux qui pourront suivre s'arrêteront à un moment donné d'un constat ou d'une hypothèse que l'on rejettera par la suite mais que ce rejet ne les atteindra pas par fait de circonstances.

C'est en cela que nous avons jugé juste d'intituler ce point « refus d'une mythification ».

- **La perception de l'amour :**

Pour les deux auteurs, aucune morale, aucune conviction ni hypothèse ni philosophie n'est suffisante pour le bonheur de l'homme sans amour.

Selon Camus :

*« Nous vivons pour quelque chose qui va plus loin que la morale »<sup>709</sup>*, Mais il précise encore dans ses notes personnelles : *« Non pas la morale, mais l'accomplissement. Et il n'y a pas d'autre accomplissement que celui de l'amour »<sup>710</sup>*.

Brel à son tour déclare :

*« Vivre, pour moi, c'est aimer. Aimer, c'est répondre aux gens. Aimer, c'est répondre aux événements »<sup>711</sup>*.

---

<sup>708</sup> Ibid.

<sup>709</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 93-94.

<sup>710</sup> Ibid.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Nous avons laissé ce point en dernier pour marquer, au moins, une réponse commune au sens qu'il aurait fallu, du moins approximativement, donner à la vie par les deux auteurs. Et aux yeux de tous, les deux ont déclaré, non sans grande conviction et ferme affirmation, que ce sens est l'amour.

#### III. 1. 2. Points de vue parallèles :

Par points de vue parallèles nous voulons dire les sujets récurrents qui se ressemblent chez les deux auteurs mais qui ne partagent pas justement la même opinion ou qui n'émanent pas du même angle de vue. Ce sont des points identiques abordés plusieurs fois par Camus comme par Brel mais où l'avis du premier diffère de celui de son successeur. Il s'agit donc de deux positions qui ne se croisent pas.

##### a) L'idée de l'Absurde :

Sur ce point, nous laisserons à Camus la délicatesse et le soin de nous expliquer sa position à travers son essai *L'Énigme* :

*« Un écrivain écrit en grande partie pour être lu (ceux qui disent le contraire, admirons-les, mais ne les croyons pas). De plus en plus cependant, il écrit chez nous pour obtenir cette consécration dernière qui consiste à ne pas être lu. A partir du moment, en effet, où il peut fournir la matière d'un article pittoresque dans notre presse à grand tirage, il a toutes les chances d'être connu par un assez grand nombre de personnes qui ne le liront jamais parce qu'elles se suffiront de connaître son nom et de lire ce qu'on écrira sur lui. Il sera désormais connu (et oublié) non pour ce qu'il est, mais selon l'image qu'un journaliste pressé aura donnée de lui [...], il n'est donc plus indispensable d'écrire des livres. Il suffit de passer pour en avoir fait un dont la presse du soir aura parlé et sur lequel on dormira désormais »*

Il dira encore dans le même essai :

*« Mais on peut essayer à l'occasion de rectifier le tir, répéter alors ne saurait être toujours un peintre de l'absurde [...]. Bien entendu, il est toujours possible d'écrire, ou d'avoir écrit, un essai sur la notion d'absurde. Mais enfin, on peut aussi écrire sur l'inceste sans pour autant s'être précipité sur sa malheureuse sœur [...].*

*Ainsi devient-on prophète d'absurde. Qu'ai-je fait d'autre cependant que de raisonner sur une idée que j'ai trouvée dans les rues de mon temps ? [...] Simplement, j'ai pris devant elle la distance nécessaire pour ne traiter et décider de sa logique. Tout ce que j'ai pu écrire ensuite le montre assez [...].*

*A quoi bon dire encore que, dans l'expérience qui m'intéressait et sur laquelle il m'est arrivé d'écrire, l'absurde ne peut être considéré que comme*

---

<sup>711</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 243.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*une position de départ, même si son souvenir et son émotion accompagnent les démarches ultérieures »*

Et il termine :

*« Au centre de notre œuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable, le même qui crie aujourd'hui à travers la plaine et les collines »<sup>712</sup>.*

Voilà que, sur ce point radical, Camus conteste, et nous ne pouvons le contester, le statut que l'on lui inflige « prophète de l'absurde ». Selon lui, et nous l'avons bien compris, ce ne fut qu'une position de départ et que, aussi insensée (noire) que peut être la vie, en son centre jaillit le sens même (un soleil inépuisable).

Camus a trouvé son sens de la vie et qui est la révolte contre tout ce qui pourrait indigner l'homme :

*« Je me sens plus de solidarité avec les vaincus [...]. Ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme »<sup>713</sup>* avait déclaré le docteur Rieux, porte-parole privilégié de Camus selon Chavanes, à son acolyte Tarrou dans *La Peste*.

De la sorte, la parenthèse confinant Camus dans l'Absurde se lève une fois pour toutes dans l'espoir de l'enseigner dans la dignité de ce qu'il s'était déclaré être et non pas dans ce qu'« *une grande page d'un journaliste pressé* » dit de lui.

En l'occurrence, et contrairement à Camus, Brel maintenait cet état d'Absurde jusque dans ces dernières déclarations et que nous avons d'hors et déjà vu.

*« La vie ça ne sert à rien mais c'est passionnant »<sup>714</sup>* répétait-il souvent, et que la mort était « *le seul acte naturel* »<sup>715</sup>.

De là, nous remarquons que l'Absurde n'est pas perçu du même œil par les deux auteurs. Si ce n'est qu'un constat de *prime abord* pour Camus, à partir duquel il s'était frayé un chemin à dessein d'aboutir à un sens à la vie, pour Brel la vie n'a jamais eu de sens. Nous supposons que la raison naît du fait que pour Camus, la vie, et son sens, était une recherche et des analyses sans fin, mais pour Brel c'était uniquement un constat amer qu'il a fuit le long de sa

---

<sup>712</sup> Camus, Albert. *L'Été*. Op.cit. P. 143.144.146.147.149.

<sup>713</sup> Camus, *La Peste*, Op.cit. P. 205.

<sup>714</sup> Monestier, Martin. Op cité. P. 246.

<sup>715</sup> Ibid.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

vie à travers ses escapades incessantes sans chercher, ou avoir eu le temps d'essayer de trouver autre chose.

Nous supposons de même que Brel s'était suffi à lire les œuvres de Camus qui abordaient, à des degrés différents mais toujours, cette notion d'absurdité dont ce dernier estimait que son « souvenir et son émotion » l'avaient accompagné dans « ses démarches ultérieures », pour ainsi dire que Brel s'était laissé influencer uniquement par l'Absurde sans prendre le temps de suivre les démarches qui s'en suivirent de par son concepteur. Mais ç'en est jamais qu'une conjecture contestable. Ou encore que c'était là une verte conviction après tant de vaines recherches n'aboutissant qu'au même point. Mais, tout compte fait, cela présente une claire différence dans les points de vue entre les deux auteurs.

#### b) " Il faut savoir qu'on est mortel " :

Ce point n'est présent que dans la résolution de Jacques Brel. Toutes nos recherches concernant Camus étaient vaines. Cela dit, nous considérons la question importante pour comprendre mieux encore la pensée de Brel et avons, par conséquent, situé cette analyse dans les points divergents parce qu'absent chez Camus.

Dans l'une de ses dernières interviews, Brel déclara :

*« Dans le temps on montrait les morts, même encore quand j'étais petit on voyait les morts. Dans les familles il y avait des gens malades, on les voyait, mais on ne les voit plus [...], et maintenant je crois que les gens se croient bien portants. Et de se croire bien portant à se croire éternel il n'y a qu'un pas. Et me semble-t-il par moment, un certain nombre de leurs problèmes sont des problèmes d'immortel, alors qu'on est mortel. Et c'est pour ça que je veux dire qu'il faut aller voir, il faut savoir tous les jours qu'on est mortel, et l'idée de la mort n'est pas une idée triste, c'est une idée d'une salubrité fantastique »<sup>716</sup>.*

Et nous percevons cette idée comme une sorte d'enseignement adressé à tous de part son auteur. Pour lui, dès que l'on est installé dans sa conformité qui promet la sécurité l'on est loin de tout ce qui pourrait constituer un danger nous rappelant la vigilance de la mort et par quelle rapidité peut-elle intervenir – comme dirait Brassens : « *La camarade est assez vigilante, elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux* »<sup>717</sup>

Loin de voir de ses propres yeux à quel point l'on est petit et insignifiant dans ce vaste monde et, subséquemment, que chaque minute qui suit pourrait ne pas être la sienne, la dernière

---

<sup>716</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P.220.

<sup>717</sup> Brassens, Georges. Mourir pour des idées. Album Mourir pour des idées, 1972.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

dans sa vie, et donc faire en sorte de profiter de son vivant le plus possible. Sauf que, dans l'autre cas, l'on pense uniquement à comment être le mieux portant, à une meilleure santé, autrement dit, dans un ordre logique, à comment durer dans le temps. C'est une idée purement matérialiste, en quelque sorte, voilà ce que Brel appelle « *des problèmes d'immortel* ».

#### c) Le statut de la femme :

En ce qui concerne Brel, la question de la femme sus-citée préalablement en aperçu, va être désormais abordée, d'un angle comparatif et élargi dans le but d'avancer le maximum de matière à analyser dans le chapitre suivant.

Chez Camus, la femme n'a jamais été le nombril d'un récit, que ce soit positivement ou négativement. Il la décrit comme la source de la sensualité et l'amour même en démontrant la contradiction de la réflexion féminine :

*« Le, soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. « Pourquoi m'épouser alors? » a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier. D'ailleurs, c'était elle qui le demandait et moi je me contentais de dire oui. Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J'ai répondu : « Non ». Elle s'est tue un moment et elle m'a regardé en silence. Puis elle a parlé. Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit : « Naturellement. » Elle s'est demandé alors si elle m'aimait et moi, je ne pouvais rien savoir sur ce point. »<sup>718</sup>*

Nous remarquons dans cet extrait que Camus décrit les sentiments contradictoires représentant le caractère de la femme sans pour autant lui donner une importance. La femme chez Camus, pas seulement dans *L'Étranger*, n'a pas un grand rôle à jouer, ce que nous appelons la représentation de la femme « meuble », sa présence comme son absence ne changent rien chez le personnage camusien.

Par contre, chez Brel la femme est une partie prenante de l'œuvre du chanteur, plusieurs titres la chantent, mis à part ceux que nous avons déjà cités<sup>719</sup>.

- La femme est la représentation de l'infidélité :

« ...

*Adieu l'Antoine, je t'aimais pas bien*

*Adieu l'Antoine, je t'aimais pas bien, tu sais*

---

<sup>718</sup> Camus, *L'Étranger*, Op.cit, P.64.

<sup>719</sup> Voir la Première partie, chapitre II, P.30.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

*J'en crève de crever aujourd'hui  
Alors que toi t'es bien vivant  
Et même plus solide que l'ennui  
Adieu l'Antoine, je vais mourir  
C'est dur de mourir au printemps, tu sais  
Mais je pars aux fleurs la paix dans l'âme  
Car vu que t'étais son amant  
Je sais que tu prendras soin de ma femme*

[...]

*Adieu ma femme, je vais mourir  
C'est dur de mourir au printemps, tu sais  
Mais je pars aux fleurs les yeux fermés, ma femme  
Car vu que je les ai fermés souvent  
Je sais que tu prendras soin de mon âme*

... »<sup>720</sup>

Et il ne s'agit pas de la seule chanson où la femme est condamnée. Dans *La biche* elle triche, dans *Jef* elle est traitée de toutes les descriptions réductrices possibles :

« ...

*Non Jef, t'es pas tout seul  
Mais arrête de pleurer  
Comme ça devant tout le monde  
Parce qu'une demi-vieille  
Parce qu'une fausse blonde*

[...]

*T'as relâissé tomber  
Non Jef t'es pas tout seul  
Mais tu sais qu'tu m'fais honte  
À sangloter comme ça  
Bêtement devant tout le monde  
Parce qu'une trois quarts putain  
T'a claqué dans les mains*

... »<sup>721</sup>

---

<sup>720</sup> Jacques, Brel, *Le Moribond*, Op.cit.

<sup>721</sup> Jacques, Brel, *Jef*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

Elle prend l'image de l'éternelle source à problème de l'homme, Brel y revient en disant :

« ...  
*La Mathilde qui est revenue*  
*Mon coeur arrête de bringuebaler*  
*Souviens-toi qu'elle t'a déchiré*  
... »<sup>722</sup>

Qu'il fasse le fort ou qu'il soit faible, le personnage brélien est l'incarnation de l'éternel amoureux, qui a tellement cherché cet amour dont il rêvait qu'il sort furieux envers la femme après chaque expérience.

Pour résumer, la femme chez Brel est l'ennemi, et il le chante d'ailleurs, une première fois :

« ...  
*En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois*  
*Alors je vais au bourg voir la veuve de Pedro*  
*Je parle enfin d'amour mais elle de mes chevaux*  
*Je m'appelle Zangra hier trop vieux général*  
*J'ai quitté Belonzio qui domine la plaine*  
*Et l'ennemi est là, je ne serai pas héros. »*<sup>723</sup>

Où il signale comment la femme détient le pouvoir de détruire un homme malgré sa force, sa virilité et quelque soit son poste. Dans la deuxième il y revient, en insistant sur l'image de l'ennemi, en la répétant tout au long de la chanson :

« *Elles sont notre premier ennemi*  
*Quand elles s'échappent en riant*  
*Des pâturages de l'ennui*  
[...]  
*Et qu'on les chasse de notre esprit*  
*Ou qu'elles nous chassent en rougissant*  
*Elles sont notre premier ennemi*

---

<sup>722</sup>Jacques, Brel, *Mathilde*, Op.cit.

<sup>723</sup>Jacques, Brel, *Zangra*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre I : la recherche de l'Être.

---

[...]

*Elles sont notre plus bel ennemi*

[...]

*Qu'on les chasse à coups de rubis*

*Ou qu'elles nous chassent au sentiment*

*Elles sont notre plus bel ennemi*

[...]

*Elles sont notre pire ennemi*

*Lorsqu'elles savent leur pouvoir*

*Mais qu'elles savent leur sursis*

... »<sup>724</sup>

La femme ne peut pas avoir une représentation pire que celle-là, il est impossible de croire que Brel se défende par rapport à la misogynie et déclare ne rien à voir contre la femme.

Alors qu'elle est le sujet essentiel de Jacky, même en l'exécrant, elle est complètement effacée chez Camus qu'elle soit mère, grand-mère, épouse ou amante. Elle n'a jamais alimenté les réflexions sociologiques ni philosophiques. S'il y'a nécessité ou si l'occasion se présente la femme est juste femme, elle n'est jamais jugée à travers ses récits. La femme ni adulée ni fustigée dans l'œuvre de Camus, affronte la récusation totale dans celle de Brel.

C'est comme ça que nous concluons sur l'idéologie des deux auteurs, commune ainsi que différente, remarquant en cela des propos qui se continuent, qui se distinguent et parfois qui se heurtent mais qui ont pour soubassement le même procédé d'argumentation et de la conception chez les deux auteurs sans pour autant avoir la même opinion. Une problématique intervient cependant : Camus est déjà compartimenté avec ceux de la philosophie, Brel serait-il, par ricochet, un philosophe ?

Les réponses à ces questions seront apportées dans le prochain chapitre à travers une analyse narratologique, psychocritique et comparative.

---

<sup>724</sup> Brel, Jacques, *Les Biches*, Op.cit.

*Chapitre II : À la recherche d'une  
empreinte, de l'intertextualité à la  
narration.*

*« Tout texte se construit comme une  
mosaïque de citations... »*

*Julia Kristeva.*

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

Après avoir exposé les biographies des deux auteurs lors de la première partie, et après avoir consacré le chapitre précédent à une étude comparative soignée rapprochant de différentes façons l'œuvre de Camus et l'ensemble des travaux de Brel, nous allons nous limiter dans ce chapitre à l'application théorique des démarches analytiques qui nous serviront d'outils essentiels afin de venir à bout de nos questionnements.

Il s'agit donc de l'intertextualité, la narratologie, la psychocritique et la mise en abyme. Nous allons faire le tour général de ces approches mais nous allons nous focaliser sur ce qu'a abordé Gérard Genette, surtout en ce qui concerne l'intertextualité.

#### I. L'analyse intertextuelle :

L'intertextualité est fondée sur les mêmes idées de la théorie du dialogisme. D'ailleurs elle est apparue comme la continuité de cette dernière. L'idée basique des deux théories se résume dans la citation suivante de Julia Kristeva « *on ne peut pas envisager un texte sans penser à ceux qui ont été écrits auparavant.* »<sup>725</sup>

Gérard Genette, quant à lui, dans son *Palimpsestes*<sup>726</sup>, intègre l'intertextualité dans un cadre plus général, la transtextualité, qui est l'analyse de tous les rapports qu'un texte entretient avec d'autres textes : (l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, l'hypertextualité). Comme nous l'avons déjà dit, notre étude s'intéresse à l'intertextualité qui est l'analyse de la présence effective d'un texte dans un autre, et Genette distingue trois relations intertextuelles :

- **le plagiat** : est une référence littérale implicite, une imitation non déclarée, c'est ce qu'on appelle « du vol intellectuel ». C'est le signe d'une intertextualité volontaire.
- **la citation** : c'est le fait de citer un texte ou une partie d'un texte dans un autre et cela avec une manière explicite, autrement dit, référence littérale et explicite.
- **l'allusion** : est une référence non littérale qui peut se manifester explicitement ou implicitement, c'est le cas des influences innocentes (ça demande, généralement, l'engagement du lecteur pour être identifiée).

---

<sup>725</sup> Julia Kristeva, *Sémiotikè*, Le Seuil, Paris, 1969.

<sup>726</sup> Genette, *Genette, Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

Lorsque nous lisons un récit quelconque il se pourrait bien qu'il nous rappelle un autre écrit. En littérature, l'inspiration n'est pas uniquement le fait d'une muse, mais d'une imprégnation d'une lecture ou plusieurs.

Cette imprégnation n'est pas limitée entre texte et texte. L'imprégnation ou l'influence peut se manifester entre art et littérature et vice-versa. Un tableau peut inspirer un écrivain, un romancier peut inspirer une toile ou une musique. Donc l'intertextualité dépasse les frontières de la littérature et touche à l'aspect culturel et artistique, ce qu'a instauré Marc Eigeldinger<sup>727</sup> à travers son livre *Mythologie et intertextualité*. Il avait le projet

*« ...de ne pas limiter la notion d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture. Elle peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire : par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie. »<sup>728</sup>*

Comme nous l'avons déjà expliqué, l'analyse intertextuelle fait de la littérature une discipline qui réunit culture, art et critique littéraire, et cela en abordant une toile ou un texte chanté en suivant la même démarche que l'analyste peut entreprendre en disséquant deux œuvres purement littéraire. Dans le but de dévoiler l'imprégnation ou la dérivation en parlant de coprésence d'une œuvre B dans une autre œuvre A, nous suivrons, sans aucun doute, les pratiques établies par Genette, puisque toutes les théories proposées jusqu'à présent, émanent et débouchent sur la démarche de ce théoricien.

Selon Tiphaine Samauyt<sup>729</sup> :

*« Les pratiques de l'intertextualité révèlent de la coprésence entre deux ou plusieurs textes, abordant plus ou moins le texte antérieur au bénéfice d'une installation de la bibliothèque dans le texte actuel ou éventuellement de sa dissimulation »<sup>730</sup>*

Autrement dit, que les relations de coprésences intertextuelles doivent être explicitées par l'auteur de l'œuvre B, qu'il s'agisse d'une intégration-installation, une intégration-absorption, ou d'une intégration-suggestion, dans ce dernier cas nous notons une simple référence, dans les deux premiers cas de figure c'est le cas de l'obligation d'une citation détaillée

---

<sup>727</sup> Marc Eigeldinger : écrivain et poète suisse, il est aussi professeur de littérature française. Né le 19 décembre 1917 et décédé le 21 décembre 1991.

<sup>728</sup> Eigeldinger, Marc, *Mythologies et intertextualité*, Stalkine, Genève, 1987, P. 15.

<sup>729</sup><sup>729</sup> Tiphaine Samauyt : critique littéraire, romancière, essayiste et enseignante universitaire française. Elle est aussi rédactrice en chef. Née en 1968. Elle a publié des œuvres majeurs de la nouvelle critique littéraire tel que *Excès du roman, Littérature et mémoire du présent, L'intertextualité : mémoire de la littérature*.

<sup>730</sup> Eigeldinger, Marc, *Mythologies et intertextualité*, Op.cit. P. 34.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

à référence précise. Sans oublier de mentionner le cas de l'allusion à travers tout ce qui relève du psychanalytique.<sup>731</sup>

#### I-1. Brel réécrit-il Camus ?

En écoutant les textes chantés de Brel, ce n'est qu'ahurissant de reconnaître des descriptions, des situations et des personnages rappelant ceux de Camus. Volontairement ou pas, cela demeure une question, pour l'instant, sans réponse – et éventuellement à jamais. Mais en nous appuyant sur la transtextualité de Genette<sup>732</sup>, ou encore, l'ingénieuse définition de Michael Riffaterre qui a su donner un rôle important et peut-être fondamental au lecteur par rapport à l'intertextualité :

*«...l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première »<sup>733</sup>*

Nous avons pris notre liberté en faisant confiance à ce que Genette avait appelé l'«éidétique » dans sa définition :

L'intertextualité est la «...relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »<sup>734</sup>

Ce qui rejoint manifestement la définition de Riffaterre.

Ce qui revient à dire que suite à notre application avec les deux auteurs et à notre acharnement à les avoir lus et écoutés, nous avons pu développer une sorte de mémoire nous permettant de reconnaître la trace d'un texte dans un autre par le simple fait d'écouter ou de lire. Un personnage en rappelle un autre, une situation par rapport à une autre et surtout certaines descriptions flagrantes. C'est ce que nous appelons par définition « la mémoire éidétique », la capacité de se rappeler juste par la mémoire photographique, par un simple son ou mot, des moindres détails. Ce qui nous a poussé à émettre la volonté de pouvoir explorer les deux mondes complexes de ces deux auteurs pour la simple raison que nous les connaissons assez

---

<sup>731</sup> Gignoux, Anne-Claire, *De l'intertextualité à l'écriture*, cahiers de la narratologie, 2006. Revue de la narratologie <https://doi.org/10.4000/narratologie.329>

<sup>732</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Op.cit, P. 19-20-21..

<sup>733</sup> Martel, Kareen, *Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception*, revue érudit, 2006. P.103.

<sup>734</sup> Ibid.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

profondément, loin du cadre académique. C'est-à-dire, nous écoutions beaucoup Brel et lisions beaucoup Camus avant même de se spécialiser dans les sciences des textes littéraires.

Pour ces raisons, et fort des deux théoriciens qui servent parfaitement notre analyse, nous allons aborder ce chapitre en comparant par le simple fait de juxtaposition de fragments de textes en essayant de les situer et les contextualiser afin d'aboutir à une réponse à la question que nous venons de poser, notre propos étant porté uniquement sur l'intertextualité qui est, par définition, toujours involontaire et non pas sur l'imitation. Par conséquent, prouver ou trouver une intertextualité conduit directement vers une réécriture incombant seulement au contexte temporel qui fait que, systématiquement, le texte qui précède soit l'objet de réécriture par rapport à celui qui suit.

#### ***Les paumés du petit matin (Brel) / Le Minotaure (Camus) :***

Les deux textes font la description ironique, mais non sans sympathie, de ceux de moins de trente ans, ces jeunes qui n'ont que « *deux plaisirs essentiels [...] : se faire cirer les souliers et promener ces mêmes souliers sur les boulevards* »<sup>735</sup>, selon Camus ; qui, selon Brel,

«...  
*S'éveillent à l'heure du berger  
Pour se lever à l'heure du thé,  
Et sortir à l'heure de plus rien  
... ».*

A ce moment même où

« *Lorsque sur les boulevards du soir un bruit d'oiseaux monte des palmiers vers le ciel, des dizaines de Clarque et de Marlène se rencontrent, se toisent et s'évaluent, heureux de vivre et de paraître, livrés pour une heure aux vertiges des existences parfaites* »<sup>736</sup>

Mais surtout, ce sont des jeunes de la « société », comme dirait Camus, de jeunes filles et garçons qui :

«...  
*Elles, elles ont l'arrogance  
Des filles qui ont de la poitrine,*

---

<sup>735</sup> Camus, Albert. *L'Été*, Op.cit. P.81.

<sup>736</sup> Ibid. P.83.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*Eux, ils ont cette assurance  
Des hommes dont on devine  
Que le papa a eu de la chance,  
Les paumés du petit matin [...],  
Et ça danse les yeux dans les seins  
...»<sup>737</sup>*

#### ***Les bigotes (Brel) / La Peste (Camus)***

Dans un extrait, Camus nous donne une petite description de la manière dont marchent les religieuses qu'il appelle « les petites formes noires » :

*« Une dizaine de petites formes noires sortirent de l'église et se mirent à trotter vers la ville [...]. D'autres formes noires faisaient l'ascension des grands escaliers et se dirigeaient vers le porche [...]. Au bout d'un moment [...], dans la nef [...], elles étaient toutes réunies dans un coin [...], agenouillées, elles semblaient s'être recroquevillées encore, perdues dans la grisaille comme des morceaux d'ombre coagulée, à peine plus épaisses, ça et là, que la brume dans laquelle elles flottaient »<sup>738</sup>.*

Brel observe cette même manière de marcher mais avec un peu plus de caricature :

«...  
*Elles processionnent à petits pas  
De bénitier en bénitier,  
Les bigotes.  
Et patati et patata,  
Mes oreilles commencent à siffler,  
Les bigotes.  
Vêtues de noir comme monsieur le curé  
Qui est trop bon avec les créatures,  
Elles s'embigotent les yeux baissés  
...»<sup>739</sup>*

---

<sup>737</sup> Brel, Jacques. *Les paumés du petit matin*. Op.cit.

<sup>738</sup> Camus, Albert. *La Peste*. Op.cit. P. 122.

<sup>739</sup> Brel, Jacques. *Les bigotes*. Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### *Le moribond (Brel) / La Peste (Camus)*

Dans une même situation, les deux personnages des deux auteurs s'adressent à un curé pour lui dire que même dans deux chemins différents leur intérêt était commun : le salut de l'Homme. Chez Brel, la raison n'est pas prononcée, mais nous nous sommes permis de lier la vie de l'auteur à son texte en nous appuyant sur le fait qu'il chantait ce qu'il vivait comme l'avait-il déclaré.

*« Adieu, curé, je t'aimais bien,  
Adieu, curé, je t'aimais bien, tu sais,  
On n'était pas du même bord,  
On n'était pas du même chemin,  
Mais on cherchait le même port »<sup>740</sup>*

Chez Camus, le père Paneloux, le curé, s'adressant au docteur Rieux, regrette de n'avoir pas réussi à le convaincre de la foi chrétienne, mais en même temps, ils travaillent ensemble au service des formations sanitaires pour combattre la peste. Au bout d'un moment de la tentative de convaincre le docteur, ce dernier lui dit :

*« « [...] Mais je ne veux pas discuter cela avec vous. Nous travaillons  
« ensemble pour quelque chose qui nous réunit au-delà des blasphèmes et des  
prières. « Cela seul est important »*

*« Paneloux s'assit près de Rieux. Il avait l'air ému.*

*Oui, dit-il, oui, vous aussi vous travaillez pour le salut de l'homme »<sup>741</sup>*

#### *Jef (Brel) / La Peste (Camus)*

Dans *Jef* et *La Peste* deux tableaux presque parfaitement identiques sont peints par les deux auteurs là où un ami nommé Jef chez Brel, Grand chez Camus, pleure sa bienaimée qui l'a quitté, et les deux narrateurs, Rieux pour Camus, vivent ce moment avec déchirement.

Pour Camus c'était Rieux qui venait de rechercher Grand partout, et le trouvant face à une vitrine de jouets destinés pour les fêtes de Noël où avait commencé son bonheur avec cette femme, il écrit :

---

<sup>740</sup> Brel, Jacques. *Le moribond*. Op.cit.

<sup>741</sup> Camus, Albert. *La Peste*. Op.cit. P. 175.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*« Mais l'autre (Grand) l'aperçut dans la glace. Sans cesser de pleurer, il se retourna et s'adossa à la vitrine pour le regarder venir.*

*« Ah ! docteur, ah ! docteur », faisait-il.*

*« Rieux hochait la tête pour l'approuver, incapable de parler. Cette détresse était la sienne et ce qui lui tordait le cœur à ce moment était l'immense colère qui vient à l'homme devant la douleur que tous les hommes partagent.*

*« Oui, Grand, dit-il [...] »*

*« Avec une sorte de violence, Rieux fit avancer Grand. L'autre continuait, se laissant presque traîner, balbutiant des bouts de phrases [...].*

*« Il s'arrêta, tremblant de tous ses membres et les yeux fous. Rieux lui prit la main. Elle brûlait.*

*« Il faut rentrer »*

*« Mais Grand lui échappa [...]. Il tourna sur lui-même et tomba sur le trottoir glacé, le visage sali par les larmes qui continuaient de couler. Les passants regardaient de loin [...]. Il fallut que Rieux prit le vieil homme dans ses bras »<sup>742</sup>*

Dans *Jef* le tableau n'avait seulement pas de vitrine, mais ni les larmes, ni les badauds ni la tendresse ne manquaient :

*« Non, Jef, t'es pas tout seul,  
Mais arrête de pleurer  
Comme ça devant tout le monde [...].  
Non Jef, t'es pas tout seul,  
Mais c'est plus un trottoir,  
Ça devient un cinéma  
Où les gens viennent te voir  
Allez viens, Jef, viens, viens,  
Viens, il me reste ma guitare,  
Je l'allumerai pour toi  
Et on sera espagnols,  
Comme quand on était mômes,  
Même que j'aimais pas ça,  
Tu imiteras le rossignol [...].  
Allez viens, Jef, viens,*

---

<sup>742</sup> Ibid. P. 210.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*Oui ! oui, Jef ! oui, viens ! »<sup>743</sup>*

#### ***Le caporal Casse-Pompon (Brel) / Lettres à un ami allemand (Camus)***

Une fois encore, c'est la situation qui lie ces deux écrits et non pas le contenu.

En 1943, Camus rédige la première et la deuxième *Lettres à un ami allemand*, qu'il publie dans *Combat*, un journal encore clandestin en ce temps. En 1944, il rédige la troisième et la quatrième *Lettres à un ami allemand* et il publie les quatre en 1945 aux éditions Gallimard.

Nous n'avons pu nous procurer un extrait de ces lettres, mais nous avons un petit aperçu relevé de l'ouvrage de Chavanes : Sans haine, mais avec détermination, Camus donne à cet ami fictif les raisons qu'il a pour lutter contre lui.<sup>744</sup>

Pour Brel, il s'agit d'un ami allemand dont il se demande pourquoi ses compagnons l'appellent *caporal Casse-Pompon* :

*« Mon ami est un doux rêveur,  
Pour lui, Paris est une caserne  
Et Berlin un petit champ de fleurs  
Qui va de Moscou à l'Auvergne.  
Son rêve, revoir Paris au printemps,  
Redéfiler en tête de son groupe  
En chantant comme tous les vingt-cinq ans :  
« Baisse ta gaine Gretchen que je baise ta croupe (ein, zwei)  
[...]  
Subséquemment que nous ne comprenons  
Comment nos amis les Franzosen  
Ils osent, ils osent l'appeler  
Caporal Casse-Pompon (ein, zwei) »<sup>745</sup>*

---

<sup>743</sup> Brel, Jacques. *Jef*. Op.cit.

<sup>744</sup> Chavanes, François, Op.cit, P. 18.

<sup>745</sup> Brel, Jacques. *Le caporal Casse-Pompon*. 1962.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### *Mon enfance (Brel) / Le Premier Homme (Camus)*

Dans ces deux textes, les deux auteurs remontent à leur enfance et jusqu'à l'adolescence, évoquant, chacun, les forts moments de leurs vies.

Brel parla de son ingénuité à l'âge où il ne comprenait pas pourquoi était-il « *toutes les nuit agenouillé pour rien* », mais surtout de son *Far West*, et ce jusqu'à l'éclatement de la deuxième guerre :

« *Et la guerre éclata,  
Et nous voilà ce soir* »<sup>746</sup>.

Camus raconte, contrairement à Brel, son enfance à la troisième personne du singulier. C'est un récit inachevé, et plus même, encore en chantier. C'était une esquisse en forme de premier jet où il devait compter sur la souplesse de ses souvenirs de l'enfant qu'il était, ensuite, il avait projeté de le reprendre et le travailler de telle sorte à ce qu'il soit moins personnel. Le sort en a décidé autrement : il est mort avec seulement la première partie de son premier jet où il parle jusqu'à son adolescence. Il y traite surtout de sa recherche du père qu'il n'avait jamais connu et de sa solitude pour se construire sans un adulte à lui enseigner une somme de tradition à laquelle il pourrait se référer :

« *Oui, il avait vécu ainsi dans les jeux de la mer, du vent, de la rue [...], sans père, sans tradition transmise, mais trouvant un père pendant un an, et juste au moment où il le fallait, et avançant à travers les êtres et les choses [...] pour se fabriquer quelque chose qui ressemblait à une conduite [...] et pour se créer sa propre tradition* »<sup>747</sup>

Pour ce texte seulement, nous avons la ferme certitude qu'il est sujet d'une intertextualité involontaire car il a été publié en 1994, et Brel est mort en 1978. Cela n'empêche pas l'intertextualité thématique dans le fait de relater son enfance.

#### *Citation de Brel / Le Mythe de Sisyphe (Camus)*

Dans presque les mêmes propos, les deux auteurs expriment une situation que Camus qualifie par l'Absurde, et Brel par le cycle infernal.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus écrit :

---

<sup>746</sup> Brel, Jacques. *Mon enfance*. Op.cit.

<sup>747</sup> Chavanes, François. Op cité. P. 55.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*« Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement [...]. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde »<sup>748</sup>.*

Brel répond à une journaliste qui lui fait remarquer que son métier de chanteur avec toutes ses tournées soit un cycle infernal :

*« C'est pas infernal, ça paraît infernal. Moi, ce que je trouve infernal, c'est le cycle du sédentaire. Le type qui se lève tous les matins, qui se brosse les dents, qui dit « au revoir » à une femme qui l'a même tous les matins – enfin, en principe –, et qui part au bureau et c'est le même, qui voit les mêmes gars, il fait le même travail à peu près, il mange la même chose à midi, il rentre le soir et ... Je trouve ça infernal »<sup>749</sup>*

Une intertextualité plus qu'évidente. C'est d'ailleurs cette citation qui a été, en premier, derrière notre intérêt de rapprocher Brel à Camus en cherchant d'autres éléments qui les lient, pour ainsi voir si c'est vraiment relatif ou c'était seulement une coïncidence dans cette citation.

#### ***Citation de Brel / L'Étranger (Camus)***

Brel déclara qu'il fallait vivre « *Debout et en mouvement, et ne jamais avoir l'air fatigué, parce que la lumière vous tombe sur la tête* »<sup>750</sup>.

Cela nous rappelle Meursault sur cette plage qui débordait de lumière et où il avait détruit l'équilibre de sa journée en tuant l'arabe :

*« C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman [...]. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier [...]. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux [...]. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu [...], j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé »<sup>751</sup>.*

Cela explique ce que veut dire « la lumière vous tombe sur la tête », c'est s'arrêter et laisser peser sur soi le poids de l'ennui et, par conséquent, risquer de détruire l'équilibre de la vie.

---

<sup>748</sup> Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Op.cit. P. 27.

<sup>749</sup> Interview, *Les archives de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>750</sup> Chavanes, François. Op.cit. P. 223.

<sup>751</sup> Camus, Albert. *L'Étranger*. Op.cit. P. 93.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### ***Vieillir (Brel) / La Peste (Camus)***

Dans ce point nous traiterons un fait parfaitement métaphysique, notamment pour Camus.

Nous supposons que Brel savait déjà sa maladie (cancer du poumon), et quoique rien ne pût lui prouver que c'était cela qui allait mettre fin à sa vie – il a toujours été face à la mort dans les airs et les océans face aux orages et aux ouragans – mais nous pouvons estimer que par une déduction logique, et en fin de compte, c'était le cancer qui allait le décider. Ainsi Brel chante :

*« Mourir face au cancer  
Par arrêt de l'arbitre »<sup>752</sup>*

Mais pour Camus, ce fut vraiment une prédiction relevant de la métaphysique. Il était atteint de la tuberculose, c'était une maladie encore menaçante dans le temps, elle est justement derrière son amour pour la vie et sa conscience de la mort. Mais en dépit de cela, dans *La Peste* il écrit à travers le personnage de Cottard qui parle à Tarrou :

*« Avez-vous remarqué [...] qu'on ne peut pas cumuler les maladies ? Supposez que vous ayez une maladie grave ou incurable, un cancer sérieux ou une bonne tuberculose, vous n'attraperez jamais la peste ou le typhus, c'est impossible. Du reste, ça va encore plus loin, parce que vous n'avez jamais vu un cancéreux mourir d'un accident d'automobile »<sup>753</sup>.*

Ce qui est absurde, est que le père de l'absurde qui a passé sa vie à attendre que la tuberculose l'achève, fut emporté par un accident de voiture absurde et dans des conditions absurdes.

#### ***L'âge idiot (Brel) / Le Mythe de Sisyphe (Camus)***

À travers cette confrontation nous évoquons le sujet de l'âge, Camus a écrit dans son *Le Mythe de Sisyphe* :

*« Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi »<sup>754</sup>*

---

<sup>752</sup> Brel, Jacques. Vieillir. 1977.

<sup>753</sup> Camus, Albert. *La peste*. Op.cit. P. 155.

<sup>754</sup> Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Op.cit. P. 28

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

En résumé, Camus voit que dès que l'homme atteint la trentaine il sent ce besoin de courir après sa jeunesse tenant à ses vingt ans, entre temps, il prend du recul pour chercher à se positionner dans le cadre de l'espace/temps en constatant qu'à compter de cet âge il avancera de plus en plus vers la vieillesse donc la mort. Brel aborde la trentaine avec la même désillusion, il parle des « *trente fleurs* »<sup>755</sup> en les décrivant comme *l'âge idiot* :

«...  
*L'âge idiot, c'est à 30 fleurs*  
*Quand le ventre prend naissance*  
*Quand le ventre prend puissance*  
*Qu'il vous grignote le cœur*  
*Quand les yeux se font plus lourds*  
*Quand les yeux marquent les heures*  
*Eux qui savent qu'à 30 fleurs*  
*Commence le compte à rebours*  
*Qu'on rejette les vieux dans leur caverne*  
*Qu'on offre à Dieu des bonnets d'âne*  
*Mais que le soir on s'allume des feux*  
*En frottant deux cœurs de femmes*  
*Et qu'on regrette déjà un peu*  
*Le temps des casernes*  
... »<sup>756</sup>

Les deux auteurs avaient traité cette question des trente ans de la même manière, le tournant de la vie où tout change. Avant d'atteindre la trentaine nous avons l'impression que plus ça grandit plus c'est beau, le passage de l'enfance à l'adolescence puis à la jeunesse est souvent joyeux. L'homme célèbre sa montée jusqu'à ses trente ans, mais déprime à sa descente, à partir du jour où il souffle ses trente bougies il se prépare à sa fin.

#### **I. 2. Coïncidences circonstanciées dans la vie des deux auteurs :**

Seront citées ici les différentes circonstances qui ont marqué la vie des deux auteurs et qui font qu'ils ont deux vies étrangement similaires. Cette étude, bien sûr, ne présente pas un support argumentatif dans notre analyse, mais elle est, tout de même, un surcroît pour expliquer

---

<sup>755</sup> Brel, Jacques, *L'âge idiot*, 1965.

<sup>756</sup> Ibid.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

l'usage de l'adverbe « métaphysiquement » dans l'introduction et qui fait qu'ils se rapprochent dans l'idéologie comme dans la vie d'une manière qui dépasse l'ordinaire.

Tout d'abord, ils sont, tous les deux, les deux seuls garçons chez leurs parents, et étaient étroitement liés à leurs mères.

Ils avaient, à des âges différents, connu la deuxième guerre mondiale qui a influencé longtemps leurs écrits. Lorsqu'on demanda à Brel s'il ne regrettait absolument rien de sa vie il répondit :

« Oh, je regrette que la guerre ait duré quatre ans.  
– Ce n'est pas vous, la guerre ?  
– Mais je le regrette. C'est une des choses de la vie que je regrette, ça a été long. »<sup>757</sup>.

Et il y va sans rappeler que *La Peste* eût été écrit en symbolisant, comme nous l'avons vu, l'occupation allemande en Europe.

Nous avons, de même, leur passion pour le football et le théâtre et cet esprit de groupe qu'ils aimaient.

Les deux ne croyaient pas en Dieu, étaient atteints aux poumons, avaient écrit sur Amsterdam (*La Chute* pour Camus et *Le port d'Amsterdam* pour Brel), fumaient avec exorbitance, étaient liés en amitié avec deux grands noms de leur époque (Sartre pour Camus, Brassens pour Brel), faisaient du bateau, étaient sensibles aux hommes et à la beauté, prenaient presque les mêmes postures photographiques, avaient des conflits d'appartenance en eux (Camus, entre l'Algérie, sa terre natale, et la France, son pays d'origine, et Brel, entre la Flandre, d'où ses origines, et la Belgique, son pays) un conflit qui ne s'était jamais dénoué pour eux ; mais surtout, les deux, n'avaient pas dépassé les quarante-sept et quarante-neuf ans, respectivement Camus et Brel.

Il reste que Brel avait toujours souhaité écrire un roman mais qu'il estimait qu'il n'avait pas assez de talent pour cela. A la question « Pourquoi n'y avait-il pas encore eu un roman ? » il répond :

---

<sup>757</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 227.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*« C'est une discipline majeure, ça c'est certain, mais, je ne sais pas, souvent j'ai tenté, il faut être juste, j'ai eu envie et puis je ne sais pas du tout ce que ça donnerait [...]. J'ai l'impression d'être encore trop passionné, pas assez observateur, pas assez le voyeur »<sup>758</sup>.*

Il reste à savoir si Camus n'avait-il pas envie de se faire chanteur. Ça, personne ne nous le dira.

Pour clore ce chapitre, nous citerons le témoignage du docteur Israël qui était au chevet de Brel jusqu'à la dernière minute, et nous essayerons de le comparer avec l'un des derniers chapitres de la peste où le docteur Rieux est au chevet de son ami Tarrou atteint, à la fin de l'épidémie, par les dernières tentatives de la peste afin de prendre ses dernières victimes avant de tout à fait disparaître. La coïncidence est flagrante.

Le docteur Israël confiera que Brel, lors d'un répit très court de sa maladie, lui dit :

*« Je sens que je vais mieux, mais je préfère penser qu'il ne s'agit que d'un sursis, non d'une guérison. Je ne veux pas me faire d'illusion. De toute façon je suis partisan de poursuivre cet effort »<sup>759</sup>.*

Brel voulait tout savoir de sa maladie, et ils lui ont appris tout. D'ailleurs le docteur déclare :

*« Il était parfaitement conscient. Nous-mêmes, nous lui parlions. Nous ne l'avons jamais quitté. Nous l'informions de ce qui se passait et de ce que nous faisons pour dissoudre le caillot dans l'artère pulmonaire. Le contact n'a jamais été rompu, d'autant plus qu'il n'a jamais dormi... Il ne voulait pas dormir !*

*Puis une syncope l'a privé de conscience. En quelques secondes, l'irréversible s'est produit... Il est trop tard, il est vain de se déchirer en se demandant ce qui serait arrivé si...*

Puis il conclura :

*... Je voudrais rendre un hommage au courage exceptionnel de Jacques Brel. Il connaissait tous les détails de sa maladie et il connaissait, y compris les deux derniers jours, les chances très faibles de triompher de cette embolie. Il s'est battu avec une détermination tout à fait fantastique ».<sup>760</sup>*

Une scène presque identique est rapportée dans *La Peste*, c'est à croire que Camus avait prédit les circonstances de la mort de Brel.

---

<sup>758</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 222.

<sup>759</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 208.

<sup>760</sup> Idem.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

A la fin de l'épidémie, Tarrou, l'ami de Rieux, est atteint de la peste. Le docteur enfreint le règlement et garde son ami pour le soigner chez-lui, jugeant que la peste, qui disparaissait d'une vitesse remarquable ne pouvait triompher sur son ami. Cela commence lorsque Rieux prend la décision de le garder, il sort de la chambre quand Tarrou l'appelle :

« *Rieux, articula-t-il enfin, il faudra tout me dire, j'en ai besoin.*

« *– Je vous le promets [...].*

« *– Merci, Je n'ai pas envie de mourir et je lutterai. Mais si la partie est perdue, je veux faire une bonne fin. [...]*»

« *Tarrou luttait, immobile. Pas une seule fois, au cours de la nuit, il n'opposa l'agitation aux assauts du mal, combattant seulement de toute son épaisseur et de tout son silence [...]. Rieux suivait seulement les phases du combat aux yeux de son ami, tour à tour ouverts ou fermés [...], le regard fixé sur un objet ou ramené sur le docteur et sa mère. Chaque fois que le docteur rencontrait ce regard, Tarrou souriait, dans un grand effort [...].*

« *Peu avant l'aube, Rieux se pencha vers sa mère :*

« *Tu devrais te coucher pour pouvoir me relayer à huit heures [...].* »

« *Rieux s'installa dans le fauteuil que venait de quitter sa mère [...]. A la fenêtre, le jour était encore noir. Quand le docteur avança vers le lit, Tarrou le regardait de ses yeux sans expression [...].*

« *Vous avez dormi, n'est-ce pas ? demanda Rieux.*

« *– Oui.*

« *– Respirez-vous mieux ?*

« *– Un peu. Cela veut-il dire quelque chose ?* »

« *Rieux se tut et, au bout d'un moment :*

« *Non, Tarrou, cela ne veut rien dire. Vous connaissez comme moi la rémission « matinale. [...]*

« *– Merci, dit-il. Répondez-moi toujours exactement. [...]* »

« *A midi, la fièvre était à son sommet. Une sorte de toux viscérale secouait le corps du malade qui commença seulement à cracher du sang [...]. Dans les intervalles de la fièvre et de la toux, Tarrou de loin en loin regardait encore ses amis. Mais, bientôt, ses yeux s'ouvrirent de moins en moins souvent, et la lumière qui venait alors éclairer sa face dévastée se fit plus pâle à chaque fois [...]. Rieux n'avait plus devant lui qu'un masque désormais inerte où le sourire avait disparu. »<sup>761</sup>.*

---

<sup>761</sup> Camus, Albert. *La Peste*. Op.cit. Pp. 226.227.228.229.230.231.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

Avec une adaptation un peu plus sincère nous pourrions, en remplaçant Tarrou par Brel et Rieux par Israël, imaginer ce que fut le dialogue au sein de l'hôpital Franco-Musulman où Brel livra son dernier combat pour s'« installer » à jamais là où il ne peut qu'accepter enfin un état statique.

Camus prédit sa mort et celle de son acolyte potentiel posthume, Brel, dans un même récit qui traite de l'amour des hommes et la dignité de ceux qui ne capitulent qu'une fois morts.

Cela dépasse l'intertextualité et dépasse toute explication scientifique. Mais cela prouve au moins que l'imagination de l'homme, teinté d'honnêteté, de bonne foi et surtout d'amour pour l'Autre ne peut qu'étinceler au-delà de toute science bien-pensante, et ce dans le berceau de la littérature.

#### **I-3. Intertextualité biographique :**

Au début de notre travail de recherche nous avons noté que la biographie détaillée des deux auteurs nous servira dans l'analyse intertextuelle. En effet, nous avons signalé la présence de l'aspect « observation-inspiration » dans la démarche rédactionnelle camusienne. Le père de l'absurde avoue que son écriture est la somme des observations qui résultent de ses expériences de vie ou de celles où il était témoin.<sup>762</sup> Nous précisons que ce style d'écriture est loin d'être biographique (sauf dans *Le Premier homme*).

Brel adopte le même style d'écriture. Il écrit et chante ce qu'il voit, ce qu'il vit et ce dont il est témoin dans la vie de son entourage. Il est difficile de pouvoir comprendre sa position vis-à-vis de ce qu'il rapporte, sauf qu'il dit : «...mes chansons sont inspirées par ce qui m'arrive, ou par ce qui m'est arrivé il y'a longtemps... »<sup>763</sup>

Sur ce point, un constat s'impose : les deux auteurs s'accordent à dire que leur première source d'inspiration était leur vécu.

Le deuxième point qui lie de ressemblance Brel et Camus est ce que nous avons appelé la « contradiction volontaire ». Pourquoi contradiction ? Et pourquoi volontaire ?

La contradiction chez Camus surgit dans sa perception de l'indifférence dans la vie réelle qu'il jugeait comme représentation du mal, dans la mesure où une personne indifférente est

---

<sup>762</sup> Chavanes, François. Op.cit. P.94.

<sup>763</sup> Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*, Op.cit. P.103

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

une personne qui n'a pas de conscience, voire mauvaise. Or, la même indifférence est reprise d'une manière plus positive lorsqu'il s'agit de ses conséquences (révolte suite à l'indifférence) et de la notion même en tant que réaction à l'absurde. Dans ce cas l'indifférence est la représentation de la bonne volonté qui empêche l'homme de céder au suicide face à l'absurdité de la vie.

La contradiction brélienne se manifeste dans sa conception de l'amour et la femme. Le chanteur se voit femmophobe à travers ses écrits mais il déclare qu'il est loin de détester les femmes ou d'être phallocrate<sup>764</sup>, ce qui est illogique. Une personne qui tient des propos aussi directs déclarant ouvertement sa haine ne peut pas nier sa misogynie, même à un degré infime.

Pour clore scientifiquement cette partie, nous revenons sur l'aspect transtextuel chez les deux auteurs et nous remarquerons, objectivement, qu'il y a bien eu réécriture définie par une sorte d'influence, directe ou indirecte, de Camus chez Brel. Nous ne pouvons qu'affirmer qu'il y a bien intertextualité, entre les deux auteurs, qui dépasse parfois le cadre littéraire. Nous nous appuyons pour cela sur l'apport biographique qui nous a bien servi lors de cette analyse. Cet aspect qui va nous servir aussi dans la dernière partie de ce travail de recherche.

#### **I-4. Les clins d'œil personnels :**

Lorsqu'un écrivain quelconque cite l'œuvre d'un autre écrivain, il lui fait un clin d'œil, le saluant à travers une signature propre à lui. Nous avons abordé ce point, car nous avons remarqué que c'est une technique qu'utilisent Camus et Brel.

En lisant l'œuvre complète de Camus et celle de Brel, nous avons constaté que certains textes des deux auteurs font référence à d'autres textes qui leur appartiennent. En effet, ils s'auto-citent, que ce soit en insérant un de leurs textes dans un autre, ou en intégrant carrément leur nom comme signature.

En critique littéraire cette démarche est appelée la mise en abyme.

---

<sup>764</sup> Voir le deuxième chapitre de la première partie. P. 108-111.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### I. 4. 1. La mise en abyme :

Par définition, la mise en abyme est « *une autoreprésentation diminutive du même sujet au sein d'une œuvre* »<sup>765</sup>

Ce qui voudrait dire qu'elle est une forme de représentation d'une même scène/un même acte dans une même œuvre. Ce qui est récurant dans l'univers de la peinture, là où nous voyons la même nature dans un autre tableau peint dans le tableau initial.

La mise en abyme est à la base un procédé artistique appartenant au domaine de la peinture et qui étudie la présence d'un tableau dans un autre ou de l'effet miroir dans les toiles. Quel est alors son rapport avec la littérature ?

Bal Meike<sup>766</sup> en dit :

*« Déconcertante, car elle met en question la linéarité du texte; séduisante, car elle suscite la réflexion sur la narrativité du récit, et provoque ainsi une prise de conscience de son fonctionnement ; mal définie, car elle n'a pas été incorporée dans une théorie cohérente de la littérature »*<sup>767</sup>

Nous comprenons alors que la mise en abyme chamboule la linéarité de la diégèse, donc, formes d'écriture transgressées. En littérature elle reflète le fait d'insérer un texte dans un autre, une histoire qui vient casser le rythme de la diégèse initiale.

Pour Lucien Dällenbach<sup>768</sup> : « *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient* »<sup>769</sup>

Ce qui veut dire que toute situation ou énoncée qui se répète ou reflète l'histoire générale où elle est placée est considérée comme mise en abyme. Ajoutant à cela le fait qu'un auteur insère un ouvrage antérieur dans une nouvelle publication. Donc, « *...est mis en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire* »<sup>770</sup>.

La mise en abyme est l'un des procédés littéraires auxquels nous avons fait appel dans notre analyse, pour extraire les démarches d'écriture adoptées communément par Camus et Brel.

---

<sup>765</sup> Dictionnaire international des termes littéraires, version électronique.

<sup>766</sup> Bal Meike : professeur de la théorie littéraire à l'université d'Amsterdam née en 1946.

<sup>767</sup> BAL, Mieke. *Mise en abyme et iconicité*. In: Littérature, n°29, 1978. P. 116.

<sup>768</sup> Lucien Dällenbach : professeur de littérature, critique et essayiste suisse, il est né le 1 décembre 1940.

<sup>769</sup> DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Éd. Le Seuil, Paris, 1977, P.18.

<sup>770</sup> Ibid, P.54.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

La technique s'est développée pour être adoptée par les écrivains, tel qu'Andrés Gide qui était l'initiateur de la théorie, et il développe :

*« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de marionnettes ou de fête au château. Dans La Chute de la maison Usher, la lecture l'in fait à Roderick, etc, aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui le dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé de blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme' »<sup>771</sup>*

Selon Gide, l'insertion d'un personnage d'une histoire dans une autre histoire est suffisante pour établir une relation de mise en abyme.

#### a) Camus faisant appel à ses textes :

Camus a intégré, par trois fois, un livre dans l'histoire d'un autre. Dans *L'Étranger* il fait référence au *Malentendu* à travers l'histoire qu'a lu Meursault dans le bout de journal trouvé dans sa cellule.

*« ...entre ma paillasse et la planche du lit, j'avais trouvé, en effet, un vieux morceau de journal presque collé à l'étoffe, jauni et transparent, Il relatait un fait divers dont le début manquait, mais qui avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant, Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avait assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits. J'ai dû lire cette histoire des milliers de fois. »<sup>772</sup>*

La partie en gras est le passage inséré d'un autre livre, il s'agit d'un résumé de l'histoire du *Malentendu*, qu'il a publié deux ans après la parution de *L'Étranger*. Donc, une démarche de mise en abyme est signalée, sans omettre le fait, que nous n'avons pas la certitude que c'était écrit avec l'intention d'installer une histoire en vue de publication dans un nouveau roman.

---

<sup>771</sup> A. Gide, Journal 1889-1939, Éd Gallimard, « Pléiade », Paris, 1948, p. 41, cité par DÄLLENBACH Lucien dans *le récit spéculaire*, op.cit. P.15.

<sup>772</sup> Camus, Albert, *L'Étranger*, Op.cit, P.84-85.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

L'analyse faite aujourd'hui dégagant la présence d'une histoire dans une autre confirme la présence d'une mise en abyme.

L'histoire de Meursault, qui finit enfermé dans une cellule où il tombe par hasard sur un bout de journal comprenant un article racontant l'histoire du *Malentendu*, est reprise aussi dans *La Peste* :

*«...au milieu d'une conversation animée, celle-ci avait parlé d'une arrestation récente qui avait fait du bruit à Alger. Il s'agissait d'un jeune employé de commerce qui avait tué un arabe sur une plage.»<sup>773</sup>*

L'histoire de Meursault revient au fond du couloir du magasin de Grand qui était en train de discuter avec Rieux où la marchande de tabac vient leur raconter l'histoire du jeune qui comme le héros de *L'Étranger* assassina un arabe sur la plage. Ainsi, nous marquons la deuxième situation de mise en abyme chez Camus.

L'écrivain de *La Peste* a aussi récupéré la peste comme personnage dans *L'État de siège* :

*«La Peste se dresse au sommet du décor et fait un signe. Tout s'arrête, mouvements et bruit...*

*La Peste parle : moi, je règne, c'est un fait, c'est donc un droit. Mais c'est un droit qu'on ne discute pas : vous devez vous adapter.»<sup>774</sup>*

La personnalité du personnage de la Peste et son caractère est l'incarnation de la peste comme fléau tel qu'il a été représenté dans le roman.

#### **b) Brel chantant Brel :**

Nous avons pu remarquer des insertions de quelques textes chantés de Brel dans d'autres, ce qui révèle la présence d'une image de mise en abyme. Nous avons choisi quelques titres pour faire notre exposé.

Dans *vieillir* Brel fait référence à *Amsterdam* :

*« Mourir en rougissant  
Suivant la guerre qu'il fait*

---

<sup>773</sup> Camus, Albert, *La Peste*, Op.cit, P.71.

<sup>774</sup> Camus, Albert, *La Peste*, Op.cit. P.86.

**Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**  
**Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la**  
**narration**

---

*Du fait des Allemands  
À cause des Anglais  
Mourir baiseur intègre  
Entre les seins d'une grosse  
Contre les os d'une maigre  
Dans un cul de basse-fosse  
Mourir de frissonner  
Mourir de se dissoudre  
De se racrapoter  
Mourir de se découdre  
Ou terminer sa course  
La nuit de ses cent ans  
Vieillard tonitruant  
Soulevé pas quelques femmes  
Cloué à la Grande Ourse  
Cracher sa dernière dent  
En chantant "**Amsterdam !**"  
... »<sup>775</sup>*

Et dans *La Chanson de Jacky* il reprend sa chanson *Knokke-le-Zoute* ainsi que l'histoire de sa disqualification durant le concours de chant de *Knokke-le-Zoute* :

*« Même si un jour à **Knokke-le-Zoute**  
Je deviens comme je le redoute  
Chanteur pour femmes finissantes  
Même si je leur chante "mi corazón"  
Avec la voix bandonéante  
D'un Argentin de Carcassonne  
Même si on m'appelle Antonio  
Que je brûle mes derniers feux  
En échange de quelques cadeaux  
Madame, madame je fais ce que je peux  
Même si je me saoule à l'hydromel  
Pour mieux parler de virilité*

---

<sup>775</sup> Brel, Jacques, *vieillir*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*À des mémères décorées  
Comme des arbres de Noël  
Je sais que dans ma saoulographie  
Chaque nuit pour des éléphants roses  
Je rechanterai ma chanson morose  
Celle du temps où je m'appelais Jacky  
Être une heure, une heure seulement  
Être une heure, une heure quelquefois  
Être une heure, rien qu'une heure durant  
Beau, beau, beau et con à la fois  
... »<sup>776</sup>*

Jacques raconte toute l'histoire de sa défaite, où il se cite « *Jacky* ». Brel avait déjà fait un clin d'œil à lui-même en reliant deux autres chansons où la trace de la mise en abyme est plus flagrante :

*« Je vous ai apporté des bonbons  
Parce que les fleurs c'est périssable  
Puis les bonbons c'est tellement bon  
Bien que les fleurs soient plus présentables  
Surtout quand elles sont en boutons  
Mais je vous ai apporté des bonbons  
...  
J'espère qu'on pourra se promener  
Que madame votre mère ne dira rien  
On ira voir passer les trains  
A huit heures, moi je vous ramènerai  
Quel beau dimanche pour la saison  
Je vous ai apporté des bonbons  
[...]  
Si vous saviez ce que je suis fier  
De vous voir pendue à mon bras  
Les gens me regardent de travers  
Y en a même qui rient derrière moi*

---

<sup>776</sup> Brel, Jacques, *Knokke-le-Zoute*. Op.cit.

**Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**  
**Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la**  
**narration**

---

*Le monde est plein de polissons*  
*Je vous ai apporté des bonbons*  
[...]  
*Oh oui Germaine est moins bien que vous*  
*Oh oui Germaine elle est moins belle*  
*C'est vrai que Germaine a des cheveux roux*  
*C'est vrai que Germaine elle est cruelle*  
*Ça vous avez mille fois raison*  
*Je vous ai apporté des bonbons »<sup>777</sup> ... (B1)*  
*« Je viens rechercher mes bonbons*  
*Vois-tu, Germaine, j'ai eu trop mal*  
*Quand tu m'as fait cette réflexion*  
*Au sujet de mes cheveux et longs*  
*C'est la rupture bête et brutale*  
*Je viens rechercher mes bonbons*  
*Maintenant je suis un autre garçon*  
*J'habite à l'Hôtel Georges Vé*  
*J'ai perdu l'accent bruxellois*  
*D'ailleurs plus personne n'a cet accent-là*  
*Sauf Brel à la télévision*  
*... »<sup>778</sup> (B2)*

Nous avons inséré le premier texte pour signifier la présence flagrante de la (B1) dans la (B2). C'est vrai qu'il s'agit d'une suite, ou une critique réponse, n'empêche, la chanson (B2) expose une mise en abyme. Puisqu'il reprend le personnage de Germaine, les mêmes bonbons. Et il se fait un clin d'œil en s'insérant dans son texte comme personnage.

Le monde entier connaît Jacques à travers *Ne me quitte pas*, son succès international, Brel l'avait aussi intégrée dans un autre texte *Le Cheval* :

« ...  
*Mais tu as voulu*  
*Que je sois ton banquier*

---

<sup>777</sup> Brel, Jacques, *Les Bonbons*. Op.cit.

<sup>778</sup> Brel, Jacques, *Les Bonbons*, 67. Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*Tu as même voulu  
Que je me mette à chanter  
J'n'étais qu'un cheval, oui, oui  
Mais tu en as abusé  
Par amour pour toi je me suis variété  
Et depuis  
Toutes les nuits  
Quand je chante "Ne me quitte pas"  
Je regrette mon écurie  
Et mes silences d'autrefois  
... »<sup>779</sup>*

Nous avons fait en sorte d'appliquer la démarche analytique de la mise en abyme sur un corpus qui échappe aux codes littéraires prosaïques généralement abordés, dans le but de prouver sa littéarité ou du moins son imprégnation du style littéraire camusien.

## II- Camus, Brel et le mythe personnel :

Il arrive que des écrivains traitent souvent des mêmes sujets, reprennent leurs anciens écrits pour créer une œuvre ouverte en publiant des livres en extension. Comme il arrive que des auteurs traitent de différents sujets, changent de style et de registre et abordent une thématique bien précise dans l'ensemble de leurs œuvres. Il ne s'agit pas forcément de thématique, cette obsession peut se manifester à travers une expression, un mot représentant un lieu, une personne ou même une chose. Ce champ lexical qui revient souvent forme, en littérature, le mythe personnel d'un tel ou tel auteur. Et c'est ce qu'a instauré Charles Mauron<sup>780</sup> à travers sa psychocritique.

### II-1. Qu'est ce que la psychocritique ?

C'est une théorie de critique littéraire instaurée par Charles Mauron, parue dans les années quarante/cinquante. La technique est fondée sur les bases de la psychanalyse. En analysant les œuvres de Mallarmé, Baudelaire et bien d'autres...

---

<sup>779</sup> Brel, Jacques, *Le Cheval*, Op.cit.

<sup>780</sup> Charles Mauron est un théoricien français, né en 1899 à Saint-Rémy, et décédé lors d'un accident de voiture en 1966. Diplômé en chimie en 1921, mais plutôt intéressé par la littérature, il commence par traduire des ouvrages classiques de l'anglais au français, alors qu'il devient une icône en Angleterre ces poèmes en France, par contre, ne retrouvent pas le succès espéré.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*« C'est en 1938 que je constatai la présence, dans plusieurs textes de Mallarmé, d'un réseau de « métaphores obsédantes ». Nul ne parlait alors, en critique littéraire, de réseaux et de thèmes obsédants, expressions maintenant banales. En 1954, et à propos de Racine, je formulai l'hypothèse d'un « mythe personnel » propre à chaque écrivain et objectivement définissable. En ces deux dates, je n'ai cessé d'interroger des textes. Ainsi s'est formée la méthode psychocritique. L'ayant mise à l'épreuve plusieurs années encore, je la tiens aujourd'hui pour un instrument de travail utile. »<sup>781</sup>*

Mauron a développé l'analyse psychocritique qui prône la révélation de l'inconscient de l'écrivain à travers l'ensemble de son œuvre. Une analyse psychologique des textes qui détermine l'inconscient de leur auteur. Plus exactement, chercher à cerner la présence d'un même fil, thème, style, ou expressions qui se répètent dans plusieurs ouvrages d'un même auteur ou dans toute son œuvre.

Charles Mauron s'intéresse à la psychanalyse et la psychologie des auteurs et il établit son procédé littéraire qui est la psychocritique en 1948.

En plus clair, la psychocritique :

*« ...consiste à étudier une œuvre ou un texte pour relever des faits et des relations issus de la personnalité inconsciente de l'écrivain ou du personnage. En d'autres termes, la psychocritique a pour but de découvrir les motivations psychologiques inconscientes de l'individu, à travers ses écrits ou ses propos. »<sup>782</sup>*

Autrement dit, une nouvelle méthode pour appréhender les manifestations de l'inconscient de l'écrivain, en outre, au lieu de se suffire à l'analyse psychanalytique et déterminer ses manifestations qui représentent la personnalité du créateur.

La psychocritique permet la consolidation des résultats acquis par le biais de la première théorie en y rajoutant l'analyse de l'inconscient de ce même créateur qui se reflète dans sa/ses créations. Ce que le pionnier de la théorie nomme *Le mythe personnel*, qui est tracé à travers les métaphores obsédantes.

La psychocritique est une discipline qui rassemble les deux domaines (littéraire et scientifique). Elle s'inscrit dans la littérature de par son lien avec les textes dans l'ordre analytique. Et elle est scientifique car elle emprunte la démarche psychanalytique (les théories de

---

<sup>781</sup>Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Éd. Librairie José Corti, Paris, 1963, P.9.

<sup>782</sup>Léandre SAHIRI, *À propos de « Deuxième épître à Laurent Gbagbo » de Tiburce Koffi* : les mots utilisés par Tiburce Koffi sont à la limite de l'injure proférée à l'égard de M. Laurent Gbagbo. Côte d'Ivoire, 2010.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

Freud<sup>783</sup> et de Carl Gustave Jung<sup>784</sup>). La théorie opte pour une démarche expérimentale et empirique,

*«...puisque'elle se limite à chercher la structure phantasme inconsciente, non réductrice, car Mauron attribue au mythe personnel une valeur architecturale, il le compare à une crypte sous une église romane.»<sup>785</sup>*

En effet, la méthode analytique proposée par Mauron obéit à une démarche expérimentale scientifique, qui se présente comme suit :

- La superposition de plusieurs extraits de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, pour y souligner les expressions ou sujets récurrents.
- Révéler les métaphores obsédantes/réseau obsédant, les éléments qui reviennent le plus, consciemment ou inconsciemment, dans l'œuvre de l'auteur (expression, citation, phrase, notion...) ou le thème qui les lie.
- Définir le mythe personnel de l'auteur, qui représente l'obsession inconsciente de cet auteur. Et qui se dévoile à travers l'analyse des métaphores obsédantes déjà repérées.
- Recours à la biographie de l'auteur dans le but de vérifier l'impact de cette obsession sur sa vie. (une brève analyse psychanalytique qui accompagne les résultats concrets de la vie de l'auteur).<sup>786</sup>

Après avoir expliqué la méthode théorique de Charles Mauron, nous passons à l'application en exposant le côté théorique et analytique du mythe personnel.

#### II. 1. 1. Le mythe personnel :

Le mythe personnel n'a rien à voir avec « les mythes ou la mythologie » d'où la mythocritique<sup>787</sup>. Le concept du « mythe personnel » est ce dont renvoient les répétitions récurrentes que nous retrouvons dans les différents textes d'un même auteur, ce que Mauron appelle : *les métaphores obsédantes*. D'après le théoricien :

---

<sup>783</sup> Sigmund Freud : neurologue autrichien, et psychanalyste. Il est le père de la psychanalyse dans tous ses domaines. Né en 1856 et décédé en 1939.

<sup>784</sup> Carl Gustav Jung : médecin et psychiatre suisse, disciple de Freud, il est le père de la psychologie analytique. Né en 1875 et décédé en 1961.

<sup>785</sup> Léandre SAHIRI, À propos de « Deuxième épître à Laurent Gbagbo », Op.cit.

<sup>786</sup> Adou, BOUATENIN, LA PSYCHOCRITIQUE DE CHARLES MAURON : UNE MÉTHODE À REDÉCOUVRIR, dans Littérature et analyse de textes littéraires, *Langues & Usages* : n°1, 2017, P. 178.

<sup>787</sup> *La mythocritique* : théorie littéraire instaurée par Gilbert Durand qui étudie la présence des mythes dans les textes littéraires.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*« L'écrivain n'a conscience que de leur adaptation à son sujet actuel. Il ignore l'origine profonde et personnelle de leur répétition »<sup>788</sup>.*

Ce qui veut dire que l'auteur ne peut pas savoir qu'un sujet quelconque forme une obsession psychique pour lui, il se retrouve à tourner autour de ce même sujet en se répétant dans plusieurs écrits mais sans penser que cela puisse être aussi profond.

Les métaphores obsédantes révèlent le mythe personnel (qui est le thème commun entre elles), et ce dernier révèle, à son tour, l'inconscient de l'auteur (son obsession).

Après avoir expliqué la notion du mythe personnel, nous allons appliquer la théorie sur des extraits pris de l'ensemble des textes des auteurs (Brel et Camus), bien entendu, en suivant le cheminement de la psychocritique.

#### **II. 1. 2. Le mythe personnel chez Brel :**

En lisant l'ensemble des textes de Brel nous pouvons extraire plusieurs sujets récurrents comme la mort, la femme, l'amour, l'amitié, l'anticonformiste, l'absurde.

Pour dégager le réseau obsédant dans l'œuvre de Brel nous allons soumettre à l'étude quelques textes. Les métaphores obsédantes seront signalées dans le corps du texte (avec un caractère Gras) et nous les expliquerons en les dégageant, si besoin est.

#### **a) L'amour :**

##### ***Je t'aime :***

*« Pour la rosée qui tremble au calice des fleurs*

***De n'être pas aimée et ressemble à ton coeur***

***Je t'aime***

*Pour le noir de la pluie au clavecin de l'étang*

*Jouant page de lune et ressemble à ton chant*

*Je t'aime*

*Pour l'aube qui balance sur le fil d'horizon*

*Lumineuse et fragile et ressemble à ton front*

*Je t'aime*

*À l'aurore légère qu'un oiseau fait frémir*

*En la battant de l'aile et ressembles à ton rire*

---

<sup>788</sup> Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, op.cit, P.80.

**Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**  
**Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

*Je t'aime*  
*Pour le jour qui se lève et dentelles de bois*  
*Au point de la lumière et ressemble à ta joie*  
*Je t'aime*  
*Pour le jour qui revient d'une nuit sans amour*  
*Et ressemble déjà, ressemble à ton retour*  
*Je t'aime*  
*Pour la porte qui s'ouvre pour le cri qui jaillit*  
*Ensemble de deux coeurs et ressemble à ce cri*  
*Je t'aime... Je t'aime Je t'aime »<sup>789</sup>*

***Je l'aime :***

*« Je l'aime,*  
*Je l'aime, l'aime,*  
*Arrachez-moi le coeur ou bien les yeux,*  
*Je l'aime,*  
*Je ne sais pas,*  
*Non, je ne sais pas pourquoi,*  
*Peut-être pour ci, peut-être pour ça, peut-être...*  
*Je ne sais pas,*  
*Brûlez-moi, déchirez-moi,*  
*Qu'on m'agrafe, qu'on m'épitaphe,*  
*Qu'on m'accroche, qu'on m'anicroche, qu'on m'effiloche, qu'on m'embroche,*  
*Je l'aime,*  
*Je l'aime*  
*Je l'aime: l'aime,*  
*Comme deux et deux font cinq ou six ou sept,*  
*Je l'aime.*  
*Et pourtant,*  
*J'avoue que j'ai grand peur,*  
*J'ai peur des ogres et des géants,*  
*J'ai peur de l'Enchanteur.*  
*Mais tant pis Si je suis fou,*

---

<sup>789</sup> Brel, Jacques, *Je t'aime*. 1968.

**Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**  
**Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la**  
**narration**

---

*Je ne suis pas riche, mais j'ai tout.*

*Qu'on rigole, qu'on me camisole, qu'on me casserole, qu'on me rissole,  
Qu'on m'arrête, qu'on m'empaquette, qu'on me fourchette, qu'on m'embrochette,  
**Je l'aime.** »<sup>790</sup>*

***Quand on n'a que l'amour :***

« ***Quand on n'a que l'amour***

*À s'offrir en partage*

*Au jour du grand voyage*

***Qu'est notre grand amour***

*Quand on n'a que l'amour*

***Mon amour toi et moi***

*Pour qu'éclate de joie*

*Chaque heure et chaque jour*

*Quand on n'a que l'amour*

*Pour vivre nos promesses*

*Sans nulle autre richesse*

*Que d'y croire toujours*

*Quand on n'a que l'amour*

*Pour meubler de merveilles*

*Et couvrir de soleil*

*La laideur des faubourgs*

... »<sup>791</sup>

***L'Amour est mort :***

« *Ils n'ont plus rien à se maudire*

*Ils se performent en silence*

*La haine est devenue leur science*

*Les cris sont devenus leurs rires*

***L'amour est mort, l'amour est vide***

*Il a rejoint les goélands*

---

<sup>790</sup> Brel, Jacques, *Je l'aime*. 1968.

<sup>791</sup> Brel, Jacques, *Quand on a que l'amour*. Op.cit

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*La grande maison est livide  
Les portes claquent à tout moment  
[...]  
Ils ont oublié qu'il y a peu  
Strasbourg traversé en riant  
Leur avait semblé bien moins grand  
Qu'une grande place de banlieue  
Ils ont oublié les sourires  
Qu'ils déposaient tout autour d'eux  
Quand je te parlais d'amoureux  
C'est ceux-là que j'aimais décrire  
... »<sup>792</sup>*

Nous allons nous suffire à ses trois chansons où se démarque la présence répétitive de la notion de l'amour. Nous soulignons alors le premier mythe personnel de Jacques Brel qui est l'amour (1).

De l'investigation biographique que nous avons menée, nous avons été confronté, à plusieurs reprises, à la notion de l'amour tel que l'a vivait Brel ou pas. Effectivement, Brel cherchait cet amour dont il rêvait mais qui s'est vite évaporé suite à son mariage.<sup>793</sup>

Jacky, qui n'a jamais cessé de rêver de cet amour, en parle souvent lors de ses interviews pour justifier sa position envers la femme, et il en dit :

*« J'ai jamais très bien compris. J'ai parfaitement conscience d'être passé à côté de quelque chose toute ma vie. Je n'en suis pas fier du tout. Je crois que j'aime trop l'amour pour beaucoup aimer les femmes. Les femmes sont toujours en-dessous de l'amour. De l'amour dont on rêve. Et comme je suis un peu romantique, ou sentimental, la femme est un peu à côté de l'amour. A côté du rêve que j'ai. »<sup>794</sup>*

Évidemment, ce témoignage nous confirme que Jacky n'avait pas beaucoup de chance en Amour, que ce soit avec sa femme ou avec les multiples amantes qu'il a eues. Disons qu'il a

---

<sup>792</sup> Brel, Jacques, *L'amour est mort*. Op.cit.

<sup>793</sup> Todd, Olivier, Op.cit. P. 247.

<sup>794</sup> Monestier, Martin, Op.cit. P. 207.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

presque réussi à avoir une certaine stabilité amoureuse à la fin de sa vie avec Madly la compagne des temps difficile.<sup>795</sup>

#### b) Les femmes :

##### *Mathilde :*

*« Ma mère voici le temps venu  
D'aller prier pour mon salut  
Mathilde est revenue  
Bougnat tu peux garder ton vin  
Ce soir je boirai mon chagrin  
Mathilde est revenue  
Toi la servante toi la Maria  
Vaudrait peut-être mieux changer nos draps  
Mathilde est revenue  
Mes amis ne me laissez pas  
Ce soir je repars au combat  
Maudite Mathilde puisque te v'là  
... »<sup>796</sup>*

##### *Le Moribond :*

*« ...  
Adieu ma femme, je t'aimais bien  
Adieu ma femme, je t'aimais bien, tu sais  
Mais je prends le train pour le Bon Dieu  
Je prends le train qui est avant le tien  
Mais on prend tous le train qu'on peut  
Adieu ma femme, je vais mourir  
C'est dur de mourir au printemps, tu sais  
Mais je pars aux fleurs les yeux fermés, ma femme  
Car vu que je les ai fermés souvent  
Je sais que tu prendras soin de mon âme*

---

<sup>795</sup> Todd, Olivier, Op.cit. P. 241.

<sup>796</sup> Jacques Brel, *Mathilde*. Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

... »<sup>797</sup>

**Madeleine :**

*« Ce soir j'attends Madeleine  
J'ai apporté du lilas  
J'en apporte toutes les semaines  
Madeleine elle aime bien ça  
Ce soir j'attends Madeleine  
On prendra le tram trente-trois  
Pour manger des frites chez Eugène  
Madeleine elle aime tant ça  
Madeleine c'est mon Noël  
C'est mon Amérique à moi  
... »*<sup>798</sup>

La femme est une thématique fétiche pour Jacques Brel, il y revient dans la plus grande partie de son répertoire. Comme nous l'avons déjà souligné dans le point précédent, Brel a eu une vie variée en concubines, n'oublions pas le fait qu'il n'ait jamais divorcé de sa femme.

La femme a été souvent une question abordée par les journalistes lors des interviews, pour avoir une réponse claire du chanteur par rapport à la misogynie que son auditeur ou lecteur remarque souvent.

*«...il ne s'agit jamais d'une femme mais d'un type de femme ... mais mes chansons sont inspirées par ce qui m'arrive, ou par ce qui m'est arrivé il y'a longtemps. J'ai des sensations qui reviennent avec dix ans de retard»*<sup>799</sup>

*«La femme est un peu à côté de l'amour. A côté du rêve que j'ai.»*<sup>800</sup>

Et il le confirme, ses textes sont inspirés de ce qu'il a vécu, donc sa description des femmes est une conviction. Rajoutons à cela l'histoire de la fameuse *Ne me quitte pas* qu'il a

---

<sup>797</sup> Brel, Jacques, *Le Moribond*. Op.cit.

<sup>798</sup> Brel, Jacques *Madleine*. Op.cit.

<sup>799</sup> Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*, Op.cit. P.103.

<sup>800</sup> Monestier, Martin, Op.cit. P. 207.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

écrite pour sa compagne Suzanne Gabriello<sup>801</sup>. Nous affirmons alors la thématique de la femme comme deuxième mythe personnel (2).

#### c) L'amitié :

##### *Jojo :*

« ...  
Tu sais le nom des fleurs  
Tu vois que mes mains tremblent  
Et je te sais qui pleure pour noyer de pudeur  
Mes pauvres lieux communs  
Six pieds sous terre, Jojo, tu frères encore  
Six pieds sous terre tu n'es pas mort  
**Jojo**  
Je te quitte au matin pour de vagues besoins  
Parmi quelques ivrognes, des amputés du cœur  
Qui ont trop ouvert les mains  
**Jojo**  
Je ne rentre plus nulle part  
Je m'habille de nos rêves  
Orphelin jusqu'aux lèvres mais heureux de savoir  
Que je te viens déjà  
**Six pieds sous terre, Jojo, tu n'es pas mort**  
**Six pieds sous terre, Jojo, je t'aime encore »**<sup>802</sup>

##### *Jef :*

« **Non Jef, t'es pas tout seul**  
**Mais arrête de pleurer**  
Comme ça devant tout le monde  
Parce qu'une demi-vieille  
Parce qu'une fausse blonde  
T'as relâissé tomber

---

<sup>801</sup> Suzanne Gabriello : actrice française, elle était la maîtresse de Jacques Brel.

<sup>802</sup> Brel, Jacques, *Jojo*. Op.cit.

**Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**  
**Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

*Non Jef t'es pas tout seul*  
*Mais tu sais qu'tu m'fais honte*  
*À sangloter comme ça*  
*Bêtement devant tout le monde*  
*Parce qu'une trois quarts putain*  
*T'a claqué dans les mains*  
*Non Jef t'es pas tout seul*  
*Mais tu fais honte à voir*  
*Les gens se paient notre tête*  
*Foutons le camp de c'trottoir*  
*Viens Jef, viens, viens*  
*... »<sup>803</sup>*

***Voir un ami pleurer :***

*« Bien sûr il y a les guerres d'Irlande*  
*Et les peuplades sans musique*  
*Bien sûr tout ce manque de tendre*  
*Il n'y a plus d'Amérique*  
*Bien sûr l'argent n'a pas d'odeur*  
*Mais pas d'odeur vous monte au nez*  
*Bien sûr on marche sur les fleurs*  
***Mais mais voir un ami pleurer***  
*Bien sûr il y a nos défaites*  
*Et puis la mort qui est tout au bout*  
*Nos corps inclinent déjà la tête*  
*Étonnés d'être encore debout*  
*Bien sûr les femmes infidèles*  
*Et les oiseaux assassinés*  
*Bien sûr nos coeurs perdent leurs ailes*  
***Mais mais voir un ami pleurer***  
*... »<sup>804</sup>*

---

<sup>803</sup> Brel, Jacques, *Jef*, Op.cit.

<sup>804</sup> Brel, Jacques, *Voir un ami pleurer*. Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### *Le Moribond :*

*« Adieu l'Émile, je t'aimais bien  
Adieu l'Émile, je t'aimais bien, tu sais  
On a chanté les mêmes vins  
On a chanté les mêmes filles  
On a chanté les mêmes chagrins  
Adieu l'Émile, je vais mourir  
C'est dur de mourir au printemps, tu sais  
Mais je pars aux fleurs la paix dans l'âme  
Car vu que t'es bon comme du pain blanc  
Je sais que tu prendras soin de ma femme  
... »<sup>805</sup>*

L'amitié dans l'univers brélien est d'une préciosité extrême. Brel chante son amitié avec Georges Pasquier<sup>806</sup> le fameux Jojo. Il était son ami, son secrétaire, son chauffeur, inspecteur des salles lors des spectacles. Jojo a partagé tout avec Jacques même la maladie.<sup>807</sup> Il en meurt le 21 septembre 1974. Son décès est le début de la chute chez Brel.<sup>808</sup>

La sacralité de l'amitié est très bien représentée dans *Voir un ami pleurer*, où Brel démontre que tous les maux du monde paraissent faciles à vivre face aux larmes d'un ami. Jacky avait répondu à une question traitant du lien entre l'amitié et la tendresse, lors d'une interview, et il a répondu en expliquant :

*«Un ami, un bon copain, un vrai, c'est pour moi beaucoup plus important.  
C'est quelqu'un à qui l'on peut s'en remettre. On ne demande jamais rien à un  
ami étant donné qu'il devine... »<sup>809</sup>*

La réponse de Brel démontre à quel point l'amitié est importante pour lui et quel est le poids de la disponibilité d'un ami qui peut le comprendre sans qu'il ne prononce un mot.

Jacky lie essentiellement la tendresse à l'amour fraternel, et il en dit : «...je prendrai, dans les yeux d'un ami ce qu'il a de plus chaud, de plus beau et de plus tendre aussi »<sup>810</sup>

---

<sup>805</sup> Brel, Jacques, *Le Moribond*. Op.cit.

<sup>806</sup> Georges Pasquier : l'ami proche de Jacques Brel, appelé Jojo.

<sup>807</sup> Todd, Olivier, Op.cit. P. 127.

<sup>808</sup> Ibid, P. 130.

<sup>809</sup> Monestier, Martin, Op.cit. P.242.

<sup>810</sup> Interview, *Les archives de l' O.R.T.F*, Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

Nous relevons ainsi le troisième mythe personnel : l'amitié (3).

#### d) Les origines :

##### *Les flamandes :*

« *Les Flamandes dansent sans rien dire*  
*Sans rien dire aux dimanches sonnants*  
*Les Flamandes dansent sans rien dire*  
*Les Flamandes ça n'est pas causant*  
*Si elles dansent c'est parce qu'elles ont 20 ans*  
*Et qu'à 20 ans il faut se fiancer*  
*Se fiancer pour pouvoir se marier*  
*Et se marier pour avoir des enfants*  
*C'est ce que leur ont dit leurs parents*  
*Le bedeau et même Son Éminence*  
*L'Archiprêtre qui prêche au couvent*  
*Et c'est pour ça, et c'est pour ça qu'elles dansent*  
*Les Flamandes*  
*Les Flamandes*  
*Les Fla, les Fla, les Flamandes*  
*... »<sup>811</sup>*

##### *Les f... :*

« *Les Flamingants, chanson comique*  
*Messieurs les Flamingants, j'ai deux mots à vous rire*  
*Il y a trop longtemps, que vous me faites frire*  
*À vous souffler dans le cul, pour devenir autobus*  
*Vous voilà acrobates mais vraiment rien de plus*  
*Nazis durant les guerres et catholiques entre elles*  
*Vous oscillez sans cesse du fusil au missel*  
*Vos regards sont lointains, votre humour est exsangue*  
*Bien qu'il y ait des rues à Gand qui pissent dans les deux langues*

---

<sup>811</sup> Brel, Jacques, *Les Flamandes*. Op.cit.

**Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**  
**Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

*Tu vois quand j'pense à vous, j'aime que rien ne se perde*  
*Messieurs les Flamingants, je vous emmerde*  
*Vous salissez la Flandre mais la Flandre vous juge*  
*Voyez la mer du Nord, elle s'est enfuie de Bruges*  
*Cessez de me gonfler, mes vieilles roubignoles*  
*... »<sup>812</sup>*

***La cathédrale :***

*« Prenez une cathédrale*  
*Et offrez-lui quelques mâts*  
*Un beaupré, de vastes cales*  
*Des haubans et halebas*  
*Prenez une cathédrale*  
*Haute en ciel et large au ventre*  
*Une cathédrale à tendre*  
*De clinfoc et de grand-voiles*  
*Prenez une cathédrale*  
*De Picardie ou de **Flandre***  
*Une cathédrale à vendre*  
*Par des prêtres sans étoile*  
*Cette cathédrale en pierre*  
*Qui sera débondieurisée*  
*Traînez-la à travers prés*  
*Jusqu'où vient fleurir la mer*  
*Hissez la toile en riant*  
*Et filez sur l'Angleterre*  
*... »<sup>813</sup>*

***Marieke :***

*« Ay Marieke Marieke je t'aimais tant*  
*Entre les tours de Bruges et Gand*

---

<sup>812</sup> Brel, Jacques, *Les F...* Op.cit.

<sup>813</sup> Brel, Jacques, *La Cathédrale*. Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*Ay Marieke Marieke il y a longtemps*  
*Entre les tours de Bruges et Gand*  
[...]  
*Ay Marieke Marieke le ciel flamand*  
*Couleur des tours de Bruges et Gand*  
*Ay Marieke Marieke le ciel flamand*  
*Pleure avec moi de Bruges à Gand*  
... »<sup>814</sup>

La Flandre ainsi que le mode de vie flamand se manifestent souvent dans les textes de Brel, pour l'unique et seule raison qu'il est lui-même flamand, ce qui fait de la Flandre le quatrième mythe personnel(4).

#### e) La mort :

##### *Le Moribond :*

« ...  
*Je veux qu'on rie*  
*Je veux qu'on danse*  
*Je veux qu'on s'amuse comme des fous*  
*Je veux qu'on rie*  
*Je veux qu'on danse*  
*Quand c'est qu'on me mettra dans le trou »*<sup>815</sup>

Brel chante la mort d'une manière ironique, il demande à ceux qu'il aimait comme ceux qu'il n'aimait pas de danser le jour de son enterrement.

##### *La Mort :*

«...  
*La mort attend sous l'oreiller*  
*Que j'oublie de me réveiller*  
*Pour mieux glacer le temps qui passe*  
*La mort attend que mes amis*

---

<sup>814</sup> Brel, Jacques, *Mreike*. Op.cit.

<sup>815</sup> Brel, Jacques, *Le Moribond*. Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*Me viennent voir en pleine nuit  
Pour mieux se dire que le temps passe  
La mort m'attend dans tes mains claires  
Qui devront fermer mes paupières  
Pour mieux quitter le temps qui passe  
[...]  
Mais qu'y a-t-il derrière la porte  
Et qui m'attend déjà?  
Ange ou démon qu'importe  
Au devant de la porte il y a toi  
... »<sup>816</sup>*

Dans cette chanson, Brel décrit comment la mort l'attend et prépare son voyage vers l'autre monde.

#### ***J'arrive :***

*« ...  
J'arrive, j'arrive  
Mais qu'est-ce que j'aurais bien aimé  
Encore une fois remplir d'étoiles  
Un corps qui tremble et tomber mort  
Brûlé d'amour, le cœur en cendres  
J'arrive, j'arrive  
C'est même pas toi qui es en avance  
C'est déjà moi qui suis en retard  
J'arrive, bien sûr j'arrive  
Mais ai-je jamais rien fait d'autre qu'arriver »<sup>817</sup>*

Dans *J'arrive* le chanteur parle directement à la mort en lui disant ses derniers souhaits avant qu'il n'aille la rejoindre.

Les dernières métaphores obsédantes que nous essaierons d'extraire relèvent de la mort. Cette dernière est l'une des thématiques les plus importantes chez Brel. Il a chanté la mort de ses

---

<sup>816</sup> Brel, Jacques, *La Mort*, Op.cit.

<sup>817</sup> Brel, Jacques, *J'arrive*. Op.cit.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

parents, celle de Jojo, ainsi que l'attente de sa propre mort après avoir enlevé un poumon<sup>818</sup>. Jacques a passé les dernières années de sa vie la cherchant au lieu de la fuir.

Il faut noter que l'auteur-compositeur-interprète avait chanté la mort avant que son état de santé ne s'aggrave, et cela à cause de la guerre. Évidemment, humaniste engagé comme il était, ne tolérait pas les massacres et les tueries qui ont eu lieu pendant la seconde guerre mondiale.<sup>819</sup> Nous élucidons ainsi l'impacte qu'à eu le cancer et la mort de son entourage sur la psychologie de sa personne, c'est de cette manière-là que nous terminons avec le cinquième mythe personnel : La mort (5).

#### II. 1. 3. Le mythe personnel chez Camus :

Les métaphores obsédantes seront signalées avec un caractère gras pour les démarquer du corps du texte.

##### a) L'amour :

###### *Carnets :*

« *Pour les femmes, ce qu'il y a d'insupportable dans la tendresse sans amour qu'un homme peut leur donner. Pour l'homme, une amère douceur. Les couples : l'homme essaie de briller devant un tiers. La femme immédiatement : « Mais toi aussi... » et essaie de le diminuer, de le rendre solidaire de sa médiocrité* »<sup>820</sup>

« *Longue promenade. Collines avec la mer au fond. Et le soleil délicat. Dans tous les buissons, des églantines blanches. Grosses fleurs sirupeuses, aux pétales violets. Retour aussi, **douceur de l'amitié des femmes**. Visages graves et souriants de jeunes femmes. Sourires, plaisanteries et projets.* »<sup>821</sup>

###### *La Mort heureuse :*

« *Tout s'oublie, même **les grands amours**, c'est ce qu'il y a de triste et d'exaltant à la fois dans la vie, c'est pour ça qu'il est bon quand même d'avoir eu **un grand amour**, une passion malheureuse dans sa vie.* »<sup>822</sup>

###### *Le Malentendu :*

« *Les hommes ne savent jamais comment il faut **aimer**, rien ne les contente, tout ce qu'ils savent, c'est rêver... tandis que nous, nous savons qu'il faut se*

---

<sup>818</sup> Todd, Olivier, Op.cit. P.62.

<sup>819</sup> Ibid, P.49.

<sup>820</sup> Camus, Albert, *Carnets*, Op.cit. P.57.

<sup>821</sup> Ibid, P.30.

<sup>822</sup> Camus, Albert, *La mort heureuse*, Op.cit, P.95. (Version PDF)

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*dépêcher d'aimer, partager le même lit, se donner la main, craindre l'absence, Quand on aime, on ne rêve à rien »<sup>823</sup>*

#### **Les Justes :**

*«...c'est cela l'amour, tout donner, tout sacrifier sans espoir de retour »<sup>824</sup>*

#### **L'Étranger :**

*«Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas. « Pourquoi m'épouser alors ? »... Elle s'est demandé alors si elle m'aimait et moi, je ne pouvais rien savoir sur ce point »<sup>825</sup>*

#### **La Mort heureuse :**

*« -Mais à notre âge, on n'aime pas, voyons. On se plaît, c'est tout. C'est plus tard, quand on est vieux et impuissant qu'on peut aimer. A notre âge, on croit qu'on aime. C'est tout, quoi »<sup>826</sup>*

#### **Le Mythe de Sisyphe :**

*« ...il n'y a d'amour généreux que celui qui se sait en même temps passager et singulier »<sup>827</sup>*

#### **b) l'amitié :**

##### **Carnets II**

*« lorsqu'on imagine ainsi tout ce qui entre de contingent, de jeu des circonstances dans ce qu'on appelle un amour ou une amitié, alors le monde retourne à sa nuit et nous »<sup>828</sup>*

*« Conversation sur l'amitié entre docteur et Tarrou : « J'y ai pensé. Mais ce n'est pas possible. La peste ne laisse pas de temps - Soudain : En ce moment nous vivons tous pour la mort. Ça fait réfléchir. »<sup>829</sup>*

##### **La Chute**

*« L'amitié, c'est moins simple, elle est longue et dure à obtenir, mais quand on l'a, plus moyen de s'en débarrasser, il faut faire face, ne croyez pas surtout que vos amis vous téléphoneront tous les soirs »<sup>830</sup>*

---

<sup>823</sup> Camus, Albert, *Le Malentendu*, Op.cit, P.28.

<sup>824</sup> Camus, Albert, *Les justes*, Op.cit, P.118. (Version PDF)

<sup>825</sup> Camus, Albert, *L'Étranger*, Op.cit P.64.

<sup>826</sup> Camus, Albert, *La Mort heureuse*, Op.cit, P.31.

<sup>827</sup> Camus, Albert *Le Mythe de Sisyphe*, Op.cit. P102.

<sup>828</sup> Camus, Albert, *Carnets II*, Op.cit. P. 76.

<sup>829</sup> Ibid, 115.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### L'Été :

« *L'amitié est une vertu* »<sup>831</sup>

#### c) Le pays :

#### L'Étranger :

« Depuis cinq jours que la pluie coulait sans trêve sur **Alger**, elle avait fini par mouiller la mer elle-même. »<sup>832</sup>

#### Noces :

« Au printemps, **Tipasa** est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. »<sup>833</sup>

« Vivre **Tipasa**, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite. Il y a là une liberté. »<sup>834</sup>

« À **Alger**, pour qui est jeune et vivant, tout est refuge et prétexte à triomphes : la baie, le soleil, les jeux en rouge et blanc des terrasses vers la mer, les fleurs et les stades, les filles aux jambes fraîches. »<sup>835</sup>

« Dans les cinémas de quartier, à **Alger**, on vend quelquefois des pastilles de menthe qui portent, gravé en rouge, tout ce qui est nécessaire à la naissance de l'amour : 1. des questions : « Quand m'épouserez-vous ? » ; « M'aimez-vous ? » ; 2. des réponses : « À la folie » ; « Au printemps ». Après avoir préparé le terrain, on les passe à sa voisine qui répond de même ou se borne à faire la bête. À Belcourt, on a vu des mariages se conclure ainsi et des vies entières s'engager sur un échange de bonbons à la menthe. Et ceci dépeint bien le peuple enfant de ce pays. »<sup>836</sup>

« ...son squelette jaunâtre comme une forêt d'ossements, **Djémila** figure alors le symbole de cette leçon d'amour et de patience qui peut seule nous conduire au coeur battant du monde. »<sup>837</sup>

#### L'Été :

« Les rues d'**Oran** nous renseignent enfin sur les deux plaisirs essentiels de la jeunesse locale : se faire cirer les souliers et promener ces mêmes souliers sur le boulevard »<sup>838</sup>

---

<sup>830</sup> Camus, Albert, *La Chute*, Op.cit, P.18.

<sup>831</sup> Camus, Albert, *L'Été*, Op.cit, P. 140. (Édition contenant *Noces* suivi de *L'Été*)

<sup>832</sup> Camus, Albert, *L'Étranger*, Op. P.155.

<sup>833</sup> Camus, Albert, *Noces*, Op.cit. P.11.

<sup>834</sup> Ibid, P. 19.

<sup>835</sup> Ibid, P.34.

<sup>836</sup> Ibid, P. 41.

<sup>837</sup> Ibid, P. 24.

<sup>838</sup> Camus, Albert, *L'Été*, Op.cit, P. 81.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### d) La Mort :

##### *L'Étranger* :

«*Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.*» ***Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.*** *L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger.* »<sup>839</sup>

##### *Caligula* :

« *Maintenant, je sais Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde.* »<sup>840</sup>

##### *Carnets* :

« ***Condamné à mort*** qu'un prêtre vient visiter tous les jours. À cause du cou tranché, les genoux qui plient, les lèvres qui voudraient former un nom, la folle poussée vers la terre pour se cacher dans un « Mon Dieu, mon Dieu ! » Et chaque fois, la résistance dans l'homme qui ne veut pas de cette facilité et qui veut mâcher toute sa peur. ***Il meurt sans une phrase, des larmes plein les yeux...*** »<sup>841</sup>

« *Je suis heureux dans ce monde car mon royaume est de ce monde. Nuage qui passe et instant qui pâlit. Mort de moi-même à moi-même. Le livre s'ouvre à une page aimée. Qu'elle est fade aujourd'hui en présence du livre du monde. Est-il vrai que j'ai souffert, n'est-il pas vrai que je souffre ;* »<sup>842</sup>

Chez Camus, nous remarquons la répétition des métaphores liées à l'Algérie, l'amour, l'amitié, la mort.

Dans le but de déterminer le mythe personnel, ou les mythes personnels chez Camus, nous allons revenir à sa biographie. Pour la question de l'amour, il est connu qu'Albert Camus était une personne aventurière. De ses voyages, de son détachement familial et de la présence des « jeunes filles passagères » dans sa vie.<sup>843</sup> Néanmoins, il n'a jamais été écrit, vu, ou déclaré que l'écrivain vivait une relation amoureuse forte. Donc, la récurrence de la notion de l'amour ne dévoile pas un point caché de la personnalité de Camus.

En ce qui concerne l'Algérie, nous remarquons qu'elle est archi-présente dans l'œuvre entière de Camus. Les événements de *L'Étranger* se déroulent à Alger et Tipaza, ceux de *La Peste* à l'ouest algérien (Oran), *Noces* parle des ruines de Djemila (l'est algérien) et encore

---

<sup>839</sup> Camus, Albert, *L'Étranger*, Op.cit, 9.

<sup>840</sup> Camus, Albert, *Caligula*, Op.cit, P.20. (Version PDF)

<sup>841</sup> Camus, Albert, *Carnets*, Op.cit. P. 49.

<sup>842</sup> Ibid, P.22.

<sup>843</sup> Todd, Olivier, Op.cit, 107.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

Tipasa. Et nous avons dans *L'Été* la description comparative qui fait valoir Alger par rapport aux plus belles villes de l'Europe. Sans oublier, le titre de son œuvre de chroniques *Actuelles I, II et III* « *chroniques algériennes* ».

Après avoir extrait le réseau obsédant de l'Algérie dans la littérature camusienne, nous remonterons à sa biographie pour vérifier si l'Algérie a eu un impacte sur l'inconscient de l'auteur. Camus est né en Algérie, et il a longtemps soutenu la cause algérienne, il refusait de se détacher de sa mère patrie mais il n'acceptait pas les injustices commises à l'encontre des arabes algériens. Il se voyait algérien comme ceux qui sont de père et grand père algérien. Alors il était pour la politique de l'intégration.<sup>844</sup>

Nous concluons alors que Camus portait l'Algérie en lui. Ce qui se dévoilait à travers ses livres était presque plus fort que lui. L'une des paniques les plus présentes dans sa vie était la peur d'être un jour obligé de quitter sa terre natale, son soleil, sa mère mer, ses plages, ses montagnes et son air qui apaisait sa maladie. C'est ainsi donc que nous traçons le premier mythe personnel de Camus qui est l'Algérie (1).

La mort est un sujet qui revient souvent chez Camus. En effet, l'absurde est souvent représenté dans une image où la mort est présente au bout du chemin. En creusant dans la vie de l'auteur nous avons trouvé qu'Olivier Todd a eu des proches de Camus la confirmation que ce dernier parlait souvent de la mort, surtout dans les moments les plus joyeux.<sup>845</sup> Lorsque Camus s'envolait pour ses voyages de repos en France où il s'isolait pour gérer ses crises de tuberculose et se focaliser sur l'écriture, il en revenait toujours avec des réflexions sur l'absurde et la mort. Il en avait peur. Pendant ses rechutes il ne faisait que l'attendre souhaitant pouvoir encore profiter de la vie. Ce qui se reflète dans *La Peste*, quand la femme du protagoniste, qui s'est battu fiévreusement pour se débarrasser de la peste et la rejoindre, finit par céder à la tuberculose.

Et l'ironie du sort a fait à ce que Camus soit achevé par un accident de voiture, pendant un moment festif où il parlait de la mort.<sup>846</sup>

N'oublions pas que Camus est aussi un contemporain de la guerre nazie, il en parlait souvent en déclarant son engagement humanitaire contre les crimes de guerre ce qui était la

---

<sup>844</sup>Rondeau, Daniel, *Camus ou les promesses de la vie*, Op.cit, P.89.

<sup>845</sup>Todd, Olivier, Op.cit. 241.

<sup>846</sup>Témoignage de la femme de Gallimard, Rondeau, Daniel, Op.cit. P. 31-32-36.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

cause de son malentendu avec Sartre.<sup>847</sup> L'impact de la guerre sur les écrivains engagés a souvent été une forme de catharsis. Les écrits dénonçant les crimes et abordant la mort, le cas de Camus. Rajoutant à cela le fait d'avoir perdu son père lors de la guerre.

De la sorte, le deuxième mythe personnel de Camus se dévoile à travers : la mort (2).

L'isotopie de l'amitié est flagrante dans les écrits de Camus. Dans *L'Étranger*, Meursault court rejoindre son ami qui rencontre des problèmes et tue l'arabe. Dans *La Peste*, la force des liens entre Rieux, Tarrou et Rambert qui laisse tomber son idée de quitter la zone confinée et se lie d'amitié avec eux pour qu'ils puissent vaincre la peste.

Caius Caligula, malgré son opposition à Scipion, se bat pour ne pas céder au sentiment de l'amour amical qu'il ressent envers lui. Et il ne cesse de dire qu'ils se ressemblent tellement, lui il est fort dans le mal et Scipion l'est dans le bon. Il insiste en expliquant que dans une autre vie ils auraient été de très bons amis.<sup>848</sup>

Dans la vie personnelle de Camus, l'amitié est d'une importance inouïe. Nous constatons de nos lectures faites dans le but d'établir une biographie fidèle à la vie de l'auteur, que l'amitié semblait être plus importante que la famille.<sup>849</sup>

La veille de sa mort, la femme de Camus lui a demandé de les rejoindre (elle et ses filles) à la gare et de ne pas partir avec ses deux amis (Miche et Janine Gallimard), le lendemain, le choix était fait. Il lui téléphone pour lui dire de ne pas l'attendre, qu'il partira avec Gallimard.<sup>850</sup>

Son amitié avec René Char, et Gallimard surtout, était très importante pour lui qu'il en dit :

« *L'amitié est la science des hommes libres. Et il n'y a pas de liberté sans intelligence et sans compréhension réciproques* »<sup>851</sup>

---

<sup>847</sup> Ibid, 104. Le début du malentendu entre les deux écrivains, suite aux déclarations de Sartre par rapport à l'engagement de Camus, et ce dernier qui dévoile d'hypocrisie du premier qui bénéficiait des deux clans de la seconde guerre mondiale.

<sup>848</sup> Camus, *Caligula*, Op.cit. P.89.

<sup>849</sup> Daniel, *Randea*, Op.cit, P.36.

<sup>850</sup> Chavanes, François, Op.cit, P.67.

<sup>851</sup> Camus, Albert, *Défense de l'intelligence*, article, *Chroniques*, Alger, 1945. P. 20.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

René Char, a écrit en 1957 au *Figaro Littéraire*<sup>852</sup> : « *Qu'on me passe ce coup d'aile ; je veux parler d'un ami* »<sup>853</sup> et il rajoute :

*« ...notre fraternité va encore plus loin que nous l'éprouvons. De plus en plus, nous allons gêner la frivolité des exploités, des fins diseurs de tout bord de notre époque. Tant mieux. Notre nouveau combat commence et notre raison d'exister »*<sup>854</sup>

Son article commençait comme suit :

*« depuis plus de dix ans que je suis lié avec Camus, bien souvent à son sujet la grande phrase de Nietzsche réapparaît dans ma mémoire : « ...j'ai toujours mis dans mes écrits toute ma vie et toute ma personne. J'ignore ce que peuvent être des problèmes purement intellectuels. »*

*Voilà la raison de la force d'Albert Camus-intacte, reconstituée à mesure-et de sa faiblesse- continuellement agressée... »*<sup>855</sup>

C'est à travers ce témoignage que nous soulignons le dernier mythe personnel de Camus, il s'agit alors de l'amitié (3).

Il ne s'agit pas là des seuls mythes personnels présents chez le père de l'absurde, mais les métaphores obsédantes que nous avons tenté d'élucider à travers notre analyse sont celles qui peuvent former les mythes personnels partagés avec Brel. Tout ça dans le but de récolter le plus grand nombre d'arguments afin de consolider nos résultats et répondre à nos questionnements.

À la conclusion de notre étude psychocritique, nous dégageons les mythes personnels des deux auteurs.

Camus comme Brel sacralisent l'amitié et l'amour fraternel, la cause est partagée par les deux. Ils ont eu une grande partie de leur vie détachés de leur foyer et familles. Leurs voyages étaient fait en compagnie de leur amis la plus part du temps. Ce qui fait de l'amitié un mythe personnel commun « (3)-(3) ».

La terre natale, la patrie et les origines forment un autre point partagé par Camus et Brel. L'Algérie comme la Flandre ont une trace bien profonde dans la conception inconsciente des deux auteurs, que ce soit positivement ou négativement. Chez Camus, l'Algérie et la beauté

---

<sup>852</sup> *Figaro littéraire* : une revue hebdomadaire, se composant de huit pages, publiée intégrée au quotidien *Le Figaro*, chaque jeudi, depuis 1946.

<sup>853</sup> Rondeau, Daniel, Op.cit. P.67.

<sup>854</sup> Idem.

<sup>855</sup> Ibid. P. 25.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

du paysage sont une partie prenante de son œuvre en entier. Pour Brel, la Flandre, la tradition flamande et le mode de vie flamand revient souvent dans un angle critique pour dénoncer ce que Jacky a fui dans cette société et ce qu'il refuse de voir se perpétuer : un acharnement qui émane d'un attachement profond à la terre. Ce qui fait de la terre natale/origine le deuxième mythe personnel partagé par les deux auteurs « **(4)-(1)** ».

En dernier, la mort qui se manifeste fortement chez les deux artistes (chacun dans son registre) est liée intimement à leur philosophie de l'absurde, en premier lieu. La deuxième cause de leur attachement si flagrant à cette thématique est le fait d'avoir vécu la seconde guerre mondiale et ses conséquences. Mais la cause la plus importante n'est autres que leur maladie, Brel souffrait d'un cancer du poumon (il en avait même retiré un qui était déjà atteint dans sa totalité par le cancer), et Camus souffrait de la tuberculose depuis son jeune âge (une maladie respiratoire touchant ses poumons aussi). C'est ce qui les a poussés à vivre leur vie amplement en attendant le départ vers l'autre monde.

### **III- L'analyse narratologique :**

Après avoir signalé la présence d'une forte possibilité d'intertextualité, nous présentons maintenant une ressemblance flagrante entre les démarches narratives, ce qui nous donne une réponse assez complète à notre problématique. Toutefois, il nous est important de confirmer tout ce que nous avons eu comme réponses à travers nos analyses. Comment deux auteurs aussi différents dans leur conception éducative, leurs vies, et qui s'inscrivent dans deux registre différents peuvent être sujets d'une aussi grande intertextualité ?

Nous allons tenter de répondre à cette question dans la partie suivante, où nous allons décortiquer chaque registre, étudier le lien historique qui les rassemble, et proposer une étude qui se base sur l'interculturalité influençant chaque genre.

#### **III. 1. Définition de la narratologie selon Genette :**

Il demeure plus qu'utile de présenter une petite synthèse sur la théorie qui régira cette importante partie de notre travail, d'autant plus que c'est la partie la plus technique, littérairement parlant, depuis le début de notre analyse.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

Gérard Genette a établi ce qu'il a appelé, « *une poétique narratologique* »<sup>856</sup> englobant tous les procédés narratifs qui permettent de dégager les marques de la narration qui permettent à leur tour l'analyse de l'organisation de tel ou tel récit.

Selon lui, donc, tout récit est obligatoirement narré, raconté (scientifiquement appelé diégésis), et cette narration-même n'atteindra qu'un infime degré de l'imitation de la réalité, ou autrement dit *une illusion de "mimésis"* pour rendre l'histoire vraisemblable et vivante, de telle sorte que, subséquemment, tout texte suppose un narrateur. Pour Genette, donc, un récit ne peut véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une instance narrative.

*« Le récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. »*<sup>857</sup>

Par conséquent, le narratologue approche différemment la "diégésis" pour faire sortir le mode narratif des données liées uniquement à cette dernière notion et celle de la "mimésis". De ce fait, cette nouvelle approche proposant plusieurs degrés de "diégésis" fait en sorte d'impliquer le narrateur dans son récit (ce qui se fait, par ricochet, à différents degrés).

Ceci dit, dans notre analyse narratologique des deux récits de Brel et Camus, nous allons nous focaliser principalement sur la position du narrateur (le mode narratif), notamment sur la distance qu'il prend par rapport au récit, ses fonctions et la voix narrative (passant par la perspective narrative et la fonction du narrateur quant à certains points). Mais surtout, nous étudierons le temps du récit qui nous révélera, dans une similitude exagérée, le procédé narratif usé par les deux auteurs afin d'aboutir à leurs deux idées respectives.

Pour une plus ample explication, le mode narratif est :

*« ... la représentation », ou plus exactement l'information narrative à ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi, ..., se tenir à plus ou moins grande **distance** de ce qu'il raconte... »*<sup>858</sup>

---

<sup>856</sup> G.Genette, *Discours du récit*, le Seuil, Paris, 1983. P.12.

<sup>857</sup> Ibid.29.

<sup>858</sup> G.Genette, *FigureIII*, Op.cit.P.183.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

Toujours selon Genette, la définition du mode narratif émane de la définition du mot « mode » prise du dictionnaire *Littré* qui signifie grammaticalement le verbe employé pour déterminer les multiples formes qui font la différence entre la chose ou l'action.<sup>859</sup>

La même définition reprise par la littérature pour exprimer la différence entre les manières narratologiques adoptées par le narrateur, non par l'auteur. En effet, c'est ce que propose le narrateur à son lecteur, de détails, de démarches explicites ou implicites pour relater les faits de sa diégèse. Le mode narratif est une forme de différenciation entre les manières qu'a chaque auteur afin de faire parler son narrateur. Nous pouvons distinguer deux éléments narratologiques qui forment le monde : la distance et la focalisation.

En ce qui concerne la distance, la notion telle qu'elle est reprise par Genette, remonte à celle de Platon quatre siècles après Jésus-Christ, comme il l'a abordée dans son *Figures III* lorsqu'il a étudié le récit et sa composition. Platon avait discerné deux fondamentales de la narratologie :

- **La diégésis :**

Un récit où le narrateur opte pour un discours indirecte, mais sans passer par une entité narratrice, donc il prend une certaine distance vis-à-vis son lecteur.

- **La mimésis :**

Ce que nous appelons communément l'initiation, donc l'auteur choisit de faire parler une entité autre que lui, lui attribuant un style discursif direct qui met ce narrateur en contact direct avec le lecteur, de ce fait pas de distance entre les deux.<sup>860</sup>

Genette reprend cette classification pour proposer d'autres formes analytiques, le récit d'événements et le récit de paroles. Dans le premier, la mimésis est absente ou le lecteur la remarque légèrement. Il s'agit alors d'un récit où le narrateur ne fait que rapporter des faits vécus par tel ou tel personnage. Nous remarquons un effacement total du narrateur à l'encontre de ses personnages.

Dans le second, au contraire du premier, le narrateur est présent, il vit et raconte ce qu'il voit, il est observateur et personnage, il se lie directement à son lecteur.

Il va sans dire, cela va de soi, que sur le plan thématique nous avons deux sujets dans deux domaines différents. D'autant plus que l'une est une chanson et l'autre un roman. Ainsi, pour

---

<sup>859</sup> Ibid.

<sup>860</sup> Ibid, P. 184-191.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

la minutie, nous observerons uniquement le plan diégétique des actions dans les deux textes pour atteindre l'intertextualité chez l'un par rapport à l'autre.

Les formes de discours établies lorsque nous nous positionnons dans l'analyse narratologique abordant cette fois-ci la distance du narrateur par rapport au texte différent. Nous comptons :

#### **a) Le discours narrativisé :**

Où nous avons le maximum de distance, les dires des personnages. Leurs actions font partie du corps du récit qui n'est qu'un ensemble de faits racontés comme une chaîne d'événements.

#### **b) Le discours transposé (indirecte) :**

Là, le narrateur opte pour le style indirect. Les dialogues et les actions sont rapportés, indirectement, et objectivement par le narrateur. Nous remarquons, dans ce cas, une distance moins grande, vu que le fait rapporté, malgré l'objectivité, comportera une certaine influence du narrateur sur le lecteur, ne serait-ce que par une simple interprétation.

#### **c) Le discours transposé (à style indirecte libre) :**

Ce discours est marqué dans la forme grammaticale par l'absence des conjonctions de subordination qui sont la marque d'un style indirecte interprété. Alors les dialogues comme les actions des protagonistes sont rapportés d'une façon où le narrateur est moins distant.

#### **d) Le discours rapporté :**

Marqué par la présence de la citation et les formes de la référence, la présence des deux points et des guillemets avant de rapporté les paroles des protagonistes, ce qui efface la distance. Le protagoniste est mis face au lecteur, donc avec le discours rapporté tel qu'il a été dit, le lecteur sera plus proche du personnage.<sup>861</sup>

Nous ne pouvons établir une analyse narratologique sans rebondir sur les fonctions du narrateur. La notion de la distance a permis le développement de la notion de la fonction du narrateur pour déterminer le taux d'implication et d'intervention du narrateur dans le récit. Genette y développe cinq fonctions :

---

<sup>861</sup> Ibid. P.191.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

#### **e) La fonction narrative :**

Cette fonction est la plus basique, elle est présente dès que nous avons les éléments qui composent le texte narratif. Que le narrateur soit présent ou pas il remplit son rôle.

#### **f) La fonction de régie :**

Nous parlons de régie lorsque le narrateur s'implique dans le récit pour commenter certaines situations.

#### **g) La fonction de communication :**

Là, le narrateur se met directement en contact avec son lecteur, c'est dans ce cas où nous appliquons le schéma narratif de communication, donc nous remarquerons plus d'implication.

#### **h) La fonction testimoniale :**

Dans cette fonction le narrateur est totalement présent et fait partie de son histoire, il peut confirmer à son lecteur la vérité des faits relatés, la précision de la narration, nous noterons une certaine certitude et précision dans les événements. Le narrateur en la présence de cette fonction dévoile librement ses sentiments par rapport aux personnages et aux situations racontés. Donc, une implication plus marquée.

#### **i) La fonction idéologique :**

Lorsqu'il s'agit de cette fonction, le narrateur peut ouvrir des parenthèses en racontant son histoire pour connoter avec des remarques d'ordre informatif ou didactique. Ce qui marque une forme plus présente et scientifique de l'implication.<sup>862</sup>

Tout comme le mode narratif nous avons un autre élément narratologique qui explique la relation du narrateur et sa diégèse, L'instance narrative, elle est ce qui fait le pont de liaison entre la voix narrative, le temps de la narration, la perspective narrative.

#### **j) La voix narrative :**

À travers la voix narrative nous pouvons expliciter deux genres de récits. Dans le premier, le narrateur est absent de l'histoire racontée, et dans le deuxième le narrateur marque sa

---

<sup>862</sup> Ibid, P.184.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

présence. Ce que Genette appelle, la voix hétérodiégétique, et la voix homodiégétique qui est souvent autodiégétique, quand le narrateur est héros de l'histoire.<sup>863</sup>

#### **k) Le temps de la narration :**

Dans un récit, le narrateur prend une position temporelle vis-à-vis sa diégèse, Genette y distingue quatre types :

- 1- La narration ultérieure, c'est la position la plus abordée par les auteurs, où le narrateur raconte ce qui s'est passé dans un passé lointain ou plus ou moins.
- 2- La narration antérieure est le type de narration où le narrateur raconte ce qui se produira dans un futur proche.
- 3- La narration simultanée se résume en une histoire qui est racontée au moment où les faits se produisent.
- 4- La narration intercalée est la forme la plus complexe des narrations, une narration où deux temps narratifs se rejoignent (l'ultérieure et la simultanée), c'est le cas où le narrateur raconte dans un moment présent ce qu'il a vécu dans un moment passé et commente au moment-même, ce qu'il pense ou ressent par rapport à ses souvenirs.

Lorsque nous étudions la narratologie, il est primordial de parler de perspective, même si les focalisations ne font pas la base de notre analyse, en effet, par perspective Genette signifie la focalisation. Qu'est-ce que la focalisation ?

La focalisation n'est pas le niveau de la présence du narrateur mais le type de cette présence :

*« Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de " champ ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...]. »<sup>864</sup>*

C'est alors lié à la manière de perception, si le narrateur perçoit ce qu'il narre ou le contraire, et nous comptons trois formes de focalisations :

#### **a) La focalisation zéro :**

Ce qui est aussi appelé l'omniscience. Dans ce cas le narrateur est le dieu de son histoire, il sait tout des personnages, leurs sentiments, leurs pensées et les faits de l'histoire.

#### **b) La focalisation interne :**

---

<sup>863</sup> Ibid, P.252.

<sup>864</sup> G.Genette, *Discours du récit* 1983. OP.cit. P.49.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

C'est le cas du narrateur personnage. Le narrateur ne sait pas plus que le lecteur ni les autres personnages, il vit le cours de l'histoire tout comme le lecteur.

#### c) La focalisation externe :

Le narrateur dans ce cas est observateur, sans pouvoir omniscient, il raconte ce qu'il voit sans plus, sans pouvoir deviner les sentiments des personnages, ni être personnage lui-même.

Après avoir expliqué le fondement de la théorie de la narratologie nous allons passer à l'application, nous signalons que les niveaux de narration n'ont pas été présentés pour éviter de vaines pages sur lesquelles nous n'allons même pas revenir pendant l'analyse.

### III. 2. Analyse narratologique entre " *La Chute* ", Camus et " *Ces Gens-là* ", Brel :

Pour un souci minutieux de résultat plus ou moins global, notre analyse narratologique, Brel (*Ces Gens-là*) Camus (*La Chute*), présente à une échelle suffisamment avantageuse toutes les caractéristiques escomptées dans tous les aspects théoriques qui lui incombent.

Ce qui nous a raisonnablement poussés à nous suffire à l'analyse de ces deux textes spécifiquement, et évincer d'autres textes qui ne présentent, sur le plan comparatif, qu'un résultat mineur.

#### III. 2. 1. *Ces Gens-là*, Brel, 1966

*1- « D'abord, d'abord y a l'aîné  
Lui qui est comme un melon.  
Lui qui a un gros nez.  
Lui qui sait plus son nom,  
Monsieur, tellement qui boit,  
Ou tellement qu'il a bu.  
Qui fait rien de ses dix doigts  
Mais lui qui n'en peut plus.  
Lui qui est complètement cuit  
Et qui se prend pour le roi.  
Qui se saoule toutes les nuits  
Avec du mauvais vin.  
Mais qu'on retrouve matin*

**Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**  
**Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la**  
**narration**

---

*Dans l'église qui roupille,  
Raide comme une saillie.  
Blanc comme un cierge de Pâques.  
Et puis qui balbutie.  
Et qui a l'œil qui divague.  
Faut vous dire, Monsieur,  
Que chez ces gens-là  
On ne pense pas, Monsieur,  
On ne pense pas on prie.*

**[2-3- bis]**

*4-Et puis, et puis,  
Et puis y a Frida  
Qui est belle comme un soleil,  
Et qui m'aime pareil  
Que moi j'aime Frida.  
Même qu'on se dit souvent  
Qu'on aura une maison,  
Avec des tas de fenêtres,  
Avec presque pas de murs,  
Et qu'on vivra dedans.  
Et qu'il fera bon y être.  
Et que si c'est pas sûr,  
C'est quand même peut-être  
Parce que les autres veulent pas.  
Parce que les autres veulent pas.  
Les autres ils disent comme ça,  
Qu'elle est trop belle pour moi,  
Que je suis tout juste bon  
A égorger les chats.  
J'ai jamais tué de chats !  
Ou alors y a longtemps.  
Ou bien j'ai oublié.  
Ou ils ne sentaient pas bon.  
Enfin ils ne veulent pas.  
Enfin ils ne veulent pas.*

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

*Parfois quand on se voit  
Semblant que c'est pas exprès  
Avec ses yeux mouillants  
Elle dit qu'elle partira  
Elle dit qu'elle me suivra  
Alors pour un instant  
Pour un instant seulement  
Alors moi je la crois Monsieur  
Pour un instant  
Pour un instant seulement  
Parce que chez ces gens-là  
Monsieur on ne s'en va pas  
On ne s'en va pas Monsieur  
On ne s'en va pas  
Mais il est tard Monsieur  
Il faut que je rentre chez moi. »*

#### III. 2. 1. 1. Le mode narratif :

Nous soulignons le fait d'avoir énuméré les strophes (couplets) de la chanson de Brel de (1- ), puis (2-3- bis), puis (4- ). Ceci est dû au fait que le deuxième et le troisième couplet sont identiques analytiquement au premier, seul le quatrième prend un autre élan et sémiologique et narratologique.

Commençons par le premier couplet. Nous pouvons constater d'emblée l'usage de "d'abord", en plus de sa répétition, dès l'entrée en texte – nous mettons l'accent sur les autres couplets, sans exception, qui présentent une suite discursive logique due à l'usage de la conjonction "et puis", et qui signifie que le narrateur continue dans le même mode narratif.

En avançant juste un peu, le narrateur fait intervenir en "incise" le procédé du destinataire directe "monsieur" – *lui qui ne sait plus son nom, monsieur, [...] –*, et qui renvoie directement à un **discours narrativisé**. C'est-à-dire, le narrateur est impliqué directement, et simultanément, à son discours. Ce même constat se poursuit le long de tout le récit qui s'assoit majoritairement sur ce mode discursif.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

Pour rappel, nous appelons « discours narrativisé » les paroles et les actions du personnage qui sont traitées au sein de la narration comme tout autre événement. Nous avons donc un narrateur moins distant.

Nous remarquons que chaque couplet est conclu par " *Faut vous dire, monsieur*". Et toujours la même fonction du narrateur impliqué et moins distant.

Cependant, dans le quatrième couplet intervient une autre forme de discours qui, sans discréditer l'implication du narrateur, fait en sorte de le faire paraître plus distant. Mais nous allons voir qu'il n'est pas si éloigné que cela.

Cette forme ne se manifeste qu'à un seul moment où le narrateur fait office de rapport indirect (style indirect) du discours d'un autre personnage : « *semblant que c'est pas exprès, avec ses yeux mouillants, elle dit qu'elle partira...* »

Nous remarquons que les paroles du personnage sont rapportées par le narrateur et interprétées à sa manière. Nous parlons donc de **discours transposé, style indirect**. Mais cette façon de rapporter vient entre deux pronom indéfini signifiant le "nous" : *parfois quand on se voit [...], elle dit qu'elle me suivra*. Ce qui annule pratiquement l'implication distante du narrateur et le remet à son statut d'actant.

#### III. 2. 1. 2. La fonction du narrateur

Nous observons deux fonctions principales dans ce récit :

##### a) La fonction de communication :

Nous remarquons cela à travers l'insistance du narrateur à maintenir le lien, le contact avec son destinataire. Pour ce faire il se doit de s'impliquer directement à son discours chose plus qu'apparente dans ce récit. Nous rappellerons de nouveau la focalisation récurrente à interpeler l'interlocuteur en incise "*monsieur*" le long de sa narration : « *Faut vous dire, monsieur... mais il est tard, monsieur...* »

##### b) La fonction testimoniale

A travers des sautes d'humeur motives, précisément lors de l'interprétation scénique de ce récit, le narrateur atteste la véracité de son histoire, sa certitude quant aux événements rapportés quand il affirme que *les autres ne veulent pas, les autres ne veulent pas...* Une

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

répétition affirmative vis-à-vis d'une position précise à l'encontre des "autres". Ou encore, quand il conclut le récit par une radicale résolution, sans le moindre argument corroborant, mais avec une intensité dans le ton : "*Faut vous dire, monsieur, que chez ces gens-là, on ne s'en va pas, on ne s'en va pas, monsieur, on ne s'en va pas...*"

#### III. 2. 1. 3. L'insistance narrative :

##### a) La voix narrative

D'après ce que nous savons vu et constaté, le narrateur de part son implication dans son récit laisse paraître un caractère **homodiégétique** à la voix narrative. Cette notion est citée quand le narrateur est présent comme personnage.

##### b) Le temps de la narration

Ce que nous remarquons le plus dans le déroulement du récit est l'usage de ce qu'on appelle le présent de vérité générale. A travers la narration, l'usage de ce temps accentue la fonction testimoniale du narrateur qui s'emploie à créditer son discours. Cet usage dans le temps de la narration est appelé **la narration ultérieure**. Mais nous ne pouvons pas dire pour autant que ce soit le seul temps existant.

Le narrateur réagit à ce qu'il rapporte dans son discours. C'est ce qu'on appelle **la narration simultanée**.

Dans ce cas, le chevauchement des deux temps de narration devient une **narration intercalée**. C'est-à-dire que le narrateur raconte des faits ultérieurs tout en réagissant, en donnant ses impressions et ses émotions.

##### c) La perspective narrative

Étant donné le réalisme dans lequel le narrateur s'applique à plonger son récit, il agit en même temps que les faits sans être omniscient, ou encore distant des événements. L'on parle alors d'une **focalisation interne**. L'usage de cette focalisation vise la crédibilité du discours. C'est la conviction du narrateur qui est mise en valeur, devant un interlocuteur (lecteur en l'occurrence) qu'il se doit de ramener dans son camp en lui rapportant des faits sans rajouts susceptibles de corrompre sa véracité.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### III. 2. 1. 4. Le temps du récit

Nous remarquons deux composantes de cette analyse : l'ordre et la fréquence événementielle.

##### a) L'ordre

L'ordre est le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Un narrateur peut choisir de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle, ou bien il peut les raconter dans le désordre. Genette désigne ce désordre chronologique par deux types *d'anachronie* : l'analepse (Le narrateur raconte après-coup un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale) ; et la prolepse (Le narrateur anticipe des événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale).

Dans notre sujet, l'ordre est plutôt en analepse. Le narrateur raconte des faits déjà déroulés.

##### b) La fréquence événementielle

Il existe trois catégories de cette fréquence : **le mode singulatif** (on raconte une fois ce qui s'est passé une fois, ou autant de fois ce qui s'est passé autant de fois) ; **le mode répétitif** (on raconte plus d'une fois ce qui s'est passé une fois) ; et **le mode itératif** (on raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois).

Par rapport à notre récit, nous avons dénombré plusieurs fois les répétitions discursives utilisés à dessein par le narrateur pour appuyer son argument. Chose qui nous amène à dire que la fréquence événementielle de ce texte est dans le mode répétitif.

#### III. 2. 2. *La Chute*, Albert Camus :

*« Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? Je crains que vous ne sachiez vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement »<sup>865</sup>.*

Voilà, sans pénétrer les détails thématiques, ce que c'est le roman de Camus intégralement. Un infini monologue/dialogue avec un certain "monsieur" qui ne se manifestera

---

<sup>865</sup> Camus, Albert. *La Chute*. Récit. Éditions Gallimard. Paris. 1956. P. 7.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

jamais le long du récit. C'est pourquoi nous avons opté pour cet énoncé bien synthétique afin de nous éviter le remplissage inutile de ce travail scientifique.

#### **III. 2. 2. 1. Le mode narratif**

Nous relevons un point avant d'entamer cette partie. Nous avons analysé Brel en premier car il est plus commode de travailler sur une chanson, et donc sur des couplets que nous pouvons facilement citer sans altérer la suite logique des événements, pour une compréhension plus ample et implicite. Tandis qu'avec Camus, nous serions amené à fragmenter le roman pour avoir certains énoncés essentiels à notre étude mais sans suite logique.

Comme pour notre précédente analyse, nous remarquons d'emblée l'usage du pronom personnel "je" avec l'incise du destinataire "monsieur". Idem, l'interlocuteur est un inconnu plus connu sous le nom de monsieur. Nous avons affaire donc à un **discours narrativisé**. Faut-il juste rappeler le caractère anachronique de cette étude afin de mieux voir qui fait preuve d'intertextualité de qui.

#### **III.2. 2. 2. La fonction du narrateur**

Nous observons deux fonctions principales dans ce récit :

##### **a) La fonction de communication**

Nous remarquons cela à travers l'insistance du narrateur à maintenir le lien, le contact avec son destinataire. Pour ce faire il se doit de s'impliquer directement à son discours chose plus qu'apparente dans ce récit. Nous rappellerons de nouveau la focalisation récurrente à interpeler l'interlocuteur en incise "monsieur" le long de sa narration.

##### **b) La fonction testimoniale**

Le narrateur atteste de la véracité de son histoire, sa certitude quant aux événements rapportés quand il affirme en avançant des arguments plus ou moins d'expiation vis-à-vis de la faute commise, et qui est, rappelons-le, le fait de ne pas apporter assistance à la femme qui se noyait dans la rivière par peur.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### III. 2. 2. 3. L'insistance narrative

##### a) La voix narrative

D'après ce que nous savons vu et constaté, le narrateur de part son implication dans son récit laisse paraître un caractère **homodiégétique** à la voix narrative. Cette notion est citée quand le narrateur est présent comme personnage.

##### b) Le temps de la narration

Ce que nous remarquons le plus dans le déroulement du récit est l'usage de ce que nous appelons le présent de vérité générale et le passé composé qui a la valeur du présent. À travers la narration, l'usage de ce temps accentue la fonction testimoniale du narrateur qui s'emploie à créditer son discours. Cet usage dans le temps de la narration est appelé **la narration ultérieure**. Mais nous ne pouvons pas dire pour autant que ce soit le seul temps existant.

Le narrateur réagit à ce qu'il rapporte dans son discours. C'est ce qu'on appelle **la narration simultanée**.

Dans ce cas, le chevauchement des deux temps de narration devient une **narration intercalée**. C'est-à-dire que le narrateur raconte des faits ultérieurs tout en réagissant, en donnant ses impressions et ses émotions.

#### III. 2. 2. 4. La perspective narrative

Étant donné le réalisme dans lequel le narrateur s'applique à plonger son récit, il agit en même temps que les faits sans être omniscient, ou encore distant des événements. L'on parle alors d'une **focalisation interne**. L'usage de cette focalisation vise la crédibilité du discours. C'est la conviction du narrateur qui est mise en valeur, devant un interlocuteur (lecteur en l'occurrence) qu'il se doit de ramener dans son camp en lui rapportant des faits sans rajouts susceptibles de corrompre sa véracité.

#### III. 2. 2. 5. Le temps du récit

Contrairement à la chanson, un roman propose plus d'espace d'approfondissement d'idée. L'auteur peut donc jouer sur le temps de l'action en faisant des aller/retour entre le fait passé et le fait narré.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

#### a) L'ordre

Dans *La Chute*, le narrateur n'est pas uniquement installé dans l'analepse, c'est-à-dire rapportant des faits déjà passés, mais et aussi installé dans la prolepse. Il anticipe par certains questionnements ce qui pourrait se passer si son affaire venait à éclater.

#### b) La fréquence événementielle

Quant à cette fréquence, nous observons, malgré la présence dominante du **mode répétitif**, l'utilisation du **mode singulatif** et parfois même **itératif**. Mais nous le rappelons, un roman propose plus d'espace que la chanson pour pouvoir vaciller plus librement entre ces trois modes, d'autant plus que dans plus de cent quatre-vingt pages il nous est presque impossible de ne se fixer qu'à un seul mode ; à moins de ne pas avoir peur de tomber dans la monotonie discursive.

### III-3. Conclusion de l'analyse narratologique :

Suite à cette analyse, nous observons, d'une façon flagrante, l'usage du même procédé narratologique chez Brel en référence à *La Chute* de Camus. Cette idée d'un narrateur – demeurant sans identité chez le chanteur – qui discute avec un total inconnu déversant sur lui ses préoccupations et ses peines, comme d'un exutoire servant à évacuer ce qui nous tourmente mais dans l'anonymat. Cet anonymat qui est synonyme d'objectivité, de non jugement. Tout cela a dû plaire d'une manière ou d'une autre à notre chanteur jusqu'à en faire son chef-d'œuvre *Ces Gens-Là*. Il faudrait reconnaître qu'il lui aurait fallu beaucoup de génie et surtout du travail afin d'y aboutir.

Par conséquent, il demeure très clair qu'il existe bien une intertextualité poussée à l'imitation-même, mais seulement dans le procédé chez Brel par rapport à Camus, étant donné que le roman *La Chute* (1956) était apparu au moins une décennie avant la chanson de Jacques Brel (1965/66).

Ceci dit, cela n'ôte rien ni ne démunit en rien la qualité et la force du verbe – et surtout de l'interprétation – à la chanson de Brel tant ce n'est pas le contenu qui a été imité mais plutôt la forme. Et nous ne pouvons juger, scientifiquement parlant, uniquement sur la forme. Nous ne pouvons que reconnaître la qualité créatrice de Camus pour pouvoir imaginer un procédé si captivant qu'il a dû, sans doute, influencer plus d'un y compris Brel. Et nous n'omettrons pas de

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

souligner le succès de la chanson de Brel face à celui du roman de Camus, *Ces Gens-Là* restant l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'auteur, interprète.

#### IV. Malraux, père spirituel des deux auteurs :

Après avoir échafauder l'analyse narratologique et établi la comparaison entre les deux auteurs en faisant appel aux différentes théories de critique littéraire, dans le but d'extraire le maximum de preuves qui puissent nous confirmer la présence d'une intertextualité entre les œuvres de Camus et Brel, notre orientation ne sera complète sans avoir exposé leur influence commune de, ce que nous nous permettons d'appeler, leur père spirituel, qui n'est autre qu'André Malraux (ce que nous avons abordé avant mais que nous allons approfondir ici).

André Malraux, un écrivain né à Paris le 03 novembre 1901. C'est un intellectuel et homme politique. André était affecté du syndrome de Gilles de La Tourette dès son bas âge. La maladie apparaissait sur lui à travers des tics.

Il était un mordue de la littérature, l'art et tout ce qui touchait à la culture. Il déserte l'école à l'âge de dix-sept ans pour porter la casquette du libraire. Il se trouve un travail dans une librairie à Paris, c'est ainsi qu'il a découvert ses sources d'inspiration en littérature. Il a publié son premier livre *Lune en papier*<sup>866</sup>, une année après, alors qu'il avait 18ans. Quelques années plus tard il occupe son tout premier poste de responsabilité en tant que directeur littéraire d'une maison d'édition où il fait la connaissance de plusieurs écrivains qui débute. Il y rencontre aussi Clara Goldschmidt<sup>867</sup> qui devient sa femme en 1921.

Malraux était aventurier. Il part en mission au Cambodge où il fait la prison car il était arrêté pour contrebande d'œuvres d'art. Après sa libération il part à Saïgon, c'est là où il commence son long parcours d'écrivain engagé. Il crée son premier journal *L'Indochine*<sup>868</sup> où il dénonce les colonisations. Le journal fut censuré par le gouvernement français puis condamné. En 1926, il revient en France avec son épouse et il reprend les éditions. Ce qui lui permettra

---

<sup>866</sup> Malraux, André, *Lunes en papier*, Éditions de la galerie Kahnwelier, Paris, 1921.

<sup>867</sup> Clara Goldschmidt : appelée aussi Clara Malraux, elle est l'épouse d'André Malraux. Écrivaine française né le 22 octobre 1897 et décédée le 15 décembre 1982.

<sup>868</sup> *L'Indochine* : un journal quotidien que Malraux a fondé à Saïgon en 1925. Le journal a été suspendu après la publication de quarante-neuf numéros (du 17 juin au 14 août 1925). Suite à sa suspension son fondateur a ouvert un autre journal sous le nom de *L'Indochine enchaînée* qui a été aussi censuré après la publication de vingt-trois numéros.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

d'écrire. Il publie alors *La Tentation de l'Occident*<sup>869</sup> puis *Les Conquérants*<sup>870</sup>, deux ouvrages fortement inspirés de ce qu'il avait vécu en Orient.

Mais ce n'est qu'en publiant *La Condition humaine*, en 1933, qu'il devient célèbre. Surtout après l'obtention du Prix Goncourt la même année de la publication de son roman phare. *La Condition humaine* lui a été inspirée par ce qu'il a vécu en Indochine.

En 1936, il part en Espagne pour s'engager dans la guerre civile d'où il y revient inspiré en donnant naissance à son roman *L'Espoir*<sup>871</sup>.

#### **IV. 1. La Condition humaine :**

Ce roman était la révélation du siècle, il relate le chemin qu'ont traversé les protagonistes révolutionnaires communistes qui avaient organisé un coup d'état à Shangani. Pour éviter la répétitions nous allons exposer sans nous étaler, le résumé suivi des thématiques essentielles de *La Condition humaine*. (Travail déjà annoncé à l'introduction de la première partie)

##### **Première partie :**

L'histoire commence un 21 mars 1927, quand Shanghai se prépare à l'insurrection. Tchen, Kyo et Katow programment l'organisation d'une révolution. Les trois militants communistes tuent un trafiquant d'armes et s'emparent de sa cargaison dans le but de la distribuer sur les clans des militants clandestins de la ville.

##### **Deuxième partie :**

Le 22 mars, le jour de l'insurrection. Le général Tchang kai-chek assiège la ville et s'apprête à entrer avec ses troupes. Cette partie dévoile la complicité du président de la chambre de commerce française monsieur Ferral qui étudie pour les autorités chinoises le taux de réussite de l'insurrection. Ferral tente de convaincre les hommes d'affaires à soutenir les militaires.

L'insurrection éclata, les rebelles gagnent leur bataille. Tchang Kai-chek refuse de s'allier aux communistes et pactise avec les forces modérées. Il exige aux révolutionnaires de rendre les armes.

---

<sup>869</sup> Malraux, André, *La Tentation de l'occident*, Paris, Bernard Grasset, 1926.

<sup>870</sup> Malraux, André, *Les Conquérants*, La Nouvelle Revue Française, Paris, 1928.

<sup>871</sup> Malraux, André, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

#### **Troisième partie :**

Le 29 mars Kyo se rend à Han-K'eu pour rencontrer la délégation de l'internationale communiste gérée par Vologuine. Kyo demande le soutien de la délégation et son accord pour qu'ils puissent garder les armes.

Le délégué de l'organisation lui explique qu'ils sont largués par Moscou qui décide de rester neutre. Tchen qui vient de rejoindre Han-K'eu s'énerve et propose de mettre fin à la vie de Tchang Kaï-chek, il propose même d'être l'homme de l'opération. L'organisation refuse cette proposition.

#### **Quatrième partie :**

Elle se déroule par un 11 avril, la répression fait ravage, Clappique fut averti par le chef de la police qui lui demande de quitter la ville. Il tente de transmettre le message à son ami kyo qui ne se trouvait pas chez lui. Tchen, quant à lui prépare, son attentat contre Thang Kaï-chek, qui n'aboutit pas.

Ferral soutient la décision de Tchang pour éliminer la révolution, en y voyant ses propres intérêts. Il va rejoindre sa maîtresse qui le ridiculise et rompt avec lui. Il part voir son ami Gisors pour qu'il le reconforte. La solitude commence à être ressentie chez Ferral.

À la fin de cette partie Kyo apprend pour le rendez-vous de Clappique et il y va avec sa compagne, May. Tchen se sacrifie et se jette avec sa bombe sur la voiture du Général, sauf qu'il n'y était pas.

#### **Cinquième partie :**

Clappique accuse du retard par rapport au rendez-vous, kyo et May se font arrêtés, elle fut relâchée après mais kyo fut emprisonné. Le militant Hemmerlrich apprend pour l'attentat du général alors il sort chercher des nouvelles de Tchen auprès de l'organisation. En rentrant chez lui il trouve sa femme et son enfant violentés et tués. Il décide donc de militer sur terrain avec Katow.

Les révolutionnaires tentent de faire sortir Kyo de la prison, mais cela ne marche pas.

#### **Sixième partie :**

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

Suite à sa tentative de sortie, Kayo fut déplacé vers une autre prison plus sûre mais surtout crasseuse. Le chef justicier devant qui Kyo fut questionné cherche à le réduire et l'abattre pour qu'il collabore, sauf que ce dernier le refuse. Il fut emporté sous le préau rejoindre les détenus communistes qui vont être brûlés vifs, et il y retrouve Katow.

Kyo, a décidé de se suicider avec du cyanure qu'il avait caché avant sur lui. Katow décide de donner sa part du poison à deux citoyens qui mouraient de peur. Clappique arrive à survivre et prend la fuite vers la France déguisé en marin.

#### **Dernière partie :**

Cette fois-ci à Paris où Ferral assiste à une réunion au ministère des finances cherchant à trouver une solution pour la gérance de ses entreprises en Chine et au Japon. May retrouve Gisors qui cherche à se reposer après tout ce qui s'est passé, elle voulait continuer à combattre pour la cause révolutionnaire.

Nous avons essayé de résumer au mieux les faits les plus importants de cette histoire.

#### **IV. 1. 1. La condition humaine et la révolte :**

La révolte se reflète dans le personnage de Kyo qui prend conscience de sa condition de vie et celle de son peuple et décide de les réunir pour se révolter contre le mode d'esclavage dans lequel ils semblaient.

Kyo lie la révolte contre la misère que vit le peuple à la dignité, et lorsqu'un personnage lui demande « *Et qu'est ce que la dignité ?* » Kyo lui répond : « *Le contraire de l'humiliation* ». <sup>872</sup>

#### **IV. 1. 2. La fraternité et l'amitié :**

La fraternité virile se manifeste dans *La Condition humaine* d'une manière considérable. Il était conscient de ce qu'il l'attendait s'il allait au bout de ses engagements mais il n'a jamais cédé. Son amour envers ses compagnons révolutionnaires, il refusait de coopérer avec la police par engagement envers ses frères. Il payait les policiers pour qu'il arrête de torturer ses amis communistes. Il sacrifie sa vie avec sa femme et son enfant pour mourir en prison avec ses frères.

---

<sup>872</sup>Malraux, *La condition humaine*, Op.cit, P. 394.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

Le geste fraternel qu'a fait Katow en donnant son cyanure à ses deux compagnons pour qu'il finisse brûlé vif dans la chaudière d'une locomotive. Lui qui a préféré voir deux amis mourir paisiblement et attendre « *parmi tous ces frères dans l'ordre mendiant de la révolution...* ». <sup>873</sup> Il aurait pu, comme Kyo, s'éviter la mort cruelle en avalant le poison mais par fraternité et pitié il le cède à deux jeunes amis révolutionnaires qui avaient peur. Il leur serre la main, « *...à la limite des larmes, pris par cette pauvre fraternité sans visage, presque sans vois...* » <sup>874</sup>

La fraternité est intimement liée à l'amour qui se manifestait à travers une solidarité humaine. L'amour charnel chez Malraux ne dépasse pas les limites du corps. Il est représenté à travers un amour érotique sans plus entre Kyo et May ainsi que Ferral et Perken.

#### **VI. 1. 3. La solitude et la mort :**

Malgré la force de la représentation de l'amour fraternelle et de la solidarité, les protagonistes de *La condition humaine* finissent tous seuls. Preken finit mourant, seul avec une blessure grave. Kyo, mort en cellule loin de sa famille. Katow, seul après le suicide de Kyo et des deux jeunes militants. Garine, seul, malade. La solitude fut le sort de tous les personnages avant d'atteindre leur destin final qu'était la mort. Tchen et Manuel aussi ont eu la même finalité.

#### **VI. 2. L'idéologie de Malraux :**

Au sein d'une Europe déchirée à cause d'un conflit mondiale, les écrivains français donnent naissance à un nouveau courant littéraire qui témoigne de leur engagement, l'anarchisme, qui est la somme de la cohésion de plusieurs courants (littéraire, philosophique, et politique) prônant la liberté individuelle. Les anarchistes sont aussi appelés les libertaires. Pour mieux expliquer, l'anarchisme ne défend pas l'absence des lois mais il défend la participation du peuple à leur instauration.

Le mouvement philosophique et sociale débouche sur des causes qui le rejoignent telles que : l'anarchisme individualiste, l'émancipation sexuelle, l'éducation libertaire, l'égalité homme/femme...

Malraux avait pour but d'effacer la notion de l'anarchisme de ses écrits. Il avait expliqué que ce dont il se bat à travers sa littérature et son humanisme relève de

---

<sup>873</sup> Ibid, P.403.

<sup>874</sup> Malraux, André, Op.cit, P.409.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

l'anticonformisme non de l'anarchisme qu'il exècre comme mouvement qui pour lui est destructeur pour les générations à venir.<sup>875</sup> Et il dit à ce sujet :

*« Je pense que la tâche du prochain siècle, en face de la plus terrible menace qu'ait connue l'humanité, va être d'y réintégrer les dieux »<sup>876</sup>*

Selon Malraux l'anarchisme touchait le code religieux alors qu'il n'est censé revoir que les fondements des codes sociaux qui répriment le citoyen et ses libertés. Sachant qu'il était agnostique, il estimait que l'humain a besoin d'être lié à une force supérieure de qui il aura peur pour ne pas céder à l'esclavage humain.

Ce qui le pousse à se situer dans une autre forme de révolte sociale qu'il a nommée l'anticonformisme.<sup>877</sup>

Malraux n'a pas limité son engagement dans l'écriture, il a même continué à défendre l'art en occupant des postes ministériels. Il est passé de « l'écrivain de l'art » au « ministre des arts »<sup>878</sup>

Le ministre a usé de son pouvoir pour continuer son combat de l'éveil social à travers la littérature et la culture. Il a investi son art et son poste influent au service de la jeunesse. Il était le premier à avoir instauré l'obligation des maisons de jeunes dans toutes les cités du pays. Certes, il a reçu beaucoup de critiques refusant cela mais il s'est obstiné à le faire. Pour certains intellectuels il était hors de question de réduire la valeur du théâtre en le voyant descendre au niveau des cités et se jouer dans des petites salles vides d'intellectuels.

#### **IV. 3. Deux écrivains, une seule source d'inspiration :**

Comme une grande partie des écrivains du XXème siècle, Camus et Brel étaient épris par l'écriture de Malraux, qui fait développer en eux le sens de l'aventure, de l'anticonformisme ainsi que leurs inspirations littéraires.

Nous avons remarqué que les thématiques récurrentes chez les deux auteurs étaient : l'amitié, la mort, et la révolte. Des thèmes qui étaient abordés pour la première fois par André Malraux. Brel comme Camus ont toujours déclaré leur fascination et inspiration par ce

---

<sup>875</sup> Todd, Olivier, *André Malraux, une vie*, Op.cit, P. 46-64.

<sup>876</sup> Perrin, François, *A Malraux, « l'homme et le fantôme »*, Cahier de l'Herne, Paris, 1955, P. 436.

<sup>877</sup> Steyer, Serge, *Jacques Ellul, l'homme entier- entretiens avec Jacques Ellul-*, documentaire, 1994, cité par Olivier Todd, *André Malraux, une vie*, Op.cit, P. 211.

<sup>878</sup> Ibid, P. 63.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration

---

qu'arrivait Malraux à écrire en combattant et en défendant l'humanisme et le sens de l'aventure instinctif chez l'être humain.<sup>879</sup>

Camus, comme il était poussé de l'avant par Malraux, directement et indirectement,<sup>880</sup> il était lui aussi au service de la jeunesse, ce qui était le cas de Brel aussi.

Camus s'investissait à travers le théâtre des travailleurs et le théâtre des jeunes, pour sensibiliser le côté intellectuel et engagé des jeunes. Il le faisait même après les matchs de football en rassemblant les jeunes et débattre.<sup>881</sup>

Pour Brel, c'était un rituel après chaque spectacle, surtout ceux qu'il donnait dans des villages et bourgades éloignés :

*« J'arrive pas à être adulte alors, fatalement, je suis porté tout le temps vers les gars de vingt, vingt-cinq ans »<sup>882</sup>, il faisait en sorte d'être ce guide que nous croisons une fois dans notre vie mais nous touchera éternellement. Il avait l'objectif d'être la porte vers l'éveil là où il passe : « Votre drame, c'est que vous êtes trop nombreux. Et c'est seulement ça, votre drame. Car les gens tablent toujours sur la jeunesse. Les marchands surtout, mais aussi les politiciens et jusqu'aux parents. Il ne faut pas les louper ces jeunes. Il faut qu'ils votent machin, qu'ils achètent ceci, qu'ils apprennent à pisser contre tel mur ! On fait trop de bruit autour de vous, à mon avis. Il y a aussi un envahissement certain du matérialisme parmi vous. Beaucoup pensent à leur petit confort, à leur petite voiture, à leur petit cul, à leur petite tête, à leur petit boulot, à leur petites vacances »<sup>883</sup>*

L'engagement de Brel était lié à son devoir de sauver les générations suivantes, en leur parlant directement, et réveiller le sens du débat chez eux.

À la conclusion de cet exposé comparatif et après avoir avancé les investigations qui déclarent la présence d'une influence commune chez Camus et Brel de l'écrivain André Malraux, nous trouvons enfin le chaînon manquant qui nous permettra de répondre à nos questionnements. Nous remarquons, et clairement, que cette ressemblance étonnante entre la personne de Brel et les personnages de Camus entre le vécu du chanteur et la philosophie conçue par l'écrivain, qui fait du premier, comme nous l'avons déjà dit, un personnage écrit et décrit par le dernier, est intrigante.

---

<sup>879</sup> Todd Olivier, *Camus, une vie*, Op.cit, P. 89. *Brel, une vie*, Op.cit, P.114.

<sup>880</sup> Voir le premier chapitre de la première partie. P.37.

<sup>881</sup> Chavanes, François, Op.cit, 81.

<sup>882</sup> Interview, *Les archives de l' O.R.T.F.*, Op.cit.

<sup>883</sup> Ibid.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre II : à la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration**

---

Nous pouvons dire qu'en liant toutes nos parties analytiques (comparaison biographique, intertextualité, psychocritique, mise au abyme et narratologie), il nous était impossible d'avoir un résultat concluant confirmant une intertextualité directe entre Camus et Brel. Sauf que nous avons abouti à un résultat plus concret en décelant l'influence d'André Malraux chez le père et le chanteur de l'absurde.

C'est le cas d'une intertextualité indirecte confirmée, ce que nous appelons une intertextualité d'influence, vu que les deux auteurs ont eu la même source d'impregnation.

C'est ainsi que s'achève notre odyssee entre deux mondes parallèles que nous ne croyons qu'ils pourraient se rencontrer un jour, mais qui se sont, tout de même, rejoints dans plus d'un point, tantôt par la logique, tantôt par la métaphysique. Ces deux mondes sont ceux d'Albert Camus et Jacques Brel, deux auteurs qui ne font qu'un à un moment, qui se font double à un autre, et contraires parfois. Et à notre humble avis, s'il y aurait pu avoir un homme qui serait né en 1913, date de naissance de Camus, et qui serait mort en 1978, date de la mort de Brel, il serait un grand philosophe de soixante-cinq ans, muni d'une pensée constructive et universelle, et qui s'appellerait Jacques-Albert Camus, ou Jacques-Albert Brel. Mais ce n'est qu'une fantaisie dont nous nous excusons de l'exagération. L'œuvre de Brel est la synthèse qui vulgarise la complexité de la philosophie de l'absurde en lui accordant plus d'accessibilité et de fluidité. Nous avons vu dans le deuxième chapitre de la partie consacrée à la cantologie comment le chanteur raconte, chante et interprète une situation du même niveau de l'absurde du théâtre de Beckett d'une manière subtile et divertissante pas ennuyeuse ni incompréhensible. Sans dire que Brel est un philosophe ou pas nous estimons que son œuvre demeure philosophique.

Après avoir répondu à nos questionnements et démontrer l'aspect littéraire mais surtout philosophique de l'ensemble des écrits de Jacques Brel nous allons nous lancer dans une nouvelle initiation qui résume une aventure que nous menons en tant qu'enseignant depuis un peu plus de huit ans. Le prochain chapitre est une perspective (et il en porte le titre) vers l'utilisation des résultats que nous avons acquis suite à notre investigation, dans le but d'approcher la littérature et la philosophie d'une nouvelle manière.

# *Chapitre III : Perspective, L'Art au service de la littérature.*

*« L'humour est la forme la plus saine de la lucidité »*

*Jacques Brel.*

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

#### **I- Camus, Brel entre imitation et intertextualité pour une approche ludique et moins complexe de la philosophie de l'Absurde en particulier et de la littérature en général :**

Le premier objectif de notre travail était de prouver que nous avons effectivement un lien d'intertextualité entre l'œuvre de Camus et celle de Brel, chose faite. En cherchant à prouver ce lien de coprésence nous avons réalisé un petit objectif, qui est de faire connaître la cantologie et démontrer que la chanson est un genre littéraire à part entière.

Depuis la nuit des temps, les poèmes déclamés ont été l'objet de communication plus fluide que ceux qui nécessitaient une lecture. Cela est logique, historiquement parlant, l'Être humain s'oriente beaucoup plus vers la transmission orale que celle écrite.

Il ne s'agit pas de chercher à confronter poème et chanson, ni de tenter de prouver que la chanson peut remplacer la poésie. Il est question, dans notre étude, de confronter texte chanté et tout types de supports littéraires enseignés.

Avant de découvrir la cantologie, en 2012, nous avons tenté de proposer cette méthode d'enseignement que nous allons exposer par la suite et nous avons été pénalisé en tant que chercheur algérien. Et cela par manque d'actualisation au niveau des universités algériennes mais surtout par manque de confiance de la part de ses séniors académiciens envers toute nouveauté et innovation.

Nous insistons encore sur nos motivations qui se résument en un engagement professionnel et scientifique. Notre spécialité, sciences des textes littéraires, que nous tendons à appeler : science de la littérature, qui est en même temps culture et analyse des textes, relève de deux domaines : la langue et l'imaginaire. En conséquence, il s'agit de mettre en exergue la place de langue/langage dans la mise en forme et l'expression de cet imaginaire ainsi que son influence sur les effets produits. Ce chapitre tourne autour de cette préoccupation majeure à nos yeux, ainsi que de la manière de la faire parvenir, en tant qu'enseignant, à nos apprenants. Nous pensons que la dichotomie langue/langage est le moyen adéquat à l'expression et la traduction d'un imaginaire, par définition, abstrait et inaccessible.

Sur cette dernière question nous nous sommes exercé à travers notre fonction d'enseignant et de chanteur à texte à élaborer cette méthode d'une manière expérimentale, autrement dit, nous allons approcher la philosophie de l'absurde d'Albert Camus par les

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

chansons de Brel et surtout par sa biographie allant même jusqu'à oser dire que le chanteur est presque un personnage écrit par le père de l'Absurde.

Notre but, en ouvrant cette perspective, n'est pas de faire des chansonniers des philosophes ou des écrivains. Dire de Brel philosophe ne dépassera jamais la métaphore. Même si le menuisier fait un travail d'orfèvre, il ne sera jamais horloger, de même qu'un plombier, même s'il fera un travail d'artiste, il ne sera jamais poète. Ce ne sont que des appellations et des titres conventionnellement attribués, qui ne changeront rien au génie, à l'art et au talent de celui qui les pratique.

En ce qui concerne nos deux auteurs, que Brel soit élevé au rang des philosophes n'intéresserait que nullement notre chanteur, Camus lui-même, philosophe de formation, rejette ce titre<sup>884</sup>. Ce qui nous intéresse le plus dans toute cette étude n'a jamais été le statut de Brel mais l'importance de ses textes et ses interventions médiatiques, choses qui ont été admises bien avant que nous ne soyons nés. En effet, l'éducation et l'enseignement supérieur ne nous ont pas attendu pour admettre, reconnaître et enseigner les textes de Jacques Brel, (nous avons déjà cité que ses textes ont été sujets d'examen du bac plusieurs fois et cela depuis 1979).

#### **I. 1. Chanson et réceptivité :**

La cantologie comme discipline est une pionnière ouvrant la porte vers l'étude de la littérature dans toute sa complexité philosophique, sociologique, poétique et anthropologique... En effet, elle nous permet d'étudier Balzac et son réalisme dans la comédie humaine à travers trois minutes de chanson à écouter et à regarder de par l'interprétation de « *Les ricochets*<sup>885</sup> » de Brassens. Elle nous permet aussi, comme nous l'avons déjà souligné, de comprendre l'absurde de Beckett et Camus en écoutant et regardant aussi trois à quatre minutes d'interprétation scénique chez Brel.

#### **I. 1. 1. L'esthétique et la réception :**

En parlant de réceptivité et d'esthétique, il est important de ne pas confondre avec la théorie de réception. Effectivement, dans l'art comme dans la littérature, la notion de réception est intimement liée aux méthodes entreprises par les auteurs et les artistes ou aux deux à la fois (le cas de notre étude). Sauf que la théorie de réception aborde l'œuvre dans une perspective historique. Pour mieux expliquer la théorie de l'esthétique de réception, elle a été développée

---

<sup>884</sup> Rondeau, Daniel, *Camus ou les promesses de la vie*, Op.cit. P. 22- 27.

<sup>885</sup> Georges Brassens, *Les ricochets*.1976. Album *Trompe la mort*.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.

---

dans les années soixante par Hans Robert Jauss<sup>886</sup> qui explique que l'œuvre littéraire ne s'achève et ne se complète que lorsqu'elle passe dans la phase de la réception. Ce qui veut dire qu'au moment où elle est l'objet d'une analyse, recherche, expérience ou observation des contemporains ou pour les générations à venir (dans ce cas, nous faisons appel à l'historicité de la littérature).<sup>887</sup>

Cette partie réceptionniste de l'œuvre est chargée de reconstituer « l'horizon d'attente », donc ce qu'un premier public contemporain attend de cet ouvrage puis en seconde partie ce qu'attendra le deuxième public composé de postériorité.

Revenons à notre notion du degré de réceptivité. Les genres littéraires à tendance artistique ont toujours eu plus de public que ceux à tendance intellectuelle et réflexive.

Dans le sens de la production, l'œuvre artistique obéit à des normes restrictives. Le roman, l'essai et le théâtre, plus ou moins, permettent à leur auteur (au niveau de l'écriture) de s'étaler aisément, par contre, en poésie, il est restreint formellement et esthétiquement par des normes poétiques (rime, métrique, cadence...).

Et dans le cas des chanteurs à texte (Brel), l'exercice s'avère plus difficile si nous rajoutons à tout cela la composition musicale, surtout en ce qui concerne le fait d'exprimer une réflexion, pensée, engagement, ou même une philosophie, en l'occurrence l'absurde, en un maximum de six strophes et trois minutes de temps de chanson, ceci demeure un exercice laborieux et périlleux à la fois.

Toute fois, la complexité de la phase productive s'évapore lors de la réceptivité, nous allons nous expliquer. La chanson est plus rapidement réceptionnée par son public, premièrement de par son aspect esthétique, musical et versifié, et surtout par l'interprétation scénique (très caractérisée chez Jacques Brel). Ceci rend l'idée plus fluide dans sa réception. Tandis que le livre, et surtout à l'ère de la technologie, propose des idées qui deviennent difficilement reçues. Même en lisant le livre le public préfère obtenir une synthèse en écoutant une chanson ou en regardant un film, documentaire, interview, ou encore un podcast<sup>888</sup>.

---

<sup>886</sup> Hans Robert Jauss : il est historien et théoricien de la littérature française, le fondateur de la théorie de la réception. D'origine allemande né le 12 décembre 1921 à Göppingen et décédé le 1 mars 1997 à Constance.

<sup>887</sup> Jauss. H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1966.

<sup>888</sup> Podcast du podcasting, c'est un nouveau mode de diffusion d'émissions radio ou télévision que les auditeurs ou téléspectateurs peuvent télécharger depuis internet. Définition prise du dictionnaire de l'internaute.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

Après avoir démontré que les chansons de Brel forment un support philosophique, et après avoir expliqué comment la chanson à texte en générale est devenue plus accessible au public, nous allons revenir sur ce que nous avons essayé de proposer en 2012.

Nous partons du point où la littérature est à la base une discipline complexe par ses théories et son interdisciplinarité, alors pourquoi ne pas faciliter la tâche au public littéraire, lecteurs et apprenants ?

Ce que nous entendons par « faciliter la tâche », c'est élaborer et suivre une approche littéraire qui permet l'enseignement de la littérature à travers le genre de la chanson. La cantologie a déjà frayé le chemin pour qu'une telle approche soit abordée. Bien sûr, il ne s'agit pas de continuer dans la même perspective analytique que propose la discipline mais de récupérer cet aboutissement de reconnaissance qu'elle a instauré et l'employer dans le but d'en faire un support pédagogique. Notre statut d'enseignant nous a permis de nous appliquer et de faire appliquer les étudiants afin d'expérimenter cette démarche littéraire qui, et nous insistons, ne relève en rien des disciplines voisines se focalisant sur l'enseignement..

## **II. Vers une nouvelle perspective pour approcher la littérature :**

Après avoir répondu à notre problématique de recherche nous nous sommes posée une autre question : et puisque la chanson est un genre, et le corpus de Brel détient une vision littéraire et philosophique, pourquoi ne pas l'enseigner vu son accessibilité et sa fluidité de réception ?

Il est vrai qu'après l'avènement de la technologie, la lecture se retrouve de plus en plus délaissée. Et le combat que mène le livre pour survivre devient de plus en plus difficile. C'est pourquoi nous avons pensé à la question qui servira les deux parties. En effet, la technologie a fait de la chanson, en plus de sa facilité réceptive, un support accessible et disponible. Et donc le fait d'approcher la littérature à travers une chanson facilitera la compréhension de la complexité de la philosophie ou la théorie abordée, et servira le livre en tant que support vu que l'intéressé va développer une certaine curiosité par rapport à l'origine de cette chanson, philosophie ou théorie.

Pour notre part, nous visons beaucoup plus à trouver la/les méthode(s) approprié(es) propre(s) à enseigner La Littérature dans tous ses aspects. C'est-à-dire, apprendre la littérature

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

avec ses différentes disciplines théoriques (comparatisme, psychanalyse, intertextualité...), historiques (civilisation et culture de la langue, littérature maghrébine...), critiques/analytique...

La pertinence réside donc dans une pédagogie qui sert la littérature et non pas la langue. Notre intérêt à élaborer cette méthode repose sur l'absence quasi-totale de leaders et de théories s'occupant de cette question si importante. Après des années de recherches infructueuses, nous nous trouvons jusqu'alors affligé de savoir que la littérature avec toutes ses complexités n'a toujours pas sa propre méthode d'enseignement.

Il serait fondamental de souligner que l'apprentissage de la littérature ne peut être assuré que par des spécialistes en littérature tant la maîtrise de la discipline littéraire est essentielle, ou encore qu'un spécialiste en littérature est incapable de parvenir à un résultat sans une maîtrise prononcée de la pédagogie. Ce qui nous pousse à relever la grande importance de la collaboration entre pédagogues et littéraires afin d'établir La Méthode appropriée à cet effet, chose qui demeure, à notre grand effarement, tarie de tous les annales et manuels scientifiques et académiques.

Pour ces raisons, et bien d'autres, et de par nos compétences inhérentes à ces deux disciplines, (fort de notre métier, et nos années d'expériences), nous avons vu juste de accentuer nos recherches par rapport à cette question et mettre en œuvre une méthode, même expérimentale, en initiation à des travaux ultérieurs plus élaborés tout en souhaitant inciter nos étudiants et chercheurs, et pourquoi pas d'illustres théoriciens, à s'y intéresser de plus près.

#### **II. 1. Mise en pratique de l'approche :**

Afin de mettre en pratique notre méthode, nous allons d'abord l'aborder en forme de perspective issue d'un travail universitaire expérimental. Nous insistons sur « perspective » étant donné que, comme nous l'avons souligné dans le précédent titre, nous nous constituons comme prémices à cette méthode et donc notre travail, bien que profondément réfléchi et scientifiquement pensé, ne manquera certainement pas à des lacunes et peut-être même certaines erreurs qui ouvriront les portes de la recherches dans la perspective d'aboutir à une véritable référence théorique purement académique. Il s'agit là de conjuguer notre expérience pédagogique avec nos compétences littéraires afin d'essayer de poser les premières pierres de cette nouvelles approche.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

Pour ce faire, et eu égard à notre statut d'enseignant, nous avons tenté une sorte d'expérience, ambitieuse certes, mais qui s'était avérée très prometteuse à son aboutissement. Cette expérimentation repose sur le fait d'enseigner ce qui est académiquement défini comme « la littérature engagée », avec Camus et Sartre, à travers les textes de Jacques Brel, de telle sorte à rendre cette philosophie et cette littérature plus accessible et surtout plus intéressante à l'étudiant.

Tout d'abord, nous reconnaissons que notre zèle était plus que hardi, plus qu'exorbitant en voulant classer Brel au rayon emphatique de la philosophie, mais avouons une chose, et c'est en forme de problématique que nous allons la formuler : Brel ne mérite-t-il pas d'être enseigné pour ses pensées et ses réflexions que pour sa poésie uniquement ?

Ce qui est déterminant dans l'enseignement confus de la littérature d'idées, fondamentale à la construction critique et dialectique du chercheur, est bel et bien la manière de retenir l'attention de ce dernier en tant qu'étudiant. Un étudiant est rêveur, aimant la beauté et les belles lettres. Donc étudier des textes bien précis de Brel (à savoir *Tango funèbre* ou encore *Ces gens-là*) en nous étalant beaucoup plus sur ses influences littéraires feraient bien l'objet d'une subtile introduction, attrayante et captivante, au cycle de Camus. Nous voulons dire par cela, qu'après tout le travail établi auparavant dans nos précédents chapitres et qui prouve l'intertextualité entre Brel et Camus, nous avons pu juxtaposer les textes et récits similaires dans la pensée et la philosophie chez Brel par rapport à Camus. Par ce procédé, entamer la littérature de Camus, aussi complexe qu'elle soit, par des chansons de Brel serait nettement plus judicieux et intéressant pour l'étudiant qui aura moins de mal à écouter et analyser une ou deux chansons que de lire deux ou trois livres de Camus.

Bien sûr cette proposition est aléatoire et plus ou moins naïve, mais cela ne nie pas d'approfondir son propos par des études plus élaborées, ce que nous avons humblement exploré pendant plus de trois ans lors de nos cours concernant ce chapitre. Sur ce, notre procédé était simple et instructif sans pour autant qu'il soit une charge sur l'épaule de l'étudiant.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.

---

#### II. 2. Procédé de l'approche de la Littérature à travers l'art :

##### II. 2. 1. La littérature Maghrébine à Travers Djurdjurassique Bled de Mohamed Fellag<sup>889</sup> :

Il est plus qu'évident que c'est le maître-mot qui a changé le monde à travers l'histoire. Et le mot, autrement dit : le verbe, est la constituante fondamentale de la littérature. Donc ce sont *les faiseurs de mots* qui ont changé le monde, à travers leurs prises de positions, leur engagement, leur mise en avant avant-gardiste, incomprise à leurs contemporains. Et les philosophes n'ont pas manqué à ce devoir. Mais la modernité ouvre de plus en plus de portes à des fins constructives, au point où un simple humoriste, un simple jongleur (comme on l'appelait dans le temps), peut peser lourdement sur une décision diplomatique, et même plus, politique aussi délicate qu'elle soit. Nous pouvons citer Coluche avec ses facéties suggestives qui intriguaient les hauts décideurs arrivant jusqu'aux émissions humoristiques suivies de près par la classe politique (Les Guignols de l'info ou encore Le petit Journal, sans parler de Nes S'tah en Algérie à titre d'exemples). Nous citerons aussi des chanteurs tels que Renaud, Baaziz, Maatoub Lounes, et les exemples ne manquent pas. Tous ceux-là et bien d'autres ont eu leur impact à un point tel que leur influence a pesé lourd sur certaines révisions sociopolitiques.

Mais pour ne pas sortir de notre propos académique, revenons à notre expérience pédagogique en partant cette fois-ci de Mohamed Fellag.

Combien d'entre les élèves de tous les niveaux, les étudiants de toutes les catégories et spécialités au sein du système éducatif et universitaire algérien seront capables d'aligner au moins trois des colonies pré-ottomanes qui ont marqué leur présence en Algérie ? Et combien d'entre eux seront capables de faire la différence entre colon et colonisation ? Occupation et civilisation ? Ou encore protectorat et envahissement ?

L'esprit de l'élève algérien retient pour seule occupation celle des français, et pour seule civilisation celle des ottomans, pour la seule et unique raison que la France est considérée comme « la colonisation française » - un refrain appris et bien établi dans le subconscient de tout algérien – et les ottomans, pour le prétexte religieux musulman, sont considérés comme une civilisation, malgré leur caractère colonisateur. Et tout cela n'a pour facteur fondamental que le

---

<sup>889</sup> Mohamed Fellag : Mohamed Fellag : acteur, humoriste et écrivain algérien né le 31 mars 1950.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

système de l'éducation et sa méthode qui n'a jamais pu sortir de l'emprise traditionnelle et archaïque.

En effet, le programme éducatif en matière d'histoire est focalisé essentiellement sur la colonisation française à un tel point que pour le jeune algérien l'histoire de l'Algérie a commencé en 1830 et la révolution algérienne n'a vu le jour qu'en 1954. Et bien que ce programme comprend les différentes civilisations et occupations, mais cela reste un survol plus que stérile et éphémère qui ne pourra jamais prendre racine dans le prérequis du jeune collégien afin de pouvoir poursuivre sa connaissance de l'histoire de son pays à son passage au lycée.

Et une fois étudiants, ces ex-lycéens ne seront pas épargnés pour autant de cet aspect historique de leur pays en choisissant une autre spécialité que l'histoire. Il est vrai que pour faire « français », il ne suffit pas que d'une bonne moyenne et un prérequis linguistique de base, car leur cursus sera parsemé de toute forme et de toute trace en rapport directe avec l'histoire et spécialement en ce qui est la « Littérature maghrébine ». Et cela ne concerne que l'histoire.

Pour ces raisons et bien d'autres, notre intérêt grandissant pour la manière la plus efficace et la moins ennuyeuse afin d'intéresser l'étudiant à la littérature et provoquer sa curiosité pour l'orienter vers ses propres recherches en cette matière en vue d'approfondir ses propres connaissances avec sa propre méthode d'investigation et d'apprentissage, tout cela nous a amené à élaborer une certaine stratégie plus ou moins ludique à cet effet de la façon suivante :

Approcher l'histoire de l'Algérie en analysant la partie historique racontée, ironiquement, dans le spectacle de M. Fellag, *Djur'd'jurassique Bled*<sup>890</sup>, en rapport avec le fait historique. Il faut noter que le spectacle est une adaptation du livre<sup>891</sup> qui porte le même intitulé et qui a été publié en 1999 la première fois puis republié en 2014. Le support livresque nous importe peu puisque notre approche est basée sur le fait de transmettre et faire comprendre la littérature à travers les productions artistiques. Fellag a su résumer les trois mille ans de l'histoire antique algérienne en un peu plus d'un quart d'heure de récits comiques. En se référant à cela, nous avons eu l'idée d'appliquer cette partie de son spectacle, *Djur'd'jurassique Bled*, afin d'enseigner la partie historique du module concernant « La Littérature Maghrébine ». Ainsi, à chaque fois qu'on repassait cet extrait, l'étudiant était amené à d'abord poser ses questions par rapport à ces civilisations qu'il ne connaissait pas. Ensuite, il était orienté vers un travail de

---

<sup>890</sup> Spectacle humoristique de Mohammed Fellag, publication originale 1999

<sup>891</sup> Fellag, Mohamed, *Djur'd'jurassique Bled*, J.C Lattés, Paris, 2014.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.

---

recherche sur place, en utilisant l'outil internet, pour nous apporter des réponses plus ou moins crédibles et vérifiées, confirmées ou infirmées par l'enseignant dirigeant ce travail. À la fin, il était plus aisé à l'étudiant, abordant son cursus se rapportant à la littérature maghrébine, de se situer dans le temps en comprenant le contexte historique et la psychologie inhérente au moment. Par ce fait, l'assimilation du module et des chapitres étudiés devenait plus accessible et surtout plus intéressante car il est question d'intéresser l'étudiant à ses études et non pas de le forcer ou les lui imposer. Nous exposons une partie de l'extrait utilisé pour enseigner ce contexte historique :

*« les phéniciens... les phéniciens ont inventé le début du capitalisme mondiale, il sillonnaient toute la méditerranée et partout ils installaient des comptoirs des petites ports commerciaux, civilisationnels et culturels, alors quand ils venaient chez nous à l'époque il venaient sur des galères vous connaissez les galères, à peu près comme celles qu'on mène nous ici en France sauf que les phéniciens des fois ils arrivent, ils venait des cotes syriennes 4000 km et quand ils arrivaient chez nous ils rentraient dans les criques et dans les plages et il sortaient avec de magnifiques cadeaux et il disaient à nos ancêtres salut le peuple d'ici nous sommes venu de la Phénicie, pour faire des échanges commerciaux civilisationnels et culturels avec vous (...) dégage... foulca spèce duco (fout le camp espèce de con) ... alors les phéniciens, on les a sorti.*

*Les romains sont venus, les romains on les as rendu fous, hebelnahom ghir b smata (traduction : on les as rendu fous) ils sont restés six cents ans chez nous ils n'ont pas pu s'implanter, les romains comme vous le savez c'était le grand empire...ils rentraient par la berbérie orientale c'est-à-dire la Tunisie aujourd'hui, mais la bas comme c'est plat c'est la pleine les gens ils sont tranquilles pas de problème merhba bikom (soyez les bienvenus) en s'en fout on mélange tout ça il n'y'a pas de problèmes, mais des que les hauts plateaux et les montagnes algériennes commencent à pousser...les guerriers romains étaient bien armé il avaient des lances de boucliers... les catapultes les chars....alors les romains on les a sortis, les vandales sont venus on les a sortis, les byzantins sont venus on les a sortis, les arabes sont venu, on les as... les arabes .... Les arabes hchawhalna les arabes ils nous ont eu, comme ils ont la même couleur que nous ont les a pas vu venir... quelques siècles après les portugais sont venus on les as sortis, les espagnoles sont venus on les as sortis, les anglais ils allaient venir, aaaa !!!, ils ne sont pas venus, les turcs sont venus on les as sortis, les français sont venus on les a sortis... »<sup>892</sup>*

De la sorte, nous avons pu avoir, d'une manière amusante et exaltante, un résultat saisissant en exhortant les étudiants à observer et analyser puis parler des différents supports audiovisuels qu'ils ont pris plaisir à regarder et écouter et cela le long de l'année universitaire. Vers la fin, nous nous sommes retrouvé avec une majorité encourageante d'étudiants avec une assez large maîtrise de l'histoire de leur pays en matière de faits historiques, se ralliant directement avec l'étude littéraire, les aidant à mieux assimiler les prémices de la littérature

---

<sup>892</sup> Fellag, Mohamed, Djurd'jurassique Bled, Op.cit.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

maghrébine païenne ou encore chrétienne avec, notamment, Apulée<sup>893</sup> et Saint Augustin<sup>894</sup> jusqu'à nos jours.

Il va sans rappeler que les cours donnés à l'université ne représentent qu'un maximum de vingt-cinq pour cent (25%) de ce que doit avoir l'étudiant. Le plus gros du travail repose sur l'orientation de l'enseignant vers le chemin à prendre pour combler et approfondir les connaissances de l'apprenant. De la sorte, ce dernier aura tracé son propre chemin cognitif avec son propre rythme et surtout avec ses propres compétences, le tout avec l'aide et le « coaching » (en se permettant l'usage de ce terme car il n'est rien d'autre qu'une question de coaching) de l'enseignant.

À partir de cette expérience, nous avons remarqué l'intérêt porté par l'étudiant en lui indiquant un chemin de connaissance à suivre de manière ludique plutôt qu'en lui infligeant un tas de devoir et de recherches, qu'il voit comme une tare à réaliser avec une terminologie quelque peu effrayante et une pensée presque déséquilibrante. En passant par l'art, l'étudiant comprend plus aisément que la terminologie n'est autre qu'un lexique adéquat facile à assimiler une fois son acception acquise après l'avoir contextualisé et situé dans le temps à travers des genres profanes à la science certes mais qui traitent du même thème ou même sujet de manière plus plaisante et accessible. Voilà ce qui nous a poussé à tenter la même expérience avec la philosophie de Camus à travers les textes de Jacques Brel.

#### **II. 2. 2. La philosophie de l'Absurde de Camus à travers les textes de Jacques Brel :**

À cet effet, il serait juste de rappeler que l'étudiant en Français Langue Étrangère n'a pour acquis en matière de philosophie que les quelques cours tardifs dispensés au lycée, à savoir six trimestres pour les littéraires et seulement trois pour les autres branches. Nous conviendrons donc que cela demeure très peu pour la construction intellectuelle, analytique et critique de l'élève et l'étudiant. Sans parler du fait que ces cours sont donnés en langue arabe, avec un vocabulaire et un lexique spécifique à la philosophie mais en arabe. Ceci se verra d'être un handicap conséquent même pour les plus brillants des étudiants qui auront la facilité de traduire de l'arabe au français, car leur acquis de base en matière de philosophie s'était fait avec des mots

---

<sup>893</sup> Apulée : Lucius Apuleius ou Afulay en berbère, un écrivain, orateur et philosophe médio-platonicien, né en 125. Il est considéré comme l'auteur du premier roman de l'histoire *L'Âne d'or*.

<sup>894</sup> Saint Augustin : Aurilius Augustinus connu sous le nom d'Augustin d'Hippone, il est philosophe et théologien chrétien. Il est né le 13 novembre 354 et décédé le 28 août 430. Il fait partie des trente docteurs de l'église, et il a influencé plusieurs penseurs dont Montaigne.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

techniques appris et compris dans une langue qu'ils auront à abandonner totalement une fois à l'université. Ils auront presque à faire une remise à zéro afin de tout réapprendre et tout réorganiser dans leur langue désormais de spécialité (et nous parlons des plus brillants qui ne représentent qu'un infime pourcentage dans l'université algérienne).

Notre préoccupation, en l'occurrence, comme il a été précisé en matière d'histoire (la question des connaissances de l'histoire de l'Algérie), l'est en matière de philosophie en ce qui concerne l'existentialisme et la littérature engagée avec, notamment, Sartre et Camus (notre intérêt étant beaucoup plus porté vers Camus). L'enseignant universitaire reçoit ses étudiants totalement ignorants de cette discipline élémentaire. Et quelques efforts qu'il fasse, quelles que soient ses compétences pédagogiques, le programme à suivre et la charge des thèmes à aborder pendant un ou deux semestres, l'enseignant ne sera jamais en mesure d'aboutir tant il sera rattrapé par le temps et par son devoir d'arriver au terme de son cahier de charges. Ainsi, quelle que soit sa volonté, elle ne sera jamais suffisante ne serait-ce que pour appliquer une assise de base philosophique chez l'étudiant que l'enseignant pourra développer par la suite. Et cette peine, presque perdue, sera réduite à une tonne de photocopies que cet étudiant s'infligera la tare d'apprendre par cœur afin d'assurer son examen pour que tout s'évapore une fois l'examen réussi (ou pas).

Notre méthode consistant à plus intéresser l'étudiant en suscitant sa curiosité personnelle vers la recherche, nous avons opté pour le ludique à travers des chansons de Brel que l'étudiant s'amusait à regarder notamment en clip, surtout que Brel est un homme de *show* à travers ses interprétations scéniques époustouflantes. Une chanson appelant une autre, l'étudiant se posait de plus en plus de questions qu'il transmettait, dans le cadre du programme, à son enseignant et de fil en aiguille, la philosophie de Camus faisait son apparition afin de répondre aux questionnements posés, comme nous allons le voir par la suite.

Voilà comment, d'un exercice à priori éprouvant, l'étudiant prenait du plaisir à écouter puis rédiger des dissertations concernant les chansons de Brel en analysant leur rapport avec l'existentialisme selon Camus. De la sorte, une chanson pouvait résumer tout un chapitre de la philosophie de l'Absurde chez Camus. Et au fil des séances, l'étudiant se prenait de l'envie de découvrir les écrits de ce penseur avec une idée assez claire de sa vision philosophique lui facilitant la compréhension de cet auteur qui lui semblait complexe et inaccessible auparavant.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

Cette entreprise quelque peu téméraire s'était révélée enthousiasmante après tant d'efforts de par l'enseignant et l'étudiant en même temps. Voilà pourquoi nous avons préféré commencer par le résultat avant d'étaler la démarche qui a mené à cela et qui se présente de la manière suivante :

#### **a) Présentation des principaux titres de chansons de Brel à étudier par rapport à la philosophie de Camus :**

Si, dans le milieu scientifique universitaire, il est inutile de présenter Albert Camus, Jacques Brel quant à lui n'est ni plus ni moins considéré comme un chansonnier. Autrement dit, il n'a rien à voir avec le monde scientifique. Nous parlons principalement de l'université algérienne où l'art en soi n'est pas considéré à sa juste valeur et est presque vu comme un domaine mineur à celui de la science et de la recherche scientifique. Mais bien que cette constatation soit malheureuse, il existe tout de même certains enseignants qui s'inscrivent derrière un certain éveil et une certaine conscience intellectuels et qui invitent et incitent les étudiants à ne plus axer leurs recherches uniquement dans le conventionnel et le déjà-vu, et de varier les genres surtout en matière de comparatisme.

Ceci étant dit, notre intérêt pour Jacques Brel s'était manifesté, comme déjà précisé, en s'approfondissant plus dans sa vie que dans ses chansons. Et voilà que l'interprète de *Ne me quitte pas* s'avère d'une pensée saisissante mais surtout qui rappelle étonnamment celle de Camus. Ainsi, nous avons commencé à scruter plus profondément le répertoire de l'artiste et nous avons été saisis par les différents points en commun entre l'écrivain et le chanteur. À un point tel qu'il commençait à nous sembler que Brel était l'incarnation vivante de la philosophie de Camus. Une sorte de personnage réel écrit par le père de l'Absurde. Mais loin des fantasmagories sans fondement logique, nous avons relevé deux textes que nous avons donnés à étudier à nos étudiants qui se rapportent directement aux idées de Camus, à savoir : *Tango funèbre*, et *Le moribond*.

#### **b) Le rapport entre les chansons de Brel avec la philosophie de Camus :**

D'abord, pourquoi le choix de ces chansons ? La réponse est simple : les textes connaissent l'omniprésence de la mort dans le thème, et Albert Camus a conçu sa philosophie de l'Absurde en se rendant compte de la condition humaine et l'absurdité de son existence par rapport à la mort.

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.

---

Pour Camus, à quoi servait de se donner à fond et d'essayer de vivre à fond, de faire des projets, mais surtout, de sacrifier sa vie pour des causes infondées et parfois injustifiées puisqu'à la fin rien de cela ne nous suivra dans la tombe. Puisque vers la fin il y a la mort. Le personnage de Meursault illustre parfaitement cet état d'être. Tout lui importait peu par toute situation et dans n'importe quelle circonstance. Dans *Le mythe de Sisyphe*, il pousse cette réflexion à son comble et se rend compte que l'Être humain se condamne à la mort déjà en étant en vie. Il donne l'exemple de la routine écrasante qui empêche de vivre avec le fameux train-train habituel : réveil, petit déjeuner, métro, travail, déjeuner, travail, métro puis dîner et dormir. Ensuite rebelote. Pour l'auteur, l'être se condamne lui-même à ne pas vivre avec ce rythme assassin pour finir par rejoindre la tombe un jour ou l'autre.

Nous retrouvons cette manière de penser chez Brel, non pas dans l'une de ses chansons mais lors d'une interview qu'il accorda à une journaliste pendant l'une de ses tournées. À la question de la journaliste, comme quoi le rythme de ses tournées incessantes n'est-il pas infernal il répond que ce qu'il trouve infernal est ce qu'il a qualifié de : « *Le cycle du sédentaire* »<sup>895</sup>, et il redonne l'exemple du fait de se lever, prendre son petit déjeuner puis le métro puis aller au travail pour finir par rentrer puis manger puis dormir. Ensuite rebelote. Nous nous sommes déjà penché sur cette question précédemment. C'est pratiquement plus que de l'intertextualité mais de l'imitation. Jacques Brel reprend donc cette notion de l'Absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* en en faisant son propre crédo, en l'appliquant sur lui-même.

Dans *Tango funèbre*, Brel s'imagine le jour de sa mort et le jour de son enterrement. Il donne une description assez décourageante de l'hypocrisie qui revêt ceux qui l'entourent et qui sont censés être ses proches qui l'ont toujours, soi-disant, aimé. On retrouve cette description dans le roman de Camus, *L'Étranger*, mais d'une façon inversée. C'est-à-dire que dans le récit romanesque, le personnage de Meursault refuse de faire semblant et de jouer à la comédie commune qui oblige tout un chacun assistant à des funérailles de faire le triste et de pousser ses larmes, parfois à outrance. Meursault n'a pas fait semblant de pleurer sa mère défunte. À la veillée, il se permet de fumer et de consommer du café parce qu'il en avait envie au lieu de jouer au fils affligé par la mort de sa maman. Et les exemples ne manquent pas. Dans sa chanson, Jacques Brel relate ce faire-semblant en disant :

---

<sup>895</sup> Parole rapportée par Jacques Brel lui-même dans son interview, Interview, *Les archives de l'O.R.T.F.*, Op.cit.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

« Ils se poussent du cœur pour être le plus triste, ils se poussent du bras pour être le premier. »

C'est presque un clin d'œil à Meursault que le chanteur illustre en décrivant la fausseté des assistants à ses funérailles et une critique à l'encontre de cet usage factice.

Dans une autre chanson, *Le moribond*, Brel s'adresse dans un couplet au curé en lui disant que même s'ils ne suivaient pas le même chemin, l'un reniant la religion et l'existence de Dieu et l'autre étant le représentant religieux de Dieu, mais au bout du compte ils « Cherchai(en)t le même port ». Nous retrouvons ce même discours entre le docteur Rieux et son interlocuteur, le père Paneloux, dans *La Peste* de Camus, où le médecin dit clairement au curé qu'après tout, bien que l'un ne croyait pas en Dieu et que l'autre était le serviteur de Dieu, finalement ils servaient tous les deux la cause humaine. Les deux s'exerçaient à sauver des vies de cette peste, l'un en pratiquant son devoir médical, l'autre en faisant des actes de charité afin que Dieu fasse cesser cette épidémie.

En se basant uniquement sur ces deux textes de Brel, ainsi que l'extrait audiovisuel de son interview, l'étudiant se retrouve en train de trifouiller dans les textes et la biographie de Camus afin d'essayer de décortiquer les pensées du chanteur. Ainsi, sans pour autant que ce soit une charge lourde à faire, l'étudiant s'intéresse de lui-même aux écrits de Camus et lit avec attention dans le but de trouver l'élément à comparer et les ressemblances existantes dans les chansons de Brel. De cette manière, au lieu de se voir imposer un roman de Camus au début du cursus dont ils peinent à comprendre l'utilité de s'intéresser à un personnage « bizarre », comme le qualifient la majorité des étudiants, ils se retrouvent en train d'analyser trois livres de Camus avec acharnement pour élucider les écrits de Brel, à savoir *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger* et *La Peste*. Tout cela parce que Meursault, pour l'étudiant, avant, était lu sans contexte philosophique. Et malgré le fait d'étudier l'existentialisme selon Camus, la plus grande majorité des étudiants ne comprennent pas la relation entre le personnage de *L'Étranger* et la philosophie de son auteur. Il faut avouer qu'une ou deux séances pendant un seul semestre demeurent impossibles et largement insuffisantes pour arriver à assimiler ce mode de pensée.

### **III. Résultats obtenus par rapport au procédé de l'approche de la Littérature à travers l'art :**

Bien que notre démarche expérimentale semble timide mais ce qui en a résulté s'était avéré bien encourageant. Les outils dont nous avons usé afin d'aboutir à notre fin relèvent du

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

quotidien de tout un chacun, à savoir un téléphone portable ou un ordinateur munis d'internet, des supports audiovisuels assignés à cet effet et beaucoup de volonté. Le but était d'arriver à intéresser l'étudiant à ses études en le poussant à faire des recherches et étudier en dehors de l'enceinte universitaire, avec ses propres moyens et par ses propres compétences, en ayant recours à l'enseignant quand il le faut et, bien évidemment, cela requiert une disponibilité permanente de ce dernier surtout via internet.

Nous sommes arrivés à faire conjurer la passivité et surtout l'oisiveté de l'étudiant en impliquant directement sa vie privée et ses centres d'intérêts, ainsi que ses outils du quotidien, dans ses études, de telle sorte à ce qu'il n'ait même pas l'impression d'étudier en faisant son travail ou son devoir. Chacun avec ses intérêts et ses compétences. Et voilà qu'au lieu de passer par un groupe d'étudiants qui ne faisaient qu'écouter de la musique ou s'étaler sur les réseaux sociaux, nous commençons à remarquer des groupes qui regardaient des spectacles de différents humoristes, des films plus ou moins intelligents, des documentaires, et surtout des chansons à texte (Vian, Aznavour ou encore Brassens).

Notre travail s'était étalé auprès d'autres enseignants qui commençaient à l'adopter. Et la cours de la faculté devenait de plus en plus une scène de théâtre pour des étudiants qui répétaient des rôles qu'ils devaient jouer pendant leur cours d'oral. Ou encore qui battait la mesure pour une chanson qu'ils devaient interpréter pour la même raison que leurs camarades de théâtre. Le tout étant d'impliquer l'étudiant, par le biais de l'art, dans ses études de la langue et la littérature française dont ils ont fait leur spécialité.

C'est grâce à ses résultats, que nous jugeons fructueux à notre niveau, que nous avons insisté sur la proposition de cette perspective dans une parenthèse de notre travail scientifique littéraire. C'est justement ce qui nous a poussé à creuser de plus en plus pour atterrir sur une théorie telle que la cantologie et suivre son développement qui n'est que bénéfique pour la littérature en tant que discipline. Et nous incitons les cadres de littérature, en Algérie surtout, de ne pas ignorer notre expérience qui a donné ses fruits aux seins de trois universités algériennes différentes, sans oublier les écoles de langues dans lesquelles nous avons mené une partie de notre expérience y compris l'institut français de Tlemcen et Alger.

Nous jugeons aussi important de citer brièvement les autres expériences entreprises par nos soins qui vont dans le même sens de notre perspective. En effet, notre ambition allant en grandissant, nous nous sommes appliqué minutieusement à trouver des supports artistiques,

## Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

### Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.

---

culturels, audiovisuel ou autre (ateliers d'écritures, réalisation de courts métrages...), afin d'approcher tel ou tel axe de tel ou tel modules de notre spécialité. À titre d'exemple :

- Dans le cadre du module Civilisation et Culture de la Langue (CCL), nous avons opté pour une sitcom, *Kaamelott*<sup>896</sup> et un documentaire, *Cosmos : une odyssée à travers l'univers*<sup>897</sup>, pour enseigner la naissance d'une langue, la notion et la lexicologie de la chevalerie (adoubement, quête du Graal, chevaliers du temple, croisades...), pour que l'étudiant puisse se référer facilement à cette époque et son mode de vie.

- Dans le même cadre, nous nous sommes basé sur un support cinématographique (plus précis sur le plan historique), *Da Vinci Code*<sup>898</sup>, qui est lui-même une adaptation d'un livre du même Titre<sup>899</sup> pour de plus amples connaissances sur la question du *Saint Graal*<sup>900</sup> ainsi que *les Guerres de Croisades*<sup>901</sup>.

Pour ne citer que ceux-là car nous ne pouvons plus nous étaler sur les exemples, qui ne manquent pas, ce qui nous conduira à sortir de notre ligne d'étude dans cette thèse, nous allons finir par un point qui est crucial à nos yeux, tant il représente le point culminant vers lequel convergent tous nos objectifs. En effet, tout cela va dans un seul sens qui a été déjà prôné durant l'Age-d'Or de la civilisation musulmane avec plusieurs savants, Alhazan<sup>902</sup> à leur tête.

Pourquoi ce dernier ? Parce que dans toutes les universités les plus reconnues mondialement, dont les plus illustres Oxford et Harvard, le père de "la méthode scientifique" Abu Ali al-Hasan ibn al-Hasan ibn al-Hazan (Ibn al-Haytham chez les arabes) est enseigné comme figure emblématique, fondamentale et nécessaire pour tout chercheur scientifique, dans toute discipline scientifique, dans tout domaine scientifique, toutes spécialités confondues. Tout ça pour dire que le but ultime de l'université, dans ses deux premiers cycles (Licence/Magistère ou Licence/Master), est d'initier l'étudiant à la recherche en développant en lui l'esprit

---

<sup>896</sup>*Kaamelott* : série comique de six saisons banalisant d'une manière burlesque le quotidien du roi Arthur et ses chevaliers de la table ronde ainsi que leur quête du Graal. Réalisée et écrite par Alexandre Astier qui joue le rôle du roi Arthur.

<sup>897</sup>*Cosmos : une odyssée à travers l'univers* : série de documentaires produite par Fox Broadcasting Company et National Geographic Society présentée par Neil deGrasse Tyson. Épisode *Caché dans la lumière*, 9.03.2014.

<sup>898</sup>*The Da Vinci Code* : long-métrage réalisé par Ron Howard et produit par : Imagine Entertainment, Sony Pictures Entertainment, Columbia Pictures et Skylark Productions.

<sup>899</sup>Brown Dan, *Da Vinci Code*, Doubleday, New York, 2003.

<sup>900</sup>Saint Graal : un vase sacré qui selon la mémoire collective biblique aurait recueilli le sang de Jésus-Christ. Cette coupe sacrée a été l'objet d'une quête lancée par le roi Arthur de Bretagne.

<sup>901</sup>Les Guerres de Croisades : des batailles entre les chrétiens et les musulmans déclenchées par les Seldjoukides ont refusant le pèlerinage aux chrétiens dans la Terre sainte « Jérusalem ».

<sup>902</sup>Alhazen : né Abu Ali al-Hasan ibn al-Hasan ibn al-Haytham en 965 en Irak à Bassora et décédé au Caire en Égypte en 1039. Considéré comme le père de l'optique moderne et le créateur de la première caméra qu'il a appelée « Al Gomora » à travers ses études du fonctionnement de l'œil et la lumière en établissant le principe de la chambre obscure ou la boîte noire.

## **Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?**

### **Chapitre III : perspective, l'art au service de la littérature.**

---

scientifique à travers cette méthode qui n'est autre que la méthode scientifique, qui a pour base la vérification de toute information même prouvée par les cadors de la science et la mise à jour avec les éléments du contemporain de tout chercheur. Autrement dit, la remise en question des anciens écrits et l'implication des instruments modernes.

Il n'est que triste de constater que pour l'université algérienne, institutionnellement arabo-musulmane, ce savant demeure absent des annales et ce dans n'importe quelle spécialité. Chose pour laquelle nous avons estimé nécessaire d'enseigner cette méthode et son instigateur à notre niveau. Nous avons usé du même exercice que nos précédents exemples pour présenter la méthode et son fondateur. Nous avons utilisé donc un support audiovisuel, un documentaire : *Cosmos, une odyssée à travers l'univers*, qui a judicieusement abordé toutes les facettes du savoir de ce génie du XI<sup>ème</sup> siècle.

Voilà, somme toute, la synthèse de notre procédé expérimental par rapport à l'approche que nous avons tenté de présenter à travers cette perspective. Le chemin est long, certes, mais ne demeure pas moins prometteur en conjuguant les efforts multidisciplinaires : littérature, philosophie, sociologie, art, etc. Et l'exemple des deux artistes/auteurs qui font l'objet de notre thèse répond parfaitement à nos attentes quant à notre perspective en particulier et notre problématique en général. Le travail comparatif que nous avons établi le long de cette partie nous amène au constat à partir duquel il est indéniable qu'il ne puisse pas avoir une intertextualité liant Brel à Camus, même si elle se traduit à travers une influence commune et intermédiaire, à savoir André Malraux et sa *Condition humaine*, dans ce que nous appelons savamment une intertextualité d'influence/de dépendance.

## *Conclusion générale*

## Conclusion générale

---

À la fin de notre analyse, nous trouvons utile de synthétiser les différentes étapes nous conduisant au résultat escompté – loin de prétendre à un résultat, nous estimons que nous sommes parvenu à une supposition presque spéculative et hypothétique, mais issue d'un cheminement scientifique plus ou moins probant et caractérisé.

Tout d'abord, nous nous sommes penchés sur la biographie des deux auteurs, jugeant de l'importance de cette dernière dans notre argumentaire quant à l'appréciation spatio-temporelle, et notamment temporelle, afin de déterminer qui, des deux auteurs, avait pu être influencé par l'autre. Nous avons ouvert le champ vers une autre hypothèse qu'est l'influence du contexte, vu que les deux auteurs avaient vécu dans la même Europe pendant la même période, ils ont tous les deux porté les conséquences de la guerre en eux. La coïncidence des similitudes s'est fortement avérée comme une manifestation de deux inconscients nourris de la même manière. Sur quoi nous avons conclu que Brel, à une certaine période de sa vie, était spécifiquement plongé dans les lectures philosophiques, Camus étant à leurs têtes, et avons estimé, par conséquent, que ce dernier était potentiellement une source d'inspiration intellectuelle (en ce qui concerne la perception du concept de "l'Absurde" chez Brel), thématique et textuelle. Nous avons répondu aux deux derniers points dans la dernière partie à travers la juxtaposition du religieux et de l'athée dans une même situation critique (par exemple : "*Le Moribond*", Brel et "*La peste*", Camus) et en étudiant la forme et le procédé narratologique chez les deux auteurs.

Avant d'entamer l'analyse comparative, nous avons jugé indispensable d'aborder la cantologie comme discipline nouvelle par obligation puisque la moitié du corpus étudié dans cette thèse sont des chansons dont nous devons prouver la littéarité. Une fois passé par cette discipline pour classer, enfin, la chanson comme genre littéraire, nous nous sommes penché sur quelques chansons de Brel dans le but de démontrer en premier lieu que la chanson est un texte analysable et en deuxième lieu dégager l'aspect littéraire des écrits de Brel. Par littéraire nous ne nous sommes pas suffi aux critères poétiques, mais nous avons disséqué la construction et le cheminement des pensées, comme dans un récit philosophique.

En ce qui concerne la cantologie, notre objectif quant à son intégration dans notre étude est loin d'être uniquement le fait d'apporter une preuve reconnaissant la chanson comme genre, mais notre but essentiel était de la faire connaître en tant que théorie ainsi que le long chemin qu'elle a traversé, tout aussi que son instigateur, pendant trente ans, afin de recevoir une certaine reconnaissance scientifique et littéraire. Nous avons fait en sorte d'exposer tous les axes d'étude

## Conclusion générale

---

de cette discipline qui se relie à la littérature, en allant de l'histoire du genre à travers l'histoire littéraire passant par l'intertextualité entre le genre et d'autres genres piliers de la littérature, à l'intertextualité entre les chansons (l'interchanson). Tout axe est accompagné par des illustrations expliquant l'application de la théorie et ses manifestations

Au court de notre investigation cantologique nous étions mené à discuter avec Stéphane Hirschi, le fondateur de la théorie qui nous a dévoilé qu'aucune initiative scientifique n'a été prise par les chercheurs algériens pour établir des travaux en se basant sur cette approche. Nous avons senti alors la responsabilité de la révéler en lui consacrant la totalité du deuxième chapitre, vu que la chanson à texte a été pour nous le sujet de nos travaux de fin d'études pour les trois cycles. Notons aussi que notre intérêt n'est pas que scientifique. Nous nous y mettons en nous inscrivant nous-même dans la chanson à texte en tant qu'enseignant fondateur des ateliers de la chanson pour apprendre le français<sup>903</sup> au sein de l'institut français de Tlemcen (ex C.C.F).

Après avoir détaillé les bases cantologique, cité les travaux établis dans le cadre de cette discipline ainsi que les principaux chercheurs actifs en la spécialité et démontré que les chansons de Brel détiennent une littérarité de forme comme de pensée sans parler de la poésie, nous nous sommes mis à travailler sur l'analyse comparative.

Toutefois, bien que notre intérêt s'inscrive dans "les sciences des textes littéraires", nous nous sommes proportionnellement étalés sur les propos de l'un et de l'autre sans pour autant qu'ils soient issus uniquement de leurs écrits respectifs. Notre prétexte étant qu'il demeurerait impossible de comparer les points de vue idéologiques (l'Absurde) des deux auteurs en nous appuyant uniquement sur des supports textuels – Brel n'a pas souvent abordé ce sujet ouvertement dans ses chansons, c'étaient juste des insinuations. La raison pour laquelle nous avons analysé le concept de l'Absurde, largement explicité dans *Le Mythe de Sisyphe* et *l'Étranger* d'Albert Camus, en comparaison avec des fragments extraits d'interviews abordant le même sujet, ainsi que quelques chansons.

D'une autre part, nous avons laissé libre cours à la théorie du Comparatisme avec sa pluralité disciplinaire afin d'analyser une multitude de textes des deux auteurs, prouvant ainsi, encore une fois, l'existence d'une flagrante intertextualité avec de multiples facettes chez Brel par rapport à Camus. Nous avons dans un cadre analytique intertextuel approché les manifestations de l'absurde dans l'œuvre de Brel comme Camus qu'elles soient implicites ou

---

<sup>903</sup> Des photos, des affiches et des attestations prouvant nos propos seront annexées à la fin de notre thèse.

## Conclusion générale

---

explicites, puis les thématiques traitées communément par les deux auteurs, à savoir, la mort, la guerre, l'amour, le pays, les origines et l'anticonformisme. Ensuite, nous avons fait appel, toujours dans un cadre comparatif, à la mise en abyme pour prouver que les deux auteurs avaient opté pour la même technique d'écriture en insérant un texte dans un autre (l'un chante une de ses chansons dans une autre, et l'autre nous prend d'un récit à un autre dans un même roman où la diégèse n'a rien à voir avec l'histoire du récit inséré). Après la mise en abyme nous avons fait intervenir la psychocritique de Charles Mauron, après avoir effectivement dégagé les thématiques communes. Nous avons remarqué que quelques unes reviennent souvent dans l'ensemble de l'œuvre des deux artistes, alors nous avons décidé d'essayer de détecter le réseau obsédant d'Albert Camus et celui de Jacques Brel et comparer, à notre grande surprise nous n'avons pas pu prouver que toutes les thématiques communes formaient des mythes personnels communs entre les deux auteurs. Cependant, nous avons pu confirmer le partage de trois mythes personnels : l'amitié (fraternité), la mort (le plus grand signe de l'absurde chez les deux) et la patrie et les origines (les écrits de Camus sont marqués par l'Algérie et la plus part des chansons de Brel par la Belgique et la Flandre).

Par la suite, nous avons réservé une bonne partie de ce chapitre exclusivement à l'analyse scientifique en s'appuyant sur le procédé narratologique qui incombe essentiellement à la théorie de Genette : la narratologie. Nous avons opté pour deux textes à comparer : *La Chute*, Albert Camus et *Ces Gens-Là*, Jacques Brel.

En effet, notre intérêt porté sur ces deux supports, nous avons axé notre analyse sur quatre plans déterminants : la dichotomie narrateur/narrataire, les personnages, la focalisation et le procédé d'écriture.

Après avoir appliqué les principes narratologiques établies par Genette nous sommes parvenus au résultat suivant :

Les deux procédés d'écriture se présentent identiquement sur le plan caractéristique : narrateur impliqué et narrataire absent qui font office de deux principaux personnages et focalisation interne. Sur le plan textuel et contextuel, aucune similitude à relever. Chose qui s'explique logiquement : Camus s'investit dans un roman tandis que Brel dans une chanson. Forcément, le volume du texte varie et le contexte aussi. Mais, nous le rappelons, notre étude n'avait aucunement pour objet la visée textuelle ou thématique, mais uniquement le procédé d'écriture, la technique narratologique instaurée. Et sur ce, nous avons observé, sans radicalité, que cette similitude ne pouvait être innocente ou fortuite. Laissant comprendre que Brel, vu les

## Conclusion générale

---

circonstances biographique et chronologique, avait fait preuve d'une intertextualité flagrante dans son texte. Ce qui reste à prouver est le fait qu'elle (l'intertextualité) soit volontaire, ce qui renvoie à l'imitation, ou involontaire, ce qui renvoie à un concours de circonstances du à l'influence de Camus sur Brel, lui faisant écrire, sans le vouloir, un texte obéissant au même échafaudage. L'analyse narratologique avait complété notre travail cantologique et intertextuel. Pouvoir tracer la trame narrative dans la chanson de Brel confirme encore plus son mérite d'être reconnu par la noblesse littéraire. Et sur le plan comparatif nous avons pu démontrer encore une fois une ressemblance dans la technique narrative, le positionnement des personnages ainsi que les narrateurs.

Jusque là, notre conviction est plus portée vers une intertextualité d'allusion, autrement dit, Jacques Brel était beaucoup plus imprégné par Camus étant donné qu'il l'avait lu dans une vie bien antérieure au texte *Ces Gens-Là* (allant jusqu'à quinze ans d'intervalle). Nous avons estimé que la trace laissée par Camus dans la construction intellectuelle de Brel a fait qu'il reprenne le même procédé dans son texte par influence involontaire et sans imitation. Ceci demeure notre conviction jusqu'à ce que nous revenions sur la partie biographique plus précisément leurs imprégnations et influences.

En effet, nous avons détecté un autre point commun réunissant Camus et Brel, et il s'agit bien d'André Malraux, un écrivain pour lequel les deux auteurs avaient déclaré leur fascination et imprégnation. Une imprégnation bien manifeste non seulement pour l'auteur mais aussi pour son œuvre, *La Condition humaine*, une œuvre qui a touché nos deux hommes et qui a suscité chez chacun d'eux l'envie de l'aventure. Chez Camus c'était surtout pour écrire, et pour Brel, c'était pour tout simplement vivre.

Bien évidemment, leurs modes de pensées divergent sur beaucoup de points, mais se retrouvent dans tant d'autres. Les points principaux que défendent les deux auteurs à travers leurs écrits sont : l'amour fraternel (amical), le retrait de la société (la solitude) et la révolte (se démarquer d'une certaine convention qui régit la société), chose que nous avons prouvé tout au long de cette dernière partie et la première. Nous avons été surpris en découvrant, en plus de leur imprégnation par Malraux, les idées principales sur lesquelles le ministre avait construit sa littérature. Étant parmi les premiers écrivains engagés de son siècle, il a résumé dans son œuvre majeure que nous avons citée les bases de l'anticonformisme (un mode de vie et de pensée auquel les deux auteurs adhèrent) en trois points : « l'amour amical » qui engendre un sacrifice

## Conclusion générale

---

qui pousse l'homme à «la solitude» et l'isolement, puis réveille son instinct de « révolte » qui sera bénéfique à un groupe de citoyens qui suivront.

Ceci est le résumé des concepts de l'absurde conçu par Camus, perçu par Brel et initié à travers l'anticonformisme par Malraux. Une fois que nous avons prouvé l'influence commune des deux auteurs par André Malraux nous avons déduit qu'il y a effectivement intertextualité, sauf qu'elle ne lie pas directement Brel à Camus mais qui passe par un chaînon intermédiaire qui est Malraux. Ce qui fera de la relation intertextuelle confirmée une « intertextualité d'influence » rejoignant les deux auteurs à une seule source.

Après avoir répondu à notre problématique et pour clore notre travail avec un apport scientifique fructueux, nous avons décidé d'ouvrir une nouvelle brèche de curiosité scientifiquement littéraire que nous avons appelée « la perspective ». Nous avons choisi cet intitulé car il n'est qu'un petit champ que nous ouvrons en attendant que les chercheurs s'y mettent dans le but de poursuivre les aboutissements de la cantologie mais dans un cadre bien spécial et uniquement littéraire dégagé des autres disciplines. Nous avons mis en pratique tous nos résultats obtenus afin de faire valoir ce que nous défendons comme étant une méthode proposée dans cette thèse doctorale. Cette méthode se veut totalement littéraire et au service exclusif de la Littérature, en résumé il s'agit d'employer la chanson en tant que support littéraire pour enseigner la littérature. Nous parlons de la chanson car nous avons prouvé à travers cette étude qu'elle est effectivement un corpus littéraire et même philosophique. Nous avons approché, par la suite, la même démarche en utilisant des supports différents : chansons, des spectacles de stand-up<sup>904</sup> et même des productions cinématographiques.

Notre méthode vise la manière d'enseigner La Littérature et non pas la langue comme l'est le cas avec la discipline de la Didactique des Textes Littéraires. C'est-à-dire comment aboutir à la bonne méthode afin d'enseigner la littérature avec tous ses aspects théoriques, historiques, philosophiques et autres. Afin de s'y prendre, nous avons axé notre intérêt vers le rôle de l'art dans l'apprentissage en général et avons procédé à cet effet, dans notre spécialité, et en assurant nos propres cours dans différents modules de la manière suivante :

- Nous avons enseigné l'aspect historique de la littérature, pour le module de Littérature Maghrébine, à travers l'humoriste Mohamed Fellag en empruntant un extrait de son One men show « *Djurd, jurassique Bled* » mis en scène de son récit qui porte le même intitulé. Nous avons

---

<sup>904</sup> Stand-up : une abréviation du mot anglais Stand-up comedy, l'équivalent de l'expression « comique de la scène ». C'est un genre humoristique basé sur un monologue sans décor ni accessoire.

## Conclusion générale

---

enseigné l'histoire de l'Algérie et sa littérature en traversant les siècles, à partir de l'installation des comptoirs Phéniciens en Algérie de l'année 1250 à 146 avant Jésus-Christ, l'instauration de l'état Numide de l'année 250 à 50 avant Jésus-Christ, l'occupation Romaine de l'an 25 avant Jésus-Christ à l'an 430, puis la domination Vandale entre l'année 430 et 533 et celle des Byzantins entre 534 et 647, sans oublier les occupations Portugaise, Espagnole et Ottomane avant de passer à la colonisation Française.

Cette expérience nous avait permis d'avoir un résultat prometteur afin de se lancer dans ce qui est plus compliqué et qui se rapporte directement à notre thèse à savoir :

- Approcher la philosophie de l'Absurde à travers les textes de Jacques Brel à partir des résultats obtenus de notre analyse intertextuelle et comparatiste ainsi que l'effet que notre nouvelle méthode a laissé sur nos étudiants en étudiant Fellag.

Cette seconde expérience a eu son impact positif avéré sur les apprenants à un point tel que certains collègues s'y intéressaient, ceci étant sans parler des résultats encourageants récoltés à la fin. Cette méthode expérimentale s'était étalée sur plus de cinq ans donnant ainsi le goût du savoir et de la recherche scientifique aux étudiants.

Notre thèse portant l'intitulé :

***Camus, Brel entre imitation et intertextualité***  
***" La plume de Brel imbibée de l'encre de Camus "***

Est une recherche bâtie sur des observations et des expériences débouchant sur des résultats qui ne représentent qu'une goutte d'eau dans l'océan scientifique où nous espérons foncièrement avoir pied, notamment en matière de l'association art et littérature. Cette approche unissant les deux disciplines étant si délicate pour son importance et son influence sur les apprenants et où l'erreur compte sur des générations plus loin. Ceci dit, ce que nous proposons comme méthode prouvée et démontrée se conjugue parfaitement avec le présent de l'étudiant moderne avec les moyens modernes et les intelligences modernes.

Notre humble travail se présente donc comme une longue introduction à ce domaine qui, une fois encadré par plusieurs spécialistes, notamment en Littérature et en Cantologie, verra le rivage certainement pour le meilleur en matière d'éducation et de pédagogie du domaine littéraire.

Nous avons cité des humoristes, des comiques, des chanteurs qui ont leur impact sur des domaines aussi complexes que la sociologie et la politique alors que dire d'un poète, musicien qui monte sur scène pour condamner la manipulation des plus démunis. Léo Ferré l'a

## Conclusion générale

---

crié dans *Les anarchistes*, et dans sa prise de position syndicale avec une représentation plus qu'éprouvante de quarante-deux chansons de suite en soutient à des grévistes. Georges Brassens l'a fustigé avec sa dérision sarcastique antipolitique dans sa chanson *Hécatombe* par les mains d'une dame faisant, de violence, crier à un gendarme : " *Et lui fait crier " mort aux vaches ! mort aux lois ! vive l'anarchie ! "*. Et Brel n'a cessé de le faire, sur ce que nous avons étudié précédemment, notamment dans *Les bonbons* : " *Et tous les samedi soir que je peux / Germaine, j'écoute pousser mes cheveux / Je fais glouglou, je fais miam miam / Je défile criant "Paix au Vietnam ! "*. Alors pourquoi ces génies du verbe sont encore méconnus et étrangers à nos amphithéâtres ?

C'est une question qui n'a certes pas de réponse, car cela ne repose pas sur un oui ou sur un non, mais cela relève d'une conviction. Et une conviction n'a de crédit que si elle est partagée. Et notre conviction est que Jacques Brel, sans laisser d'essais, a fait part d'une grande pensée pragmatique, et que ses textes et ses entretiens sont autant faits pour les répertoires de variété que pour les annales idéologiques qui nourrissent l'intellect. Le seul reproche que nous pourrions lui faire, mais que nous jugeons, de notre part, original, est qu'il ait vulgarisé la philosophie, il l'a rendue à la portée de tous, à travers, surtout, les ondes radiophoniques. Mais n'a-t-on pas reproché à Sartre d'avoir fait descendre la philosophie sur les tables des cafés ?

Il faudrait alors, pour Brel, admettre juste l'idée qu'une philosophie ne se transmet pas qu'entre les lignes académiques, pétries de théories, d'un essai ou d'un ouvrage, mais elle peut prendre plusieurs figures, avoir plusieurs visages comme celui de la chanson. Le rôle essentiel reposant ainsi sur les épaules de celui qui saura traduire cette pensée en forme scientifique à travers l'art de la pédagogie (un peu comme l'ont été les mathématiques pour la physique depuis Newton).

Ainsi, c'est la bienveillance académique et scientifique qui devrait se charger d'élucider cette problématique. C'est elle, d'ailleurs, qui a fait de Camus ce qu'il a toujours refusé d'être : un philosophe, ces textes et sa philosophie étant enseignés pour l'importance de sa pensée dans le développement cérébral et intellectuel. C'est elle aussi qui a fait d'un voyou même pas considéré comme auteur, n'écrivant que des récits enfantins, un leader de la littérature d'idées du XVIIème siècle, à savoir Jean de La Fontaine.

Cela va de soi, il ne s'agit pas là d'un statut bien galonné à revendiquer – être philosophe demeure bien plus éprouvant et d'une immense responsabilité qu'un rang prestigieux – il s'agit là de l'importance des textes et des expériences personnelles de Brel étant sujet à part

## Conclusion générale

---

entière, plus qu'une analyse contextuelle, relevant de la philosophie, non pas de l'Absurde, mais de tout un sens à donner à une vie qui nous est commune et inéluctablement imposée.

Bruce Lee<sup>905</sup> n'a-t-il pas utilisé la philosophie, étant diplômé de l'université de Washington de philosophie et de psychologie, afin de promouvoir ce dont il a été connu pour, à savoir, le plus grand maître d'arts martiaux du XXème siècle ? C'est dire que ce n'est jamais le diplôme ou la formation qui détermine la discipline car Bruce Lee est d'abord un philosophe de par sa formation et pourtant ce statut que nous lui attribuons peut choquer plus d'un.

Au fait, tout est lié étant un seul et unique chemin vers notre spécialité de prédilection : Brel dans la chanson, Camus dans la littérature ou encore Fellag dans le théâtre et dans l'humour. Pour notre cause, c'est l'apport littéraire, l'intérêt de l'étudiant et son attention optimale qui nous importent afin d'aboutir à des résultats moins humiliants que ceux obtenus par les universités algériennes au cours des dernières décennies. Et nous insisteront à dire que ce ne sont pas les capacités de l'apprenant qui sont à remettre en question mais la méthode avec laquelle nous voudrions lui faire apprendre la connaissance à commencer par la mettre à jour d'abord (la méthode d'approcher le texte littéraire) avec le présent contemporain de chaque étudiant, élève ou disciple :

« Avec le disciple il faut savoir avoir son âge quand il le faut et être sage quand il le faut »<sup>906</sup>

Enfin, notre intérêt est de voir un bon nombre d'étudiants en littérature et en philosophie comprendre Brel dans le sens de la pensée. À le contester ou l'approuver, comme autant d'autres pensées, et à savoir de lui non pas seulement l'air mélodieux et élégiaque de *Ne me quitte pas*, *La chanson des vieux amants* et *L'amour est mort*, ou encore les réquisitoires sarcastiques de *Les bourgeois* et *Tango funèbre*. Mais un homme qui use de propos très concis comme, entre autres : « *L'homme le plus riche au monde ne peut manger qu'un steak par repas* ». Ou alors : « *Qu'on soit dans une Alfa-Roméo ou dans une deux chevaux, on est toujours assis sur ses fesses !* »<sup>907</sup>, pour lutter contre le mépris des pauvres et l'embourgeoisement au lieu de faire de longs discours de gauche, dans une terminologie spécialisée accessible qu'à ceux de la droite, pour n'atteindre qu'une minorité qui n'a pas le soucis de songer à son repas.

---

<sup>905</sup> Bruce Lee : artiste d'arts martiaux, acteur, réalisateur, et producteur sino-américain. Il est né le 27 novembre 1940 et décédé le 20 juillet 1973.

<sup>906</sup> ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM Zakaria, *L'Inventaire, ceci n'est pas un roman*. Éditions El-HaZen, 2018, p.01.

<sup>907</sup> Monestier, Martin. Op.cit. P. 245.

## Conclusion générale

---

Ainsi, pour la comparaison, si nous reconnaissons le statut de Camus et, par conséquent, l'enseigner, et avec tout ce que nous avons vu de similaire dans la pensée de Brel avec celle de Camus, ne devrions-nous pas lui reconnaître au moins un statut plus inférieur ? Celui de disciple par exemple rappelant Platon et Socrate. Car, avec une certaine logique, reconnaître les propos de l'un dans les propos de l'autre ne conduit-il pas à reconnaître l'un comme l'autre ? Mais pour la reconnaissance, Brel mérite vraiment le statut d'un corpus à étudier non sur le plan poétique mais sur bien d'autres plans qui servent beaucoup plus la raison et la pensée, aussi bien que l'analyse et la critique. Il est bon de rappeler que l'école française est Belge ne nous ont pas attendu pour le faire depuis 1948.

Pour revenir au sujet initial pour lequel s'est formulée notre problématique :

*Brel pourrait-il réellement être considéré comme un homme de lettres de part ses chansons, ses pensées et ses écrits ? Est-ce que la chanson peut être classée comme de la littérature et donc peut être étudiée comme étant un corpus scientifique ? Les idées de Brel et ses réflexions sont-elles une parfaite imitation de celles de Camus où est-ce une innocente intertextualité due à une influence et imprégnation anodines des écrits du créateur de Meursault ?*

À laquelle nous avons répondu à la fin de nos deux parties analytiques en réfutant les hypothèses suivantes : celle disant que Brel n'est en aucun cas un homme de lettre, son intellect se limite à celui d'un homme de scène.

Celle certifiant la présence d'une intertextualité entre les deux auteurs, et que Brel était influencé par les écrits de Camus.

Par contre nous avons pu confirmer d'autres :

En effet, il n'y a aucun rapport d'influence ou d'imprégnation entre l'auteur de *Ces gens là* et celui du *La Peste*, les similitudes se justifient par le fait qu'ils aient vécu presque la même chose et durant la même époque.

Évidemment, en revenant sur les biographies des deux auteurs nous confirmons une certaine influence vis-à-vis de la littérature par rapport au contexte dans lequel ils ont grandi et se sont construits. Nous avons déjà cité l'exemple de l'impact de la guerre, celui de l'éloignement familial, le contexte des colonisations, les voyages (chacun pour son prétexte), etc.

Nous avons aussi confirmé la dernière hypothèse en concluant qu'il y a effectivement un rapport d'intertextualité mais qui ne lie pas Brel à Camus directement. Il s'agit, bien sûr, de

## Conclusion générale

---

leur inspiration commune d'André Malraux qui est archi-présent en plus de sa *Condition humaine* dans l'œuvre et le mode de pensée de Camus comme Brel. Nous avons abouti à la fin de notre analyse intertextuelle à une conclusion qui dégage la présence de l'empreinte de Malraux chez les deux auteurs, donc une présence d'une intertextualité d'influence (involontaire) entre Camus et Malraux comme entre Brel et Malraux. Ce qui consolide notre hypothèse.

L'intervention de la cantologie et l'insertion de notre perspective nous ont permis de revenir sur la toute première hypothèse proposée : « Brel est un homme de lettre de par son éducation de bourgeois et de son intérêt à la littérature depuis son jeune âge, ceci dit il se pourrait bien que le chanteur ait eu un enseignement qui l'avait initié à l'écriture ainsi qu'à la pensée littéraire. »

Une partie de cette hypothèse est à rejeter, celle qui fait que Brel soit reconnue comme un homme de lettre juste par son éducation ou l'enseignement qu'il a eu. Bien entendu, il n'y a que son intérêt et son imprégnation de la littérature qui ont fait de lui l'intellectuel et l'homme de lettre qu'il est. Le fait que nous nous sommes penché sur la cantologie nous a permis de prouver la littéarité textuelle et la réflexion de Jacques Brel ce qui nous a poussé à ouvrir le champ de notre perspective en proposant l'étude qui se résume de la sorte : *Camus, Brel entre imitation et intertextualité pour une approche ludique et moins complexe de la philosophie de l'Absurde en particulier et de la littérature en général.*

Ainsi nous achevons notre périple d'une décennie de recherche et d'analyse en espérant avoir abouti enfin à l'académisme escompté afin d'exprimer nos convictions scientifiques.

## ***Bibliographie :***

## Bibliographie

---

### Œuvres d'Albert Camus :

#### Œuvres complètes :

- *Œuvres complètes. 1, 1931-1944*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. Paris, Gallimard, 2006.
- *Œuvres complètes. 2, 1944-1948*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. Paris : Gallimard, 2006.
- *Œuvres complètes. 3, 1949-1956*, édition publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier. Paris, Gallimard, 2008.
- *Œuvres complètes. 4, 1957-1959*, édition publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier. Paris, Gallimard, 2006.

#### Théâtre, récits, nouvelles de l'auteur :

- Camus, Albert, *Révolte dans les Asturies*, essai de création collective, Éditions Edmond Charlot, Alger, 1936. Réédité par les Éditions Gallimard.
- Camus, Albert, *L'Envers et l'Endroit*, essai, Éditions Edmond Charlot, Alger, 1937. Réédité par les Éditions Gallimard.
- Camus, Albert, *Noces*, essai, Éditions Edmond Charlot, Alger, 1939. Réédité par les Éditions Gallimard.
- Camus, Albert, *Le Mythe de Sysiphe*, essai, Éditions Gallimard, Paris, 1942.
- Camus, Albert, *L'Étranger*, roman, Éditions Gallimard, Paris, 1942.
- Camus, Albert, *Lettres à un ami allemand*, Éditions Gallimard, Paris, 1945.
- Camus, Albert, *La Peste*, roman, Éditions Gallimard, Paris, 1947.
- Camus, Albert, *Actuelles I, chroniques 1944-1948*, Éditions Gallimard, Paris, 1950.
- Camus, Albert, *L'Homme révolté*, essai, Éditions Gallimard, Paris, 1951.
- Camus, Albert, *Actuelles II, chroniques 1948-1953*, Éditions Gallimard, Paris, 1953.
- Camus, Albert, *Été*, essai, Éditions Gallimard, Paris, 1954.
- Camus, Albert, *La Chute*, roman, Éditions Gallimard, Paris, 1956.
- Camus, Albert, *L'Exil et le Royaume*, nouvelles, Éditions Gallimard, Paris, 1957.
- Camus, Albert, Koestler, Arthur, Bolch-Michel, Jean, *Réflexions sur la peine capitale*, essai, Éditions Gallimard, Paris, 1957.
- Camus, Albert, *Actuelles III, chroniques 1939-1958*, Éditions Gallimard, Paris, 1958.
- Pièces théâtrales :
  - Camus, Albert, *Caligula*, Éditions Gallimard, Paris, 1938.
  - Camus, Albert, *Le Malentendu*, Éditions Gallimard, Paris, 1944.
  - Camus, Albert, *L'État de siège*, Éditions Gallimard, Paris, 1948.
  - Camus, Albert, *Les Justes*, Éditions Gallimard, Paris, 1949.

#### Divers :

- Camus, Albert, *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*, mémoire de fin d'études, 1936. Publié par Gallimard.

## Bibliographie

---

- Camus, Albert, *Le témoin de la liberté*, publiée in revue *La Gauche*, Paris, 1948.
- Camus, Albert, *La Dernière Fleur*, Gallimard, Paris, 1952
- Camus, Albert, *Désert vivant*, Album de Walt Disney contenant un texte d'Albert Camus, Société française du livre, Paris, 1954
- Camus, Albert, *Pluies de New York*, impression de voyage, Gallimard, Paris, 1965
- Camus, Albert, *Discours de Suède*, Gallimard, Paris, 1958
- *Albert Camus, écrits libertaires (1948-1960)* rassemblés et présentés par Lou Marin, Indigène éditions, 2013
- Publications à titre posthumes :
- Camus, Albert, *La Postérité du soleil*, Gallimard, Paris, 2009. Photographies de Henriette Grindat.
- Camus, Albert, *Itinéraires* par René Char, Genève, Edwin Engelberts, 1965, Vevey, L'Aire, 1986. Réédité par Gallimard, Paris, 2009.
- Camus, Albert, *Carnets I, mai 1935-février 1942*, Gallimard, Paris, 1962.
- Camus, Albert, *Carnets II, janvier 1942-mars 1951*, Gallimard, Paris, 1964.
- Camus, Albert, *Carnets III, mars 1951-décembre 1959*, Gallimard, Paris, 1989.
- Camus, Albert, *Journaux de voyage*, textes rassemblés par Roger Quilliot, Gallimard, Paris, 1978.
- Camus, Albert, *Les Cahiers*, Gallimard, Paris, publié en huit tomes de 1971 à 2003 :
- Tome I : *La Mort heureuse*, Gallimard, Paris, 1971.
- Tome II : *Le premier Camus*, Gallimard, Paris, 1971
- *Écrits de jeunesse d'Albert Camus*, Gallimard, Paris, 1971
- Tome III : *Fragments d'un combat (1938-1940)* -articles d'Alger-Républicain, mars 1978.
- Tome IV : *Caligula*, version de 1941, théâtre, La poétique du premier *Caligula*, Albert Camus et A. James Arnold, juin 1984. Gallimard, Paris.
- Tome V : *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, actes du colloque de Cerisy, Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi, juin 1982, Gallimard, février 1985, 386 pages.
- Tome VI : *Albert Camus éditorialiste à L'Express* (écrit en 1958), Albert Camus et Paul-F. Smets, Gallimard, Paris, 1987.
- Tome VII : *Le Premier Homme*, Gallimard, Paris, 1994.
- Tome VIII : *Camus à Combat*, éditoriaux et articles d'Albert Camus (1944-1947), Gallimard, Paris, 2003.
- Camus, Albert, *L'Impromptu des philosophes, 1947*, Gallimard, Paris, 2006.
- Camus, Albert, *Les Quatre Commandements du journaliste libre, 1939*, Gallimard, Paris, 2012
- Camus, Albert, *Le Soir républicain, 25 novembre 1939*, Éditions La guêpine, Paris, 2017.
- Camus, Albert, *D'un intellectuel résistant, 1943*, Stock, Paris, 2020. Publié en annexe de l'ouvrage de Vincent Duclert, *Camus, des pays de liberté*.

### Correspondances :

- Ajchenbaum, d'Yves-Marc, Albert Camus - Pascal Pia, *Correspondance, 1939-1947*, Fayard/Gallimard, Paris, 2000.
- Albert Camus - Jean Grenier, *Louis Guilloux : écriture autobiographique et carnets*, Actes des Rencontres méditerranéennes, 2001, Éditions Folle Avoine, Château de Lourmarin, 2003.
- Albert Camus - Michel Vinaver, *S'engager ? Correspondance 1946-1957*, L'Arche, Paris, 2012.

## Bibliographie

---

- Albert Camus - Louis Guilloux, *Correspondance 1945-1959*, Gallimard, Paris, 2013.
- Albert Camus - Roger Martin du Gard, *Correspondance (1944-1958)*, Gallimard, Paris, 2013
- Albert Camus - André Malraux, *Correspondance (1941-1959) et autres textes*, Gallimard, Paris, 2016
- Albert Camus - Maria Casarès, *Correspondance inédite (1944-1959)*, Gallimard - Édition de Béatrice Vaillant, coll. « Blanche », Paris, 2017.
- Albert Camus - Nicola Chiaromonte, *Correspondance 1945-1959*, Gallimard, Paris, 2019.
- Albert Camus, -Louis Bénisti, *Albert Camus, correspondance avec ses amis Bénisti, 1934-1958*, Bleu autour, Paris, 2019.
- Dobrenn, Marguerite, Albert Camus - Jean Grenier, *Correspondance 1932-1960*, Gallimard, Paris, 1981.
- Gleize, Jean-Marie, Albert Camus - Francis Ponge, *Correspondance 1941-1957*, édition établie, présentée et annotée par, Gallimard, Paris, 2013.
- Nacer-Khodja, Hamid, *Albert Camus-Jean Sénac ou le fils rebelle*, Albert Camus - Jean Sénac, Méditerranée-Edif, Paris 2000, 2004
- Planeille, Franck, Albert Camus - René Char, *Correspondance 1946-1959*, Gallimard, Paris, 2007.

### Ouvrages consultés :

- Abbou, André, Lévi-Valensi, Jacqueline, *Albert Camus, 5. Journalisme et politique : l'entrée dans l'histoire, 1939-1940*, Revue des lettres modernes, Paris, 1972.
- Abbou, André, *Albert Camus, entre les lignes : 1955-1959, adieu à la littérature ou fausse sortie ?*, Séguier, Paris, 2009.
- Aït Kaci Yacine, Doudet Sophie, Mahasela Marcelle, Pierre-Louis Rey, Agnès Spiquel, Maurice Weyembergh, *Albert Camus, citoyen du monde*, Gallimard, Paris, 2013.
- Ansel, Yves, *Albert Camus, totem et tabou : politique de la postérité*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012.
- Bagot, Françoise *Albert Camus, « L'Étranger »*, Presses universitaires de France, Paris, 1993.
- Baishanski, Jacqueline, *L'Orient dans la pensée du jeune Camus : « L'Étranger », un nouvel évangile ?*, Minard, Caen, 2002.
- Baréa, Monique, *Albert Camus : 1913-1960*, Bibliothèque de l'Université de Nice, Nice, 1980.
- Bartfeld, Fernande, *Camus et Hugo : essai de lectures comparées*, Lettres modernes, Paris, 1975.
- Bartfeld, Fernande, *Albert Camus ou le mythe et le mime*, Lettres modernes, Paris, 1982.
- Bartfeld, Fernande, *L'Effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*. Champion, Paris et Slatkine, Genève, 1988.
- Bartfeld, Fernande, *Albert Camus, voyageur et conférencier : le voyage en Amérique du Sud*. Lettres modernes, Paris, 1995.

## Bibliographie

---

- Benhaïm, André et Glacet, Aymeric, *Albert Camus au quotidien*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2013.
- Céline, Cecchetto, *Chanson et intertextualité*, œuvre collective, Eidolon, n°94, Paris, 2012.
- Chabot, Jacques, *Albert Camus, la pensée de midi*, Edisud, Aix-en-Provence, 2002.
- Chandra, Sharad, *Albert Camus et l'Inde*, Balland, Paris, 1995.
- Chaulet-Achour, Christiane, *Albert Camus, Alger : « L'Étranger » et autres récits*, Atlantica, Biarritz, 1998.
- Chaudon, Marie-Valentine. *Biographie, Albert Camus*, Collection Folio. Éditions Gallimard. Paris. 2007
- Chavanes, François, *Albert Camus, Tel qu'en lui-même*, Éditions du Tell. Blida. 2004.
- Corbic, Arnaud, *Camus, l'absurde, la révolte, l'amour*. Éditions de l'Atelier-Éditions Ouvrières, Paris, 2003.
- Clayton, Alan J, *Étapes d'un itinéraire spirituel : Albert Camus de 1937 à 1944*, Lettres modernes, Paris, 1971.
- Clouzet, Jean, *Brel*, Seghers, Paris, 1975.
- Clouzet, Jean, *Jacques Brel, tome 1 : De Bruxelles à Amsterdam*, Seghers, Paris, 1988.
- Cryle, Peter, *Bilan critique, « L'Exil et le royaume » d'Albert Camus*, essai d'analyse, Minard, Paris, 1973.
- Daniel, Rondeau, *Camus ou les promesses de la vie*, Mengès, Paris, 2005.
- Djemaï, Abdelkader, *Camus à Oran*, Michalon, Paris, 1995.
- Fitch, Brian T, *Narrateur et narration dans « L'Étranger » d'Albert Camus, analyse d'un fait littéraire*, Lettres modernes, Paris, 1968.
- Fitch, Brian T, *Albert Camus, 10. Nouvelles approches*, Lettres modernes, Paris, 1982.
- Fitch, Brian T, *Albert Camus, 11. Camus et la religion*, Paris : Lettres modernes, 1982.
- Grenier, Jean, *Album Camus*, iconographie choisie et commentée par Roger Grenier, Gallimard, Paris, 1982.
- Guller, Angèle, *Le 9<sup>e</sup> Art, la chanson française contemporaine*, Vokaer, Bruxelles, 1978.
- Hermlin Christian, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, L'École des loisirs, Paris, 1970.
- Hirschi, Stéphane, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps : De Béranger à Mano Solo*, les belles lettres, Paris, 2008.
- Hirschi, Stéphane, *La Chanson française depuis 1980, de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, les belles lettres, Paris, 2016.
- Hirschi, Stéphane, *Paris en chansons*, Charles Massin, Paris, 2018.
- Lottman, H. R. *Albert Camus*. Éditions Le Seuil. Paris. 1978.
- Malraux, André, *La Condition humaine*, Gallimard, Paris, 1933.
- Fellag, Mohamed, *Djurd'jurassique Bled*, J.C Lattés, Paris, 2014.
- Monestier, Martin, *Brel, le livre du souvenir*, Éditions Tchou, Paris, 1979.
- Perrin, François, *A Malraux, « l'homme et le fantôme »*, Cahier de l'Herne, Paris, 1955.
- Reutter, Y, *L'analyse du récit*, Dunod. Paris, 1997.

## Bibliographie

---

- Robert Laffont, *Jacques Brel, Œuvre intégrale*, Robert Laffont, Paris, 1982.
- Todd, Olivier, *Albert Camus : une vie*. Gallimard, Paris, 1996.
- Todd, Olivier, *Jacques Brel, une vie*, Delville, Paris, 1978.
- Todd Olivier, André Malraux : une vie, Gallimard, Paris, 2002.
- Trabelsi, Mustapha, *Albert Camus, l'écriture des limites et des frontières*, Sud, Tunis, 2010.
- Vernillait France, Charpentreau Jacques, *La chanson française*, P.U.F. Que sais-je, Paris, 1971.
- Vircondelet, Alain, *Albert Camus, fils d'Algers*, Fayard, Paris, 2009.
- Yedes, Ali, *Camus, l'algérien*, Harmattan, Paris, 2003.

### Colloques :

- Bibliothèque Publique d'Information, *Albert Camus et le mensonge*, actes du colloque organisé par la BPI les 29 et 30 déc. 2002, BPI, Centre Pompidou, Paris, 2004.
- Centre culturel international (Cerisy-la-Salle, Manche), *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Actes du colloque du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, juin 1982, sous la direction de Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi, Gallimard, Paris, 1985.
- Centre de recherches d'histoire des idées (Nice), *Albert Camus et la philosophie*, journées, 7-8 avril 1995, Nice, textes édités par Anne-Marie Amiot. Presses universitaires de France, Paris, 1997.
- Collectif, RUIZ David, CHUECA Josu, COIGNARD Cindy, *Rouge charbon. L'insurrection de 1934 dans les Asturies et en Espagne : actes du colloque de Nérac du 18 et 19 octobre 2014*, Ancre, Éditions d'Albret, 2015.
- Dubois, Lionel, *Les Trois guerres d'Albert Camus*, actes du 1er colloque international de Poitiers, 4-5-6 mai 1995, Édition du Pont-Neuf, Poitiers, 1996.
- Dubois, Lionel, *Albert Camus entre la misère et le soleil*, actes du 2ème colloque international de Poitiers, 29-30-31 mai 1997. Édition du Pont-Neuf, Poitiers, 1997.
- Dubois, Lionel, *Albert Camus et la femme*, actes du 6e Colloque international de Poitiers sur Albert Camus, 26, 27 et 28 mai 2005. Édition. des Amitiés camusiennes, Limoges, 2007.
- Dubois, Lionel, *Camus et le sacré*, actes du 7e Colloque international de Poitiers sur Albert Camus, 31 mai-2 juin 2007. Limoges, Édition. des Amitiés camusiennes, 2009.
- Dubois, Lionel, *Humour, ironie et dérision chez Camus*, actes du 8ème Colloque international de Poitiers sur Albert Camus, 28, 29, 30 mai 2009, Édition des Amitiés camusiennes, Limoges, 2011.
- Société des études camusiennes, *Camus et le théâtre*, actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988. IMEC, Paris, 1992.
- Walker, David Harold, *Albert Camus, les extrêmes et l'équilibre*, actes du colloque de Keele, 25-27 mars 1993. Rodopi, Amsterdam, 1994.

### Supports théoriques :

- Angelet, C. et J. Herman, « Narratologie », dans M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, Duculot, Paris, 1987.

## Bibliographie

---

- Barlatier, Pierre, *Jacques Brel*, Solar, Paris, 1978.
- Calvet, Louis-jean, *Chanson et Société*, Paris, Payot, 1981.
- Calvet, Louis-jean, *construire les bases d'un discours critique*, dans *LA (SOCIO)LINGUISTIQUE AU FILTRE DE L'INVENTAIRE DES LANGUES DU MONDE*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2007.
- Carcan, René, Folon Jean Michel, Landuyt Octave, Mara PoI, Moretti Raymond, Rondas William, Somville Roger, *Bonjour Brel*, La Palme, Bruxelles, 1975.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Le Seuil, Paris, 1977.
- Dampenon, Philippe, *Jacques Brel*, Éditions Gérard Cottleau, Paris, 1978.
- DE PREZ, Robert, *Brel "J'arrive" - Dessins, Photos*, Robert de Prez, Bruxelles, 1978.
- Eigeldinger, Marc, *Mythologies et intertextualité*, Stalkine, Genève, 1987.
- Hallyn.F, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987.
- Foucault, Michel, Barth Roland, Derrida, Jacques, Sollers, Philippe, Kristeva, Julia, *Théorie d'ensemble, Tel Quel*, Seuil, Paris, 1968
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- Gide, André, *Journal 1889-1939*, Gallimard, « Pléiade », Paris, 1948.
- Hirchi, Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Nizet, Paris, 1997.
- Hirschi, Stéphane, *Le chanteur, la posture de l'imposture*, dans *Chanson L'art de fixer l'air du temps*, Les belles lettres, 2008.
- Hirschi, Stéphane, *Paris en chansons*, Charles Massin, Paris, 2018.
- Hongre, Bruno et Lidsky Paul, *Chansons, Jacques Brel*, Hatier, Paris, 1976.
- Jaque, Jean, *Jacques Brel une vie... une légende*, Delville ("Vedettes du XXe siècle), Paris, 1978.
- Kristeva, Julia, *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse, Tel Quel*, Seuil, Paris, 1969.
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes aux mythes personnels*, Éd. Librairie José Corti, Paris, 1963.
- Pierre, François, *Jacques Brel*, Éditions Foyer Notre-Dame, Bruxelles, 1966.
- Martel, Kareen, *Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception*, revue érudit, 2006.
- Michaël Riffaterre, *La Production du texte*, Seuil, 1979.
- Vandomme, Pol, *Jacques Brel, L'exil d'u Far West*. Labor, Bruxelles, 1977.
- VAN TIEGHEM.P, *Les Influences étrangères sur la littérature française*, PUF, Paris, 1967.
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.

### Articles et thèses :

- Adou, BOUATENIN, *LA PSYCHOCRITIQUE DE CHARLES MAURON : UNE MÉTHODE À REDÉCOUVRIR*, dans *Littérature et analyse de textes littéraires, Langues & Usages* : n°1, 2017.
- BAL, Mieke. *Mise en abyme et iconicité*. In: *Littérature*, n°29, 1978.
- Bost ,Sébastien, « *Barbara : la morsure et la caresse-une esthétique de la déchirure* », université de Tour, 2019.

## Bibliographie

---

- Cecchetto, Céline, « *Echos du Moyen âge et de la Renaissance dans la chanson française contemporaine* », thèse soutenue à l'université de Bordeaux III, dirigée par Danielle Régnier-Bohler. 2008.
- Freud, Sigmund, « *Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans* », d'abord publié dans la revue *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*. en 1899.
- Hirschi, Stéphane, *Lyrisme et rhétorique dans l'œuvre de Jacques Brel : essai de cantologie appliquée*, soutenue en 1992, à Paris 4.
- Hirschi, Stéphane, *Poésie et chanson : Bonheur et Malentendus- Aragon, Rimbaud, Racine, Brel et les autres*, La Chanson française d'hier à aujourd'hui, Frankreich-Zentrum Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Sommerkurs 2006.
- Interview accordée à Rallye-Jeunesse. Novembre 1962.
- Johanna Copans, *Le paysage des chansons de Renaud*, thèse de doctorat, Éditions L'Harmattan, Paris, 2014.
- METREF, Arezki, *Camus au partage des eaux, (ici mieux que là-bas), Le Soir d'Algérie*, 13/10/2013.
- Nemer, Noha, « *Attendre aujourd'hui avec Yves Simon ou comment construire l'horizon d'attente d'une œuvre bipolaire* », université de Valenciennes, thèse en lettres modernes soutenue en 2011.
- Propos de Brel recueillis par Gilbert- Salachas, Téléciné, supplément au n° 140, août 1958.
- Propos de Brel recueillis par Paul-Goure, panorama aujourd'hui, septembre 1976.
- Wrobel, Michel, « *Le paradoxe de la sirène chez Barbara* », l'université de Valenciennes, thèse soutenue en 2008.

### Sites, et support audiovisuels consultés :

- Acta Fabula, « *les relations transtextuelles selon G.Genette* » par Marc Escola : [http://www.fabula.org/atelier.php?Les relations transtextuelles selon G%2E Ge nette](http://www.fabula.org/atelier.php?Les%20relations%20transtextuelles%20selon%20G%2E%20Genette).
- Acta Fabula, Déceler l'influence selon Van Tieghem par M.Roy Garibal [http://www.fabula.org/atelier.php?D%26acute%3Bceler\\_une\\_influence](http://www.fabula.org/atelier.php?D%26acute%3Bceler_une_influence).
- Acta Fabula, La cantologie : [https://www.fabula.org/actualites/parenthese-poetique-n-1-initiation-la-cantologie\\_95150.php#](https://www.fabula.org/actualites/parenthese-poetique-n-1-initiation-la-cantologie_95150.php#):
- Gignoux, Anne-Claire, *De l'intertextualité à l'écriture*, cahiers de la narratologie, 2006. Revue de la narratologie <https://doi.org/10.4000/narratologie.329>
- Dictionnaire international des termes littéraires, version électronique.
- Alexandre Astier, *Kaamelott*, production CALT, M6, 2005-2009.
- Brel Interview redonnée dans le cadre de l'émission : "*Et si nous n'allions pas au cinéma ce soir*", A2, 3.09.1979. Archives de la R.T.B.
- *Brel - Témoignages*. TFI et A2, 9.10.1978. Archives O.R.T.F.
- *Brel. Nous, les artistes*. Émission de Catherine Dupuis. TFI, 12.10.1979. Archives O.R.T.F.
- Brown Dan, *Da Vinci Code*, Doubleday, New York, 2003.
- Fellag, Mohamed, *Djurd'jurassique Bled*, spectacle disponible sur les plateformes internet.
- Hommage à Brel. A2, 23.10.1978. Archives O.R.T.F.
- Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré. "*Le Grand échiquier*", A2, 1973 et 1976. Archives O.R.T.F.

## Bibliographie

---

- Nail deGrasse, Tyson, *Cosmos, une odysée à travers l'univers, Caché dans la lumière*, 9.03.2014.
- Radioscopie de Jacques Chancel avec Jacques Brel, 21.05.1973 Archives de l'I.N.A.
- Serge, *Jacques Ellul, l'homme entier- entretiens avec Jacques Ellul-*, documentaire, 1994.

*Annexe :*

### Discographie de Brel :

Première série d'albums :

Jacques Brel I : « *Grand Jacques* » Philips 6325202.

*La haine. Grand Jacques. Il pleut. Le diable. It nous faut regarder. C'est comme ça. Il peut pleuvoir. Le fou du roi. Sur la place. S'il te faut. La Bastille. Prière Païenne.*

Jacques Brel II : « *Quand on n'a que l'amour* » Philips 6325203.

*L'air de la bêtise. Qu'avons-nous fait. Bonnes gens. Pardons. Saint-Pierre. Les pieds dans le ruisseau. Quand on n'a que l'amour. J'en appelle. La bourrée du célibataire. Heureux. Les Blès. Demain l'on se marie.*

Jacques Brel III : « *Au printemps* » Philips 6325204.

*Au printemps. Je ne sais pas. Dors, ma mie. Dites, si c'était vrai. Le Colonel. L'homme dans la cité. La Lumière jaillira. Voici. Litanies pour un retour. Seul. La dame patronnesse.*

Jacques Brel IV : « *La valse à mille temps* » Philips 6325205.

*La valse à mille temps. Je t'aime. Ne me quitte pas. Isabelle. La tendresse. La colombe. Les Flamandes. L'ivrogne. Marieke. Le Moribond. Le prochain amour. Vivre debout.*

Jacques Brel V : « *Les Bourgeois* » Philips 6325206.

*Les prénoms de Paris. Clara. On n'oublie rien. Les singes. Voir. L'aventure. Madeleine. Les Biches. Les Paumés du petit matin. Zangra. La statue. Les Bourgeois.*

Deuxième série d'Albums :

I – « *Le plat pays* » Barclay 90015.

## Annexe

---

*Les bourgeois. Les Paumés du petit matin. Le plat pays. Zangra. Une Île. Madeleine. Bruxelles. Chanson Sans Paroles. Les biches. Casse-Pompon. La statue. Rosa.*

II – « *La chanson des vieux amants* » Barclay 90016.

*Mon enfance. Le cheval. Mon père disait. La La La. Les cœurs tendres. Fils de. Les bonbons 67. La chanson des vieux amants. A jeun. Le gaz.*

III - Enregistrement public « *Amsterdam* » Barclay 90017.

*Amsterdam. Les timides. Le dernier repas. Les jardins du casino. Les vieux. Les bonbons. Au suivant. La Fanette. Les bigotes. Les filles. Les chiens Les fenêtres.*

IV- « *Vesoul* » Barclay 90018.

*J'arrive. Vesoul. L'Ostendaise. Je suis un soir d"été. Regarde bien petit. Comment tuer l'amant de sa femme. quand on a été élevé comme moi dans la tradition. L'éclusier. Un enfant. La Bière.*

V- « *La Fanette* » Barclay 90019.

*Mathilde. La Fanette. Jef. Titine. Rosa. Jacky. Fernand. Zangra. Madeleine*

VI - « *Les vieux* » Barclay 90020.

*Les bonbons. Les vieux. La parlote. Le dernier repas. Titine. Au suivant. Les Toros. La Fanette. J'aimais. Les filles et les chiens. Les bigotes. Les fenêtres.*

VII- « *Ces gens-là* ». Barclay 90021.

*Ces gens-là. Jef. Jacky. Les Bergers. Tango funèbre. Fernand. Mathilde. L'âge idiot. Grand'mère. Les désespérés.*

VIII- « *Ne me quitte Pas* » Barclay 90022.

*Ne me quitte pas. Marieke. On n'oublie rien. Les Flamandes. Les prénoms de Paris. Quand on n'a que l'amour. Les Biches. Le prochain amour. Le Moribond. La valse à mille temps. Je ne sais Pas.*

« *BREL* » Barclay 96010.

## Annexe

---

*Jaurès. La ville s'endormait. Vieillir. Le Bon Dieu. Les F... Orly. Les remparts de Varsovie. Voir un ami pleurer. Knokke-le-Zoute tango. Jojo. Le lion. Les Marquises.*

« *L'Homme de la Mancha* » Barclay 8038.

*L'Homme de la Mancha. Un animal. Dulcinea. Vraiment je ne pense qu'à lui. Le casque d'or de Mambrino. Chacun sa dulcinea. Pourquoi fait-il toutes ces choses. La Quête. Sans amour. Gloria. Aldonza. Le chevalier aux miroirs. La mort.*

### De Signac Raoul, *Frédéric* :

#### FRÉDÉRIC

Frédéric sentait son cœur battre moins vite, moins fort aussi. Dans la chambre toute saturée d'éther, il entendit quelqu'un murmurer : "Il est plus mal". Et ce "il", c'était sa vieille carcasse. Ce "il", c'était son premier cri, sa première valse et son premier amour. Ce "il", c'était la cloche d'une église au jour de son mariage, c'était un garçon et une fille, c'était beaucoup de joie, c'était beaucoup d'amour, c'était beaucoup de peine. Ce "il", c'était une ferme, un cheval, une grande prairie, c'était des cheveux blancs, c'était un vieux fauteuil, c'était des souvenirs.

Une chaise bougea, le docteur s'en allait.

- "A demain Frédéric..."

Le vieux coucou hurla douze fois, comme un clairon, qui sonne pour l'éternité.

- "Nous sommes demain" disait Maria, Maria la folle comme on l'appelait. Et Frédéric comprit qu'il n'y aurait plus de lendemain pour lui... Il n'était presque plus de ce monde. Il avait un monde à lui, un monde avec Maria, le coucou et le moulin à café qui gémissait dans la glace à côté.

Oui, de sa vie il ne restait qu'une folle, qu'une mécanique et qu'un refrain. Il fermait les yeux pour mieux pouvoir ne rien regarder. Il suait... Et la sueur collait les draps contre son corps, toujours plus chaud, c'était un peu comme un corps raide qu'on a roulé dans un linceul.

Cette idée l'effraya, il cria : "Non" très fort dans le silence et il trouva assez de force pour se dresser droit comme un "i" sur son séant.

- "On ne va pas me laisser crever comme un rat ! Tas de salauds ! Où est le docteur ?"

La figure congestionnée, il hurlait des phrases qu'un seul mot fait comprendre.

- "Je veux que le... docteur... crétin... assassin... maman, maman !... pardon... c'est pas moi !"

- "Jésus" dit Maria.

- "Coucou" fit la mécanique.

- "Toujours" fit le moulin.

Frédéric était bleu, bleu comme les yeux de la fille du meunier, les nerfs s'enflaient sous sa peau.

- "Je ne veux pas, laissez-moi sortir, partir... cimetière, jamais !"

Le dernier mot tomba comme tombent les morts, l'hiver, dans les tombes. Il était grand, ce mot, trop grand.

Les phrases sans paroles que récitaient les yeux de Maria calmèrent le moribond. Il pensait... C'est effrayant ce qu'un homme pense avant de mourir. Au travers des carreaux il regardait la lune perchée très haut dans le ciel bas.

- "Il va faire beau demain" dit Maria.

- "Demain" répéta Frédéric. Il allait tout devoir quitter, comme ça, simplement... C'est drôle la vie. C'est drôle la mort.

- "Je vous salue Marie" dit Maria.

- "Coucou" dit la mécanique.

- "Toujours" fit le moulin.

Il pensait aux moutons, à l'église, à Maria, au cheval, au coucou, au moulin, à Jean...

- "Où est Jean ?"

- "Je ne sais pas" dit Maria.

- "Va le chercher".

- "Oui, Grand-Père".

Comme elle se levait, il entendit rire dans la pièce à côté.

- "Qui est là" demanda-t-il.

- "La famille, Grand-Père".

- "Et que font-ils ?"

- "Je ne sais pas".

Maria la folle ne savait jamais.

La famille discutait le pour et le contre d'un enterrement de seconde classe. Lorsque Maria entra, l'oncle qui avait été cocher lui demanda :

- "Et toi, qu'est-ce que tu penses : un enterrement de seconde ou de troisième classe ?"

Et elle étonnée : "Mais il n'est pas encore mort !"

Et là-dessus ils se mirent tous à rire comme des corbeaux qui ne rient pas.

- "Vous n'avez pas vu Jean ?"

- "Non", dit une cousine, "c'est le vieux qui le demande ?"

- "Oui".

- "Pourquoi ?" demanda le cocher.

- "Je ne sais pas" dit Maria.

Et comme elle sortait le cocher demanda encore : "Est-ce qu'il laisse beaucoup d'argent ?"

-----  
Jean rêvait sur la margelle d'un puits, vide depuis toujours. "Viens" dit Maria.

- "Il va mieux ?"

- "Je ne sais pas... Viens".

-----  
Frédéric était calme, comme un assassin.

- "Jean ?"

- "Oui, Grand-Père".

- "Jean, je vais mourir... Tais-toi, ce n'est pas la peine de mentir".

Très loin dans la nuit un train s'obstinait à hurler.

- "Jean, tu vas partir".

- "Mais, Grand-Père !"

- "Si, si, tu iras chez mon frère et tu vivras chez lui, je l'ai averti. Tu partiras

- "Si, si, tu iras chez mon frère et tu vivras chez lui, je l'ai averti. Tu partiras par le train de ce matin, il y a de l'argent dans le tiroir du buffet. Vas-y et bonne chance, mon petit..."

Ils pleuraient tous les deux, car chacun voyait en l'autre la génération qui les séparait.

Brusquement Frédéric se remit à délirer, il voulait voir sa mère.

- "Elle l'attend" dit Maria.

Frédéric s'endormit un peu plus tard, comme s'endorment les vagues le soir au pied des dunes.

Par la fenêtre qu'on ouvrait, il entra beaucoup de brouillard, un brouillard mauvais, lourd, épais, un brouillard comme on n'en voit qu'une seule fois.

Jean sortit de la pièce, Maria le suivait.

- "C'est fini" dit Maria.

Ils trouvèrent la famille en train de jouer aux cartes.

- "Il est mort ?" demanda quelqu'un.

Jean partit faire sa valise. La famille comprit le regard de Maria et en parlant très fort ils sortirent de la maison.

Le jour se levait...

Lorsque Jean revint avec sa valise, Maria l'accompagna jusqu'au seuil.

- "Et toi, que vas-tu faire ?" demanda Jean.

- "Je ne sais pas dit-elle.

Il partit.

Plus loin, sur la route, il fit signe "au revoir" de la main, sans détourner la tête. Car il ne voulait pas montrer qu'il pleurait.

**Raoul de Signac (pseudonyme de Jacques Brel)  
revue Grand Feu n°1 (16 mai 1947)**

**La lettre de Stéphane Hirschi :**



Valenciennes, le 5 septembre 2021,

Je, soussigné Stéphane Hirschi, professeur de langue et littérature française à l'Université Polytechnique Hauts-de-France, laboratoire De Scripto, ancien Doyen de la Faculté de Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines, atteste par la présente que Monsieur Zaky Zeddour, qui va soutenir sa thèse intitulée : *Brel, Camus entre imitation et/ou intertextualité. "La plume de Brel imbibée de l'encre de Camus "*, inscrit ce travail de thèse dans la lignée de la discipline dont je suis le pionnier dans le domaine francophone : la cantologie – à savoir l'étude de la chanson analysée dans sa globalité (texte, musique et interprétation), c'est-à-dire comme une sémiologie de la chanson.

Ce domaine d'études, pleinement reconnu en France à travers plusieurs collections universitaires, comme la collection « Cantologie », aux éditions des Belles Lettres, ou la collections « Chant-sons », aux Presses Universitaires de Provence, est maintenant riche de nombreuses publications et bénéficie d'une recherche et d'un enseignement académique dorénavant en réelle expansion.

Dans cette perspective, l'expérience acquise par Monsieur Zeddour en tant qu'auteur-compositeur-interprète s'avère une qualité supplémentaire remarquable, puisque c'est à l'aune de ce savoir qu'il peut envisager l'art de la chanson dans sa plénitude non seulement poétique, mais aussi poétique, c'est-à-dire riche de toute sa dynamique et de ses diverses strates d'élaboration, jusqu'à l'interprétation, enregistrée et/ou scénique.

En tant moi-même qu'auteur d'une thèse sur Jacques Brel, soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 1992, et depuis non seulement publiée mais même rééditée, je me réjouis fortement que l'œuvre du chanteur belge, dans son intertextualité avec le romancier-dramaturge-philosophe né en Algérie qu'est Camus, s'apprête à désormais rayonner aussi au sein des études académiques algériennes, au même titre d'une francophonie transméditerranéenne que Charles Aznavour par exemple, au sujet duquel j'ai eu récemment le plaisir de diriger une thèse soutenue en co-tutelle entre Tunis et Valenciennes.

Je félicite donc par avance Monsieur Zeddour pour avoir su développer son sujet de thèse dans un pays où il travaille en pionnier de la cantologie, et espère dans un proche avenir pouvoir collaborer de multiples façons avec lui sur l'analyse de la chanson, en particulier au sein du Réseau international « Les Ondes du Monde » dont je suis l'un des fondateurs.

Fait pour valoir ce que de droit,

Stéphane Hirschi

A handwritten signature in blue ink, consisting of a vertical line that curves to the right and then upwards, ending in a small hook.

Annexe personnelle :

H'med est l'ainé du narrateur vivant à Oran. Il était son ami et protecteur pendant ses années d'adolescence et ils passaient beaucoup de temps ensemble car il voulait l'e cadrer voyant en lui quelque chose de prometteur dans la ville de Bel Abbes. Quand le narrateur eut seize ans H'med obtient une mutation pour sa ville natale et décide de quitter Bel Abbes et aller définitivement à Oran en tant qu'inspecteur au sein de la direction de l'agriculture. Le narrateur à son tour a quitté la ville un an après pour aller s'aventurer entre Alger et Boumerdes où il exerce son m tier de correspondant, ainsi que ses études en médecine. C'est après de longues années que ce dernier décide d'écrire ce très long courrier à son ami H'med qu'il n'a pas vu depuis leur séparation.

L'histoire de ce roman est basée sur des faits réels que l'auteur a réunis afin de les relater dans un seul et même récit.

ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM Zakaria, l'enfant de Sidi Bel Abbes, né le 21/09/1979, communément appelé Zaky ZEDDOUR, enseignant universitaire et aussi musicien (auteur-compositeur -interprète). L'art a toujours fait partie de Zaky l'enseignant ainsi que l'écrivain, il a créé l'atelier de la chanson au début de sa carrière à l'institut français de Tlemcen (ex CCF) et continue de jumeler l'art et la pédagogie dans ses salles de cours.

Éditions El-HaZen  
editions.elhazen@gmail.com  
+213552255570

ISBN : 978-9931-9455-0-5

9 789931 945505

L'Inventaire  
ceci n'est pas un roman

ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM Zakaria

Roman

hzu  
Éditions El-HaZen

Dans la série «ceci n'est pas...»,  
et fidèle à son : « *Le temps que prend un poète pour façonner son vers est exactement le temps que prend un menteur pour croire en son mensonge.* ».

Zeddour Mohgammed Brahim Zakaria nous propose un recueil rassemblant ses poèmes qu'il a abandonnés depuis plus de dix ans en se mettant à la musique et à l'écriture ainsi qu'à ses chansons à texte qui ont fait le tour des salles de spectacle en Algérie et l'international. Le Brassens algérien, comme l'a surnomé la presse française, exalte son public à travers des textes connus pour leur force du verbe qui s'allimente d'une interprétation scénique envoûtante. la poésie chantée de Zaky représente comme ses romans et essais une critique objective de la société dont le narrateur est observateur.

ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM Zakaria, l'enfant de Sidi Bel Abbes, né le 21/09/1979, communément appelé Zaky ZEDDOUR, enseignant universitaire et aussi musicien (auteur-compositeur-interprète). L'art a toujours fait partie de Zaky l'enseignant ainsi que l'écrivain, il a créé l'atelier de la chanson au début de sa carrière à l'institut français de Tlemcen (ex CCF) et continue de jumeler l'art et la pédagogie dans ses salles de cours.

Éditions El-HaZen  
editions.elhazen@gmail.com  
+213552255570

ISBN : 978-9931-9455-1-2

9 789931 945512

L'ERREUR  
ceci n'est pas un recueil de poèmes

ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM Zakaria

Poèmes & Chansons

hzu  
Éditions El-HaZen

**Zeddour Mohammed Brahim Zakaria**  
**Le Zéro-Tellectuel**  
 ceci n'est pas un recueil de nouvelles

Dans la série « ceci n'est pas... » Zeddour Mohammed Brahim Zakaria nous revient avec un recueil de nouvelles qu'il décrit de la sorte : « Nouvelles ou blagues, je ne sais pas... ». En effet, Le Zéro-Tellectuel rassemble des nouvelles majoritairement réalistes abondant, à travers un oeil critique et des fois sarcastique, l'état de la société de nos jours.

*« ce n'est que prétention d'oser se dire intellectuel, dépassant un certain âge de maturité et de se mentir sur ses vieux idéaux au pire sur ses vieilles croyances qu'on a héritées. »*

Z.Z

Éditions El-HaZen  
 editions.elhazen@gmail.com  
 +213552255570

ISBN : 978-9931-9455-2-9




9 789931 945529

**Le Zéro-Tellectuel**  
 ceci n'est pas un recueil de nouvelles

ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM Zakaria

**Le Zéro-Tellectuel**  
 ceci n'est pas un recueil de nouvelles

Nouvelles



**Les Épargnés**  
 Dans la série « ceci n'est pas... »

Zaky, l'aîné de ses parents, nous fait vivre le périple traversé par des enfants qui chutent du statut des *Épargnés*, de par le haut rang de leurs parents bourgeois (durant les années quatre-vingts), au statut de *filles de divorcée* face à un géniteur démissionnaire.

*«...dans ce récit autobiographique, ou pour dire juste, biographique, qui parle d'une personne que je connais mieux que quiconque et qui s'avère être moi. Car je ne peux oser la présomption de croire, ou faire croire, que l'on pourrait rédiger une autobiographie fidèle sans en rajouter le peu enjoliveur, ou en soustraire le soupçon corrompueur afin d'occulter, ou de minorer, quelque bêtise dont on ne veut parler. Je tenterais, un tant soit peu, de me rapprocher le plus des faits que j'ai envie de relater jusqu'à ce que le récit décide de s'arrêter.»*

Éditions El-HaZen  
 editions.elhazen@gmail.com  
 +213552255570

ISBN : 978-9931-9455-3-6




9 789931 945536

**Les Épargnés**  
 ceci n'est pas une autobiographie

ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM Zakaria

**Les Épargnés**  
 ceci n'est pas une autobiographie

Autobiographie





## Ateliers 10 - 14 ans « Se Divertir en Français »



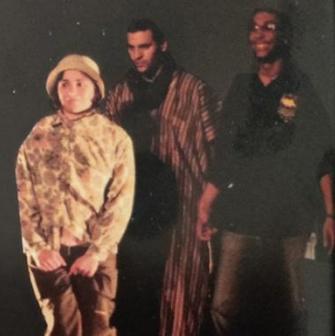
### Chantons en Français

Une nouvelle saison commence avec notre inséparable chanteur Zaky ZEDDOUR. Il anime cet atelier avec entrain et bonne humeur. Au programme : la chanson francophone. Tous les mardis et samedis de 14h à 15h30 à partir du samedi 10 octobre

### Jouer aux échecs

Pour la troisième année consécutive, monsieur Ouaret, président de la ligue des échecs de la wilaya de Tlemcen, initiera nos jeunes adhérents aux finesses de ce jeu fascinant. Techniques, échiquier, pions, mats, pats, parties nulles, tournois, de quoi développer son esprit de stratégie et de réflexion de façon ludique.  
Tous les mardis et samedis de 14h à 15h30 à partir du samedi 10 octobre





### Théâtre

Pour la deuxième année, le CCF vous propose une découverte du jeu théâtral à travers différents exercices ludiques sur le corps, la voix, l'espace, les affects. Les dimanche & mercredi

## KaraoKé

Les samedis à 16h  
10, 17 & 31 octobre  
14 & 28 novembre  
5 & 12 décembre



## Activités 10-14 ans « Se Divertir En Français »

**Chantons en français :** Cet atelier est animé par M. Zaky Zeddour, guitariste et chanteur. Zaki zeddour et les élèves de l'atelier chanson vous présentent leur travail lors d'un concert exceptionnel avec orchestre le

**mercredi 17 juin à 18h**

Tous les lundis et jeudis à 15h30.

**L'heure du conte :** Un jeudi sur deux, personnel du CCF et adhérents bénévoles passionnés de lecture, liront ensemble avec les jeunes lecteurs de l'espace 10 - 14 ans des contes du monde entier ...

Les **jeudis 16 & 30 avril, les 14 & 28 mai et les 11 & 25 juin de 15h30 à 16h.**

**Jouer aux échecs :** M. Ouaret, président de la ligue des échecs de la wilaya de Tlemcen, initiera les jeunes adhérents à ce jeu étonnant ...

Les lundis et jeudis de 14h à 15h30, du **lundi 6 avril au jeudi 11 juin.**

Inscriptions & informations à l'accueil du CCF et au 043 26 17 15 / 22 (demander Houari Bouchenak ou Hamid Bentabet)



# Se divertir

## Chantons en français

Cet atelier hebdomadaire est animé par Zaky Zeddour, étudiant en français de 28 ans, guitariste et chanteur de talent, passionné de chanson. Zaky s'est produit récemment à la maison de la Culture de Tlemcen. Il encadre depuis plusieurs années des ateliers chansons en français pour les enfants à Sidi Bellabes.



**Chaque semaine du 15 octobre au 13 décembre,**

Le lundi de 14h à 15h30 (10-12 ans)  
Le jeudi de 14h à 15h30 (12-14 ans)

## Jouer aux échecs

A partir du **15 octobre**, M. Ouaret, président de la ligue des échecs de la wilaya de Tlemcen, initiera les jeunes adhérents à ce jeu étonnant...



**Chaque lundi de 14h à 15h30, au CCF**

Pour accompagner joyeusement et sérieusement, le

le de boxe de Tourmemine. Cours pour adolescents et adultes encadrés par Gaby Irvoas et Jessy Pand. Cours de perfectionnement le samedi de 9 h à 10 h 30. Contact : 06 74 92 55.

**scapade au pays de Quintin**  
L'office de tourisme propose cette scapade en mini-car : le château Noë-Sèche au Fœil, la chapelle Notre-Dame-de-Kerdrouallan et le bourg du Grand-Quellenec à Saint-Quentin. Durée 3 h. Jeudi 28 août, 10 h 30, office de tourisme, 6, place de la République. Tarif : 6 €. Contact et réservation : 02 96 74 01 51, 09 71 53 79 19, pays-de-quintin@wanadoo.fr, pays-de-quintin.com

**Trébry**

Association sportive Trébry  
Tournoi sportif vendredi 29 août.  
Réunion collective vendredi 29 août au stade Marcel Philippe.

ments. Ouvert aussi aux débutants garçons et filles âgés de -15 ans ; cadets (nés en 92 et 93) et juniors (nés en 90 et 9) à 17h ; adultes à 20h. Réservation : 06 32 03 58 11, rugby.passion@wanadoo.fr, http://rugby-passion.fr.nf. Contact : 06 72 47 97 51, 02 96 58 18 54, francois-lepoutre@orange.fr

**Inscriptions école maternelle publique**

Jeudi 28, vendredi 29 août, 9 h à 12 h, Lundi 1<sup>er</sup> septembre, 8 h 30 à 17 h. Organisateur : école maternelle publique. Possibilité d'inscrire son enfant à un autre moment en prenant rendez-vous au 02 96 74 93 28 ou au 02 96 74 86 81.

**Hénon**

**La marche hénonnaise**

Jeudi 28 août, 20 h. Rendez-vous au parking des pompiers : marche libre.

**Plémy**

■ **Société de chasse : battue**  
Samedi 30, rendez-vous à 9 h.

■ **Ecole du Sacré-Cœur**  
Permanence jeudi 28, vendredi 29 août, 9 h à 12 h. En présence de Mme Hellard, directrice, pour l'accueil des nouvelles inscriptions.

**Plaine-Haute**

■ **Zaki en concert**

Zaki, auteur compositeur et interprète, le Georges Brassens d'Algérie. Jeudi 28 août, 20 h 30, Couleur café, Sainte-Anne-du-Houlfin.

■ **Randonneurs des chaos**

Randonnée pédestre. Dimanche 31 août, 9 h, lundi 1<sup>er</sup> septembre, 14 h, rendez-vous au gymnase. Circuit : le Chesnay, la Ville-Daniel, Sainte-Anne, le bois-de-la-Coste, la Saudraie, les Prêtoquis et retour. Gratuit. Contact : 02 96 42 92 58.

SBL16

Samedi 1<sup>er</sup> Septembre 2007

**9 Culture**

**Zaky Zeddour à La voix de l'Oranie**

**«J'exploite la francophonie maghrébine et non pas le français des Français»**

**ENTRETIEN RÉALISÉ PAR AHMED MEHAOUDI**

Zaky Zeddour est auteur, compositeur et interprète. Il est littéralement séduisant par sa dégainée new âge, brassensien, brélien et surtout se roulant lui-même. Zaky Zeddour, étoile montante brille déjà dans les cieux de la musique algérienne. Il s'ouvre à la discussion sans chichi et faux semblants après son passage sur les scènes de la Kabylie.

- La Voix de l'Oranie: Zaky Zeddour, c'est qui ?  
Zaky Zeddour: Je suis étudiant en lettres, littérature française. Dès l'âge de 15 ans, j'écrivais des poèmes qui me surprenaient dans deux langues différentes, l'anglais et le français. J'avais un penchant aussi bien vers la littérature que la chanson.

- Comment s'intitule votre premier titre? Vous avez souvenir ?  
- Ouh (rires)... Evidemment, c'est «La face cachée d'un ange». A l'époque, je grattais la mandoline. D'ailleurs, même plus tard et jusqu'à mes vingt ans pour réaliser mes premières compositions musicales entre autres «A letter at midnight». Ce qui m'a permis d'obtenir à deux reprises le 1<sup>er</sup> prix dans des concours de musique. Puis j'ai fini sur la guitare.

- Vous évoquez avec bonheur votre passage à la Maison de jeunes Adim Fatiha?...  
- J'étais à la tête d'un groupe de danse moderne en qualité de prof. Nous avions bien travaillé et étions bien présents dans des concours, avec en l'occurrence un premier opéra dancing «The nightmare» en 1997 et «Wake up» prémices du rap algérien, enregistré en 1999. Je rappelle qu'avec ces spectacles, nous avons décroché le premier prix du concours national de la danse. Donc, pour mon passage à la Maison de jeunes Adim Fatiha, c'était ça. Mais en même temps j'activais dans un atelier de la chanson avec mon jeune frère Ilias...

- Ensuite c'est parti pour la chanson ?  
- En fait, la chanson se construisait au fur et à mesure. Les premiers titres «Aie, aie, aie, aie, aie!», «Métaphore», «Tas tout à regretter», pratiquement disons un album de 22 titres en anglais et en français que j'ai intitulé «Mourir sous tes mamelles»...

- Puis une retraite de longue durée ?  
- Enfin... (petit sourire)... disons que je me suis penché sur ce que je qualifie «d'instruction littéraire académique» autrement dit, mes études universitaires.

- Le grand retour a été en 2006 avec la fondation du «Huis clos littéraire» ?  
- En effet, il me semble nécessaire de créer des espaces similaires, pour faire d'abord connaître des poésies inédites, ensuite mes textes originaux que j'ai présentés à Trompen entre la Maison de la culture et le C.C.F. Jusqu'au 26 juillet 2007 à l'occasion de la clôture de fin de saison 2006-2007 avec «Le royaume Rat», «Monsieur le président», «Le poussin bâtard» et autres titres. A propos, je tiens à faire un clin d'œil à Hamid Bentabet, Ali Aboun, Mounir le guitariste, Moulay Mokkadem, et mes profs qui m'ont soutenu et qui ont toujours cru en moi et

- Mais vous reconnaissez que vous pratiquez, un peu votre art dans la marge... un peu iconoclaste ?  
- Vous faites allusion à la langue que j'utilise dans mes chansons, c'est-à-dire le français. Que vais-je répondre? C'est long à expliquer. En résumé, j'exploite la francophonie maghrébine et non pas le français des Français. Je pense que Kateb Yacine à tout dit dans son fameux «Le français est un butin de guerre».

- Cela veut dire que vos textes sont dans le corps et dans l'esprit, maghrébins ?

Elle trône sur la grande Place des Cocotiers  
**La vénus de Nouméa est d'origine algérienne**  
Le monument historiquement classé au troisième rang à Nouméa en Nouvelle-Calédonie, est à l'heure actuelle celui de «La Fontaine Céleste». Quel rapport a ce monument avec l'histoire d'Algérie?

Cela remonte à l'époque des déportations massives des Algériens perpétrées par l'administr...



MONDESFRANCOPHONES.COM  
revue mondiale des francophonies  
les francophonies et l'internet sont des réseaux: ici, ils coïncident

☰  recherche

[Contributeurs](#) > Zeddour Mohammed Brahim Zakaria

### Zeddour Mohammed Brahim Zakaria



Zeddour Mohammed Brahim Zakaria, écrivain et artiste (auteur, compositeur et interprète) algérien, né à Sidi Bel Abbes le 21 septembre 1979. Le « Brassens algérien », comme l'appelle son public, entame en 2013 une carrière d'enseignant universitaire des sciences littéraires. En 2019 il publie son premier roman "L'inventaire, ceci n'est pas un roman" écrit depuis 2007.

#### Éléments récemment créés par ce membre

- **Une expérience pédagogique en Algérie** ([Francophonies et théories Langues Littératures](#), 09/10/2019)

Accueil Banque de Photos Vidéos L. De Minuit Nos partenaires Abonnez-vous Publicité Contacts

L'entretien de L'ivrEscQ Dossier Littérature algérienne Littérature hors frontières Au fil des pages Autres rubriques On en parle encore

# L'ivrEscQ

15 octobre 2019 - A la Une - L'entretien de L'ivrEscQ - N°51

## Entretien de L'ivrEscQ avec Zeddour Mohammed Brahim Zakaria

**L'ivrEscQ : Quand est-ce que vous avez commencé à écrire votre roman, qui n'est d'ailleurs pas un roman comme vous annoncez déjà au titre de votre ouvrage ?**

**Zaky ZEDDOUR :** Comme mentionné dans la note de l'éditeur, ce récit a été écrit entre 2007 et 2009. À vrai dire, ce sont trois récits différents, avec trois titres différents, cependant, cela m'ennuyait de ressentir presque le même écrit, même ligne de conduite de part le narrateur ainsi que le même style d'écriture, pourtant trois exercices différents dans les trois, alors j'avais décidé de les réunir dans un seul récit, avec un seul fil conducteur d'où le choix du récepteur, H'med, et la forme épistolaire. Mon souci est, et jusqu'à aujourd'hui, de tomber dans l'auto-imitation, la ruse du tome 1, tome 2... car le pire pour moi est de semer l'ennui, en tant qu'enseignant ou en tant qu'homme de scène. Et trouvant mes trois récits se rapprochant beaucoup, puisque écrits dans la même ambiance, mêmes constats, même crise, même ordinateur, même odeur du papier sur lequel j'imprimais avec la même odeur d'encre afin de corriger... j'avais opté pour l'idée de les rassembler tous dans un seul et même texte qui n'est pas un roman.

**L. :** Vous écrivez énormément, selon vos dires, comment arrive-t-on à construire, en d'autres termes, à structurer un ouvrage de 285 pages -du premier classeur au dernier classeur ou encore de la première lettre à la xxviiième lettre- ?

**Z. Z. :** Je n'écris pas énormément, je parle beaucoup plus que je n'écris. Ceci dit, j'ai la plume facile de part ma profession d'enseignant et surtout de part l'art que j'exerce depuis des années et qui consiste en la chanson à texte. Alors j'en profite. Je peux vous citer l'analyse d'un ami, qui n'est autre que celui qui a prêté son image au personnage de H'med et qui est aussi écrivain et journaliste. Pour lui, c'est l'écriture des textes que je chantais qui m'ont permis d'acquérir cette forme d'écriture qui se déverse dans *L'Inventaire*. Autrement dit, lorsqu'on s'éprouve à raconter toute une histoire, une situation qui doit, en plus, avoir une portée et être percutante chez l'auditeur de la chanson à texte, le tout en deux, trois strophes et un refrain (parfois), il nous est aisé, du moins pour ma part, d'avoir plus de temps et d'espace, comme celui du roman ou de la nouvelle,



Abonnez-vous à L'ivrEscQ

PUBLICITÉ

[pro\_ad\_display\_adzone id="1"]

ÉVÉNEMENTS / FORUMS LITTÉRAIRES

RECHERCHER DANS LE SITE

NOS DERNIERS ARTICLES

Une âme immortelle s'en va : Le poète irakien Saâdi Youssef

14 juin 2021

L'exposition INTRAMUROS

14 juin 2021

Nadia Sebkhî « Du monde du cinéma, à celui des livres, en passant par le théâtre, il y a à sonder le terrain, à jauger le temps... »

3 juin 2021

Entretien de L'ivrEscQ avec Mouloud OUNNOUGHENE « Vous savez le plaisir de la musique est semblable à celui généré par la nourriture ou encore certains psychotropes »

3 juin 2021

Entretien de L'ivrEscQ avec Nora Hamdi « C'est justement à travers le récit relaté par bribes, par ma mère, qui m'a fait prendre conscience que cette génération de femmes ont été plus fortes que nous »

3 juin 2021

Périple dans le Sud entre thérapie et poésie. Béchar

1 juin 2021

Jurgen Habermas

4 mai 2021

Annie Steiner vient de s'éteindre...

21 avril 2021

«N'est-il d'histoire que blanche ?» Par Abdel'alim MEDJAOUÏ (éditions Casbah)

23 mars 2021

Témoignage : « De la Guerilla urbaine au maquis de la Wilaya I ».

22 mars 2021

ARCHIVES

Archives Sélectionner un mois

afin de construire un récit plus ou moins long, bien que le mien soit de forme moyenne. Je n'aime pas les restrictions formelles, ça tue l'idée originelle (l'inspiration), j'adopte beaucoup plus le style indépendant, et donc, du reste, l'exercice devient plus fluide surtout que, dans mon cas, je donne beaucoup plus la liberté à l'idée et non pas à la technique d'écriture, et l'idée est énergique, elle bouillonne sans cesse, il faudrait juste lui préparer son bon moule et la laisser couler. Pour la structure, c'est beaucoup plus une question d'imagination. Une fois la manière de raconter le récit déterminée, comme l'est le cas du fil conducteur dont j'ai parlé précédemment, le reste est une question de travail, d'inconfort et d'insomnie.

**L. : Et, en même temps, vous auriez souhaitez écrire à H'med des lettres racontant "les beaux paysages ou des conquêtes amoureuses"...**

**Z. Z. :** Si j'aurais aimé raconter les paysages et les amourettes à H'med ? Il faudrait demander ça au personnage/narrateur. Sinon, en tant que personne, en tant que Zaky, je me serai suffi à lui envoyer un sms ou un message sur messenger, puisque le personnage est réel à 90%. Ou l'appeler par téléphone, tout simplement, pour lui parler de la pluie et du beau temps. Le fait est que je voulais que mon récit soit le plus spontané possible et j'ai commencé l'exercice de l'écriture instantanée pendant des mois. Je ne faisais que relater exactement ce que je voyais, observais, ressentais, vivais, le tout en écrivant. J'écrivais tout, tout de suite, question d'appréhender le moment. Je photographiais le moment et le temps mais à l'écrit, une sorte d'espace/temps textuel. J'avais le souci du moment. Car j'avais constaté que dès lors où on se mettait à raconter un simple fait qui nous est arrivé on se mettait directement dans l'exercice de l'adaptation. On adapte toujours ce qu'on veut raconter, aussi insignifiant qu'il puisse être comme événement, on ne raconte jamais exactement ce qu'on a vu ou vécu à la première impression. Et adapter, c'est interpréter. Et interpréter, c'est forcément détourner du sens premier. Ainsi, mon narrateur commençait par raconter un quotidien mais il s'est laissé prendre par les événements. Il subissait le temps et les faits tout comme on subit le temps et les faits. Ce n'est pas un narrateur omniscient, il n'est pas partout, c'est le lecteur, justement, qui est dans la tête du narrateur et qui subit son angle de vue. Donc d'après la psychologie de mon personnage, il aurait aimé, oui, ne raconter que les dix ans de séparation mais il s'est laissé prendre aux événements et ses lettres sont devenues beaucoup plus cathartiques, une sorte de défouloir que rapporteuses de nouvelles.

**L. : Vous annoncez les couleurs au commencement déjà en écrivant "nous ne sommes pas encore prêts pour la critique et l'art du débat. Ou, pour être plus juste, nous ne sommes du tout pas fait pour cela" ? Vous dénoncez l'imposture. La supercherie.**

**Z. Z. :** Je ne dénonçais pas, je vomissais plutôt. Je le criais haut car, et justement par rapport au souci de l'écriture instantanée, j'en avais plus qu'assez de l'hypocrisie de ceux qui se constituaient critiques littéraires ou d'art. Ils ne disent jamais en face ce qu'ils disent aux cafés. Ils sont toujours applaudisseurs pendant les événements culturels en général, remerciant, rendant hommage, gonflant de fausse modestie des presque artistes, comme ils les jugeaient, et qu'ils

dénigraient le soir-même dans le même restaurant ou café où ils mangeaient dans deux tables différentes avec ce même artiste. Et c'était là l'unique définition de la critique qui régnait et se répétait partout où j'allais assister à ce genre de festivités. Et j'étais très jeune et, par conséquent, je n'avais pas le droit de parler, alors j'écrivais tout. C'était à proprement dit une grande supercherie, une gigantesque pièce théâtrale, ni comique ni dramatique, où chacun répétait et apprenait son rôle par cœur et où j'étais le plus mauvais figurant qui puisse exister, alors j'ai fait le spectateur aigre et déçu et j'ai consigné tout ça par écrit.

**L. :** "Le verbe utilisé, les phrases construites, les tournures, tout cela vient de soi, se décide tout seul. La preuve est que ce n'est pas quand nous décidons d'écrire que nous écrivons, c'est quand ça vient d'un coup" qu'apporte cette envie d'écrire ?

**Z. Z. :** Ce n'est pas une envie d'écrire, justement. C'est un besoin qui torture de l'intérieur. Quand l'idée originelle te choisit par rapport à ton histoire, ta spécialité, tes sacrifices, ton domaine d'expression, elle explose en toi et, pour ma part, c'est toujours l'envie de vomir qui me prend quand ça vient et que je ne m'en rends pas compte tout de suite. Qu'apporte cette écriture ? Dans mon cas, l'honnêteté. Je dis honnêtement ce que je pense, avec mes torts, mon angle de vue, ma vision et mes interprétations. Je ne prétends rien à la vérité, surtout que la vérité est un consensus commun entre plusieurs personnes alors que l'honnêteté est orpheline, individuelle. Le jour où une ou plusieurs personnes qui auront considéré que j'ai dit à leur place ce qu'ils avaient toujours pensé commenceront à me citer honnêtement, ce jour-là nous auront créé notre propre vérité du moment que je souhaiterais être assez constructive par rapport à notre espace et notre temps et qu'elle puisse apporter le changement qu'il faut afin d'avancer et de faire avancer. Je prétends, humblement, que c'est le rôle premier et dernier dû à l'écriture, et donc à la littérature. On n'écrit jamais que dans la solitude en attendant l'écho commun, alors je m'éprouve à être le plus honnête possible dans ma solitude afin que la vérité commune qui en suivra soit plus honnête encore.

**L. :** "L'écriture me donne le sentiment d'ajouter des jours à ma vie" selon le J. M. G. Le Clézio...

**Z. Z. :** Tout à fait d'accord. Il y a juste un point, je dis toujours à mes étudiants qu'on ne vit pas qu'une seule vie. Il y a plusieurs vies dans un seul souffle d'énergie qui nous permet de rester vivant et qu'on peut vivre toutes, à condition de s'en rendre compte. L'exemple est simple, Zaky qui a écrit en 2007 n'est du tout pas celui qui vient de publier son livre. Et ce n'est pas de la maturité dont je parle. Car Zaky d'aujourd'hui ne pourra jamais écrire ce qu'à écrit celui de 2007 puisque c'est une autre crise. On n'écrit que dans la crise sinon c'est du prêt à porter, du standard, une littérature de grande surface. Ce n'est pas la littérature que je prise. Lorsque je m'en vais acheter un pull, la première question que je pose est : « Quel est le style qui se vent le plus ? », afin de l'éviter. C'est un fait sociologique que d'acheter ce qui marche car la masse opte toujours pour ce qui s'achète le plus pour l'assurance et la sécurité. Même si la qualité est médiocre, tant que le plus grand nombre le fait alors ils le font car ils ont peur d'être différents, peur d'être aberrants car ils ont peur d'être sous la loupe, observés ou montrés du doigt. La littérature est pareille puisqu'elle dépend d'un

système commercial, il faut faire dans le consommable, le conjoncturel mais la masse n'a jamais été plus qu'un suiveur et donc la littérature de masse suit et n'apporte jamais, par conséquent, elle ne vivra jamais plus que le temps d'une génération. Par contre, la littérature qui apporte parle aux particuliers, aux individus, à l'intellect et tous ceux-là sont à côté de la masse. Ce sont eux, ou quelques personnes d'entre eux, qui ont cette capacité et ce courage de changer quelque chose et donc de durer dans le temps. Que dire alors de la littérature qui leur a servis ? Elle ne fait que se frotter à la pérennité. Voilà que veut dire « ajouter des jours à ma vie ». La quête de l'éternité qui a tant occupé les civilisations antiques, les sumériens à leur tête, a été concrétisée par l'invention de l'instrument de l'éternité qui n'est autre que l'écriture. Les sumériens, les grecs, les romains sont et seront à jamais éternels car ils ont su utiliser leur instrument d'éternité « l'écriture ». Effacez les traces écrites d'une nation et vous l'effacerez à jamais de l'histoire et de la mémoire collective.

**L. : Quel est votre regard sur la littérature algérienne, le romancier algérien contemporain ? La littérature mondiale ?**

**Z. Z. :** Comme je viens de le dire, ça devient une littérature de consommation malheureusement. Le malheur de la littérature est d'avoir été récupérée par le système commercial à l'ère où elle peut servir le mieux et plus facilement grâce à l'internet, elle se laisse prendre dans les méandres du capitalisme. Et quand l'argent est Dieu la littérature se prosterne sinon elle est bannie. Ça, c'est un problème universel. Toujours le souci des grandes surfaces. Les adaptations des romans au cinéma facilitent l'accès à leur histoire à une grande partie de la population mondiale et prône la consommation rapide à un point tel que le marché est devenu un souk à scénarii et non pas des livres à adapter. Toujours le prêt-à-porter. Le lecteur est plus intelligent que le spectateur, et je parle de l'unique cadre de l'adaptation du roman au cinéma, car le lecteur garde ce prestige de s'approprier le récit, d'imaginer les traits physiques du ou des personnages, de faire prolonger le roman et lui accorder tout une autre dimension car chaque lecteur est unique. Par contre, le cinéma impose l'image des personnages et donc ôte ce privilège au spectateur. Le cinéma impose aussi son interprétation du roman en l'adaptant, et donc en le réduisant en une seule vision du réalisateur ou du producteur, car le cinéma possède la force de l'image. Pour la littérature algérienne, c'est deux fois pire car d'ors et déjà l'algérien n'est pas culturellement lecteur. Et même si la télévision et le cinéma font partie de sa vie, l'algérien reste profondément et intrinsèquement lié à la culture orale. Il préfère qu'on lui raconte le film plutôt que d'aller le regarder. Et les générations nouvelles sont trompées encore plus par les traductions/trahisons de l'anglais à l'arabe dans les films ou séries qu'ils regardent à travers les chaînes du Moyen-Orient. Vous remarquez bien que la littérature n'a même pas sa place chez l'algérien car il n'y a pas ou presque plus de lectorat, et l'écrivain n'est personne sans le lecteur. Alors il écrit soit pour lui soit pour plaire soit pour vendre car il est (l'écrivain) aussi tenu par le complexe de la reconnaissance du pays dont il utilise la langue, surtout le français pour la France. Il ne sait même pas qu'il a la matière d'avoir une littérature universelle et l'appareil commercial lié au roman ne fait rien pour son instauration. Voici la dure réalité de la littérature algérienne.

**L. :** Nous sommes dans la spirale d'un monde qui happe, au premier classeur, vous vous questionnez sur la sempiternelle interrogation des Juifs et Musulmans ? Vous dites "la raison palestinienne est-elle ma raison ? Si c'est le cas, donc la raison iraquienne de même, celle du Tibet aussi, le Polisario, l'Europe de l'Est, l'Ethiopie, les sans-papiers de France..."

**Z. Z. :** Je dis aussi, de l'autre côté, le juif est-il prêt à se poser les mêmes questions quant à sa répulsion du musulman ? J'ai fait en sorte de poser cette éternelle question en commençant par soi-même car je ne tolère plus cette résolution bête qui consiste à toujours blâmer et incriminer les autres. Que c'est toujours la faute aux autres. Considérer l'Autre comme étant un autre moi, tout simplement, nous pousse à se faciliter la tâche en se remettant soi-même en question et de la sorte on n'a qu'à appliquer nos résultats sur l'autre puisqu'il n'est autre que moi avec sa propre histoire, sa propre culture, ses propres traditions, nourri avec les mêmes récits qui, dans la plupart du temps, ne sont que créations et mensonges. D'une autre part, la cause palestinienne est une cause humaine, et s'y intéresser, c'est aussi s'intéresser à toutes les autres causes « humaines ». Je pars de ce principe dans mon raisonnement par rapport à cette problématique car trouver la solution à la cause humaine équivaut à trouver la solution à toutes les causes particulières puisque tout le monde s'indigne pratiquement de la même chose : le non respect du droit commun à la liberté et à la vie, et donc au droit humain.

**L. :** Votre regard est sarcastique et dénonciateur devant l'incompétence et le manque de savoir-faire à l'exemple de votre ivème lettre à propos du Festival du film amazigh "ça leur a coûté dans les quatre milliards de centimes, je crois qu'il aurait fallu quatre milliards de neurones..."

**Z. Z. :** Et oui, on revient toujours à la consommation dans tous les domaines, mais surtout le domaine intellectuel et artistique qui sont le centre névralgique de l'essor de toute société. Et dans le cas de ma critique par rapport à ce festival, je m'indignais profondément du résultat obtenu : la médiocrité, car je ne m'y attendais pas de la part des Amazighs qui étaient, pour moi, le symbole de l'ouverture et de l'émancipation et surtout de la qualité intellectuelle. Vers la fin, je n'ai trouvé que du conventionnel, du conjoncturel. Et j'étais très déçu de constater que même pour ce genre de festivité, c'était le chèque à empocher qui importait et non pas la qualité du produit. Il faut dire que j'étais très jeune et naïf. Je cultivais quelque peu un certain idéalisme qui a laissé place à une désillusion glaçante qui m'a fait comprendre une fois pour toute que je devais bouger par moi-même et non pas attendre que ça bouge.

**L. :** En vous lisant, nous avons ce sentiment étrange que votre ouvrage est un préambule au mouvement contestataire du 22 février et plus... ?

**Z. Z. :** J'étais atterré, c'est vrai, à chaque état de fait après le 22 février car j'en avais fait le constat entre 2007 et 2009. J'avais peur, vraiment, car j'avais parlé de la guerre en Syrie et c'était devenu un fait, de l'éveil populaire en Algérie qui était devenu un fait, mais j'avais parlé aussi de la dernière grande guerre, et je la sens poindre à l'horizon. Ma peur réside dans le fait que cette guerre ne sera pas classique, elle aura un autre visage inattendu et surtout où se sera des faibles qui seront derrière leurs écrans à mener cette télé-guerre, cette guerre

télécommandée. Ils ne seront pas sur le terrain où ils pourront ressentir la vraie peur susceptible de les pousser au moins à réfléchir, ce sera, pour ma grande crainte, beaucoup plus un jeu virtuel où les morts seront de pauvres personnes et les joueurs de pauvres complexés qui, vindicatifs, ne feront que détruire par revanche et égo fragilisé par leur faiblesse et renforcé par leur pouvoir de l'argent. Comme la télévision avec le fâcheux concept de la télé réalité où les personnes sont devenues des accessoires payés.

**L. : Je vous cite" je veux m'éviter de devenir un récupéré du système par fait de lassitude. De devenir un khobziste qui court derrière son gagne-pain auquel il a pris l'habitude..." et puis, tout le long de votre ouvrage, il y a cette peur d'appartenir à un monde fake, un monde... ?**

**Z. Z. :** Je refuse d'appartenir tout court. Toute idée qui réunit autour d'elle des adeptes devient une idéologie et donc elle va tirer forcément vers l'extrême, et je refuse les extrêmes. Je les combats, à vrai dire. N'importe quelle idée, aussi bonne et humaine soit-elle, dès lors où elle devient idéologie, elle deviendra un système. Et n'importe quel système tend forcément à manipuler, car la masse ne sait jamais se gérer d'elle-même, elle appellera toujours à une organisation qui deviendra une convention, et la convention tue carrément le talent, et puisque le talent est individuel, la convention tue automatiquement l'individu, et sans l'individu il n'y a pas de société moderne, car la convention ne peut accepter la modernité tant elle est bien installée dans l'assurance de la routine. Et la modernité, c'est le changement, c'est donc casser la routine, et un conventionnel a peur de changer ses habitudes. Moi, je lutte contre ça à commencer par moi-même. Je ne reconnais que ce que je réalise de moi-même et non pas de ce que je pourrais récupérer de mes parents et autres. C'est simple, il n'y a aucune sécurité sans gage de l'individu et de la personnalité. Et la convention te prend ta personnalité en gage monnayant l'assurance qu'elle t'offre. Mon indépendance m'est chère, je l'ai arrachée, et je ne l'ai troquée contre aucune sécurité systémique. Avant c'était une peur, c'est vrai, car, comme je n'arrête pas de le répéter, j'étais très jeune, et forcément, je croyais que j'avais tort, aujourd'hui je sais que j'avais raison, donc la peur s'est transformée en refus, en mode de vie.

[Suite de l'article dans la version papier](#)

[abonnez-vous à L'ivrEscQ](#)

**PARTAGEZ**



**Il n'ya pas de réponses pour le moment.**

**LAISSEZ UN COMMENTAIRE**

.....

**LABEL DEAL NUMERIQUE**  
**ZAKY ZEDDOUR**

Entre :

**ZEDDOUR Mohammed Brahim Zakaria**

Né le 21/09/1979

14 RUE SAHL IBN ABI HATMA HAI IBADR SIDI BEL ABBES 22000

Algérie

zakyzeddour@gmail.com

00 213 540 44 72 83

CIN : 157044335

Ci-après dénommé " **Le PRODUCTEUR** "

Et :

**KEYZIT DISTRIBUTION**

201 avenue Pierre Brossolette

92120 Montrouge

France

Ci-après dénommé " **Le DISTRIBUTEUR** "

**Il est rappelé que :**

- Le PRODUCTEUR a pour activité principale la reproduction sur phonogrammes et/ou de vidéogrammes en vue de la vente au public des enregistrements, dont il a acquis les droits pour le territoire et ci-après défini, pour la durée du présent contrat, et garantit le DISTRIBUTEUR contre tout recours de tiers à ce sujet.
- Le PRODUCTEUR déclare et garantit qu'il a qualité pour négocier et traiter de la cession des droits exclusifs de distribution des enregistrements des artistes confiés au DISTRIBUTEUR pendant une durée au moins équivalente à celle du présent contrat.
- Le DISTRIBUTEUR, dont l'une des activités principales est la vente de phonogrammes et/ou vidéogrammes par tous procédés et leur distribution dans le public, est intéressé par la distribution exclusive des phonogrammes et/ou vidéogrammes produits ou représentés par le PRODUCTEUR.

*Zaky Zeddour*  
**MS**

1

Doc ID: 619b237567538826c051f6cd74e0846f6637a6d89

# Annexe

## I. DEFINITIONS.

1. Enregistrements : Il faut entendre tout support phonographique, support vidéographique, support numérique.
2. Support phonographique : il faut entendre tout support permettant la fixation et/ou la reproduction de son, quel qu'en soit le procédé d'enregistrement (mécanique, magnétique, acoustique, numérique, optique ...) connu ou inconnu à ce jour, quelle que soit la nature du support et notamment disques et bandes magnétiques, et quelle qu'en soit la destination.
3. Support vidéographique : il faut entendre tout support permettant la fixation et/ou la reproduction de toute séquence synchronisée d'images et de sons, quel qu'en soit le procédé d'enregistrement connu ou inconnu à ce jour, quelle que soit la nature du support (et notamment vidéodisque, vidéocassette, pellicule optique ou magnétique, compact disc vidéo...) et quelle qu'en soit la destination.
4. Support numérique : il faut entendre tout support, système, fichier ou procédé permettant, par un codage binaire de 0 et 1, la fixation et la transcription de données de toute nature (sonores, graphiques, audiovisuelles, multimédia etc...) et leur reproduction et/ou transmission sur support physique (notamment CD, CD-Extra, Mini-disc, DVD, SACD etc...) et/ou dématérialisé (fichier numérisé quel qu'en soit le format : notamment avi, wave, aiff, gif etc...).
5. Phonogramme : il faut entendre toute fixation d'une séquence de son, par tous procédés connus ou à découvrir, pouvant être reproduite sur tous supports de quelque nature que ce soit, connus ou à découvrir, et quelle qu'en soit la destination.
6. Vidéogramme : il faut entendre la fixation de toute séquence d'images sonorisées ou non, par tous procédés connus ou à découvrir, pouvant être reproduite sur tous supports de quelque nature que ce soit, connus ou à découvrir, et quelle qu'en soit la destination.
7. Catalogue : il s'agit de la totalité des enregistrements dont le PRODUCTEUR est ou devient, au cours de la durée du présent contrat, titulaire des droits, sans restriction ni réserve.

## II. OBJET DU CONTRAT.

Le présent contrat a pour objet, aux conditions ci-après, de confier au DISTRIBUTEUR, à titre exclusif pour les territoires ci-après définis, la vente des enregistrements compris dans son catalogue.

La vente de ces enregistrements concerne uniquement les supports dématérialisées, dits supports numériques ou digitaux, streaming audio et/ou vidéo, avec ou sans monétisation, mis à disposition par tous moyens avec ou sans fil tels que le réseau internet, le réseau téléphonique ou tout autre moyen existant ou à venir.

## III. TERRITOIRE.

Le territoire exclusif de vente confié au DISTRIBUTEUR est **Le monde entier**.

## IV. DUREES.

1. Durée du contrat.

*Zaky Zeddour*

*MS*

2

2

Doc ID: 610275743832600764674904616876089

## Annexe

Le présent contrat est conclu pour une durée de **2 ans** à compter de la date de commercialisation.

### 2. Durée d'exploitation des enregistrements.

La période d'exploitation exclusive des enregistrements objets du présent contrat est fixée à **2 ans** à compter du jour de leur sortie commerciale.

Cette période d'exploitation exclusive se reconduira tacitement faute de dénonciation par l'une ou l'autre des parties au moins 6 mois avant l'expiration faite par lettre recommandée avec accusé de réception et ce pour des périodes successives de 2 ans.

## V. EXCLUSIVITE – INTERDICTION DE CONCURRENCE.

Le PRODUCTEUR s'engage à vendre les enregistrements objets du présent contrat et ce pour le territoire ci avant concédé, en exclusivité au DISTRIBUTEUR.

Le DISTRIBUTEUR aura le droit exclusif de reproduire et de mettre à disposition du public les enregistrements du PRODUCTEUR.

## VI. OBLIGATIONS DU PRODUCTEUR.

1. Le PRODUCTEUR garantit le DISTRIBUTEUR qu'il est libre de tout engagement similaire de Distribution pour les territoires susvisés et garantit également le DISTRIBUTEUR contre toutes les revendications de tiers qui prétendraient avoir des droits sur les phonogrammes objets des présentes et notamment les auteurs, compositeurs, éditeurs, acteurs, réalisateurs, etc....
2. Le PRODUCTEUR fait son affaire personnelle de la rémunération due aux artistes, musiciens, photographe, figurants, etc...et des charges afférentes.
3. Le PRODUCTEUR fera son affaire personnelle des frais d'enregistrements (studios, cachets, musiciens...).
4. Le PRODUCTEUR a la charge du paiement des droits d'auteurs et droits similaires.
5. Le producteur déclare avoir les autorisations pour l'utilisation des musiques, photographies...utilisés dans la référence du contrat.
6. Le PRODUCTEUR s'engage à fournir au DISTRIBUTEUR tous les enregistrements objets des présentes afin que ce dernier puisse exercer son activité de distribution dans les délais et les conditions convenus.
7. Le PRODUCTEUR s'engage à fournir au DISTRIBUTEUR l'ensemble des informations nécessaires à la mise en ligne de ses enregistrements.

## VII. OBLIGATIONS DU DISTRIBUTEUR.

1. Le DISTRIBUTEUR prend à sa charge l'ensemble des frais liés à la transmission numérique.
2. Le DISTRIBUTEUR s'engage à faire tous les efforts nécessaires afin de mettre ou faire mettre les enregistrements en ligne dans les délais convenus à compter de la date de réception des

Zaky Zeddour

MS

3

3

Doc ID: b10b275673332f6cc170ed7494046f637a0189

## Annexe

éléments tout en tenant compte des contraintes de délais spécifiques à chacune des plateformes et à chacun des réseaux de distribution.

3. Le DISTRIBUTEUR s'engage à mettre en ligne les enregistrements du PRODUCTEUR sur au moins une plateforme ou un réseau de distribution dans le délai de un mois à compter de la réception des éléments conformes.

### VIII. REPARTITION.

Le PRODUCTEUR recevra **70% (soixante-dix pour cent)** des sommes nettes encaissées par le DISTRIBUTEUR pour chaque enregistrement vendu.

Ces sommes correspondent au montant perçu par le DISTRIBUTEUR par les différentes plateformes ou réseaux de distribution numérique, diminué des droits de reproduction mécanique lorsque le DISTRIBUTEUR en assume la charge.

### IX. SUPPRIME.

### X. SUPPRIME.

### XI. CONDITIONS DE LIVRAISON ET DISPOSITIONS FINANCIERES.

1. Le DISTRIBUTEUR demande au PRODUCTEUR de lui remettre les éléments (visuels, fichiers audio, informations générales, informations relatives aux pistes, informations de distribution) ..., au plus tard 5 semaines avant la sortie. Le DISTRIBUTEUR ne pourra en aucun cas être tenu responsable des retards de livraison sur les différentes plateformes ou différents réseaux de distribution numériques en cas de non-respect de la date limite fixée.
2. Les comptes sont arrêtés trimestriellement les 31 mars, 30 juin, 30 septembre et 31 décembre de chaque année.
3. Le DISTRIBUTEUR s'engage à indiquer au PRODUCTEUR, le nombre d'enregistrement vendus et/ou le chiffre d'affaire correspondant. Ce montant sera communiqué au PRODUCTEUR par tous moyens et notamment par courriers électroniques ou directement dans l'espace PRODUCTEUR dédié dans les 60 jours suivant la fin du mois (sous réserve de l'envoi de ces résultats dans les délais par les différentes plateformes et différents réseaux au DISTRIBUTEUR).
4. A réception de ces relevés, le PRODUCTEUR établit une facture qu'il transmet au DISTRIBUTEUR.
5. Le DISTRIBUTEUR s'acquitte de ses factures, par chèque, virement ou billet à ordre à l'ordre du PRODUCTEUR sous 30 (trente) jours à compter de leur réception. **Aucun règlement ne sera effectué en l'absence de facture.**

### XII. SUPPRIME.

### XIII. CESSION.

*Zaky Zedbour*

*MS*

4

4

Doc ID: 19127567588256007000740184856872819

# Annexe

Le PRODUCTEUR s'interdit de céder à quiconque les droits résultants des présentes sans en avertir préalablement par écrit le DISTRIBUTEUR.

Le DISTRIBUTEUR s'interdit de céder à quiconque les droits résultants des présentes sans en avertir préalablement par écrit le PRODUCTEUR. Toutefois, celui-ci est autorisé à les céder librement à toute société de son groupe.

## XIV. FIN DE CONTRAT.

6 (six) mois avant l'expiration du présent contrat, le PRODUCTEUR fera connaître au DISTRIBUTEUR (par lettre recommandée avec A.R) son intention de renouveler ou non le contrat. Faute de quoi le contrat sera renouvelé pour la même durée que celle du présent contrat et aux mêmes conditions.

## XV. SUPPRIME.

## XVI. NON EXECUTION.

Ce contrat pourra être résilié par chacune des parties au cas où l'autre partie n'aurait pas respecté ses engagements vis-à-vis d'elle.

La disposition ci-dessus ne pourra prendre effet qu'après un délai de 60 (soixante) jours suivant l'envoi d'une lettre recommandée avec avis de réception, que l'une des parties adressera à l'autre partie pour le mettre en demeure d'avoir à exécuter le présent contrat, et dans l'hypothèse où la partie en cause n'aurait pas au cours de ce délai remédié à cette situation.

## XVII. ELECTION DE DOMICILE.

Pour l'exécution des présentes, les parties font élection de domicile aux adresses respectives susmentionnées.

## XVIII. JURIDICTION.

Pour toutes les contestations relatives à l'exécution ou à l'interprétation du présent contrat, à défaut d'accord amiable entre les parties, le Tribunal de Commerce du siège Social du DISTRIBUTEUR sera seul compétent.

Fait à Montrouge, le **29/03/2021**.  
En double exemplaire

### LE PRODUCTEUR



### LE DISTRIBUTEUR



KEYZIT DISTRIBUTION  
2/BIS RUE ARTHUR RAJER  
92120 MONTRouGE  
FRANCE



5

Doc ID: la1902375675882fac6f70ad74e0840f5637a8149

<b>TITRE</b>	ZAKY ZEDDOUR CONTRAT
<b>NOM DU FICHIER</b>	ZAKY ZEDDOUR CONTRAT .docx
<b>IDENTIFIANT DU DOCUMENT</b>	b10b277677115faee1f6eda734bf46f5631a8e19
<b>FORMAT DE DATE DU DOCUMENT</b>	DD / MM / YYYY
<b>STATUT</b>	● Terminés

### Historique du document

 ENVOYÉ	<b>29 / 03 / 2021</b> 11:35:28 UTC	Envoyé pour signature à ZAKY ZEDDOUR (zakyzeddour@gmail.com) depuis samir@keyzit.com IP: 160.176.50.244
 CONSULTÉ	<b>29 / 03 / 2021</b> 16:10:08 UTC	Consulté par ZAKY ZEDDOUR (zakyzeddour@gmail.com) IP: 154.121.23.126
 SIGNÉ	<b>29 / 03 / 2021</b> 17:17:50 UTC	Signé par ZAKY ZEDDOUR (zakyzeddour@gmail.com) IP: 41.106.210.244
 TERMINÉ	<b>29 / 03 / 2021</b> 17:17:50 UTC	Le document a été terminé.





**Éditions El-HaZen**

**9931-9455**

## **Contrat de publication**

Entre les soussignés :

Zakaria ZEDDOUR MOHAMMED BRAHIM

Ci-après dénommé « l'auteur » d'une part

Et

Les Éditions El-HaZen, 160 logts, Bt 1, local 8, RDC, Thenia, Boumerdes, identifiées au registre de commerce n° 35/00-3673813 A 17, agréé par le ministère de la culture sous le numéro 178, et représentées par madame Yasmine LARBAS, directrice.

Ci-après dénommée « éditrice » d'autre part

Il a été convenu ce qui suit,

L'auteur cède à titre exclusif à l'éditeur, qui accepte, les droits de reproduction, d'exploitation et de représentation afférents à l'œuvre de sa composition qui a pour titre :

- *L'Inventaire, ceci n'est pas un roman* (ISBN 978-9931-9455-0-5).
- *L'ERREUR, ceci n'est pas un recueil de poèmes* (ISBN 978-9931-9455-1-2).
- *Le Zéro-Tellectuel, ceci n'est pas un recueil de nouvelles* (ISBN 978-9931-9455-2-9).
- *Les Épargnés, ceci n'est pas une autobiographie* (ISBN 978-9931-9455-3-6).

Ci-après dénommé « l'œuvre »

## Annexe

---

L'auteur s'engage idem à céder à titre exclusif à l'éditeur, qui accepte, les droits de reproduction, d'exploitation et représentation afférents à trois autres œuvres ultérieures de sa production.

Les droits cédés pourront être exploités par l'éditeur en toutes langues et tous pays, sous toutes formes (papier et numérique) et présentations et par tous procédés tant actuels que futurs, ainsi que les droits d'adaptation audio-visuelle s'il y a lieu, d'un contrat écrit sur un document distinct.

De son côté, l'éditeur s'engage à assurer, à ses frais, risques et périls, la publication de l'œuvre sous forme de livre et s'emploiera à lui procurer, par une diffusion dans le public et auprès des tiers susceptibles d'être intéressés, les conditions favorables à son exploitation (après une étude de l'horizon d'attente).

La présente cession est faite aux conditions générales ci-après, sous réserve de modifications et additions résultant des clauses particulières ajoutées, éventuellement, à la suite des conditions générales.

Fait le : 21 Avril 2019

En trois (03) exemplaires

L'auteur

ZEDDOUR MOHAMMED  
BRAHIM Z  
Maître Assistant

L'éditeur

Édition El-Azhar  
Yasmine LARBAS  
Entreprise d'Édition et de Diffusion  
100 L. 0908 BL 01 Lot. 08 RDC - Thénia  
Téléphone / Fax : 04-2673015 A 17

***Table des matières :***

## Table des matières

---

<b>Introduction générale :</b> .....	<b>4</b>
<b>Première partie : Deux artistes contemporains de la moitié du XXème siècle....</b>	<b>21</b>
<b>Chapitre I. Albert Camus</b> .....	<b>22</b>
I. Tout sur Camus : .....	28
I. 1. Sa biographie : .....	29
I. 2. Sa mort : .....	35
I. 3. Camus et l'Algérie : .....	36
I. 4. Ses amitiés : .....	38
I. 5. Sa littérature & son art : .....	38
I. 6. La conception de vie « camusienne » : .....	40
I. 7. Son œuvre : .....	41
I. 7. 1. <i>Révolte dans les Asturies</i> : .....	41
I. 7. 2. <i>L'Envers et l'Endroit</i> : .....	43
I.7.3. <i>Noces</i> : .....	44
<i>Noces à Tipasa</i> : .....	44
<i>Le vent de Djemila</i> : .....	45
<i>L'été à Alger</i> : .....	46
<i>Le Désert</i> : .....	47
Le cycle de la négation (l'absurde) .....	48
1. 7. 4. <i>Le Mythe de Sisyphe</i> : .....	50
<i>Un raisonnement absurde</i> : .....	50
<i>L'homme absurde</i> : .....	51
<i>La création de l'absurde</i> : .....	52
<i>Le mythe de Sisyphe</i> : .....	52
1. 7. 5. <i>L'Étranger</i> : .....	53
1. 7. 6. <i>Caligula</i> : .....	54

## Table des matières

---

Acte I : .....	54
Acte II : .....	55
Acte III : .....	55
Acte IV : .....	56
1. 7. 7. <i>Le Malentendu</i> : .....	56
Acte I : .....	57
Acte II : .....	57
Acte III : .....	58
Le cycle positif (la révolte) .....	58
1. 7. 8. <i>La Peste</i> : .....	63
1. 7. 9. <i>L'État de siège</i> : .....	64
1. 7. 10. <i>Les Justes</i> : .....	64
1. 7. 11. <i>L'Homme révolté</i> : .....	65
1. 7. 12. <i>Les Lettres à un ami allemand</i> : .....	65
1. 7. 13. <i>L'Été</i> : .....	66
1. 7. 14. <i>Réflexions sur la guillotine</i> : .....	66
1. 7. 15. <i>Actuelles, chroniques</i> : .....	66
1. 7. 16. <i>Actuelles II</i> : .....	67
1. 7. 17. <i>Actuelles III. Chroniques algériennes</i> : .....	67
Un troisième cycle au regret : .....	67
1. 7. 18. <i>La Chute</i> : .....	68
1.7.19. <i>L'Exil et le Royaume</i> : .....	68
1. 7. 20. <i>Le Premier Homme</i> : .....	68
II. L'Absurde conçu par Camus : .....	69
<b>Chapitre II : Jacques Brel.....</b>	<b>73</b>
I. Biographie du chanteur : .....	76
I.1. Sa vie privée : .....	86
II. Son héritage : .....	88

## Table des matières

---

a) L'amitié :	88
b) La femme :	89
c) L'anticonformisme :	89
III. Brel et l'autobiographie :	90
IV. Brel sur scène :	92
V. Ses inspirations :	94
VI. Chansons boréliennes et leurs perspectives :	94
VII. Chansons traduites :	101
IIIX. Brel et le cinéma :	102
a) En réalisation :	102
b) En tant qu'acteur :	102
c) Bandes originales des films :	102
IX. Les hommages :	103
X. Raoul de Signac et <i>Frédéric</i> :	104
XI. Amour ou amitié :	105
XII. Brel, le contradictoire :	106
a) Leur possessivité et tricherie :	108
b) La séquestration de l'homme :	109
XIII. La conception de vie « brélienne » :	111
XIV. L'Absurde perçu par Brel :	122
<b>Chapitre III : La chanson entre discipline artistique et genre littéraire. ....</b>	<b>129</b>
I. La chanson, vers une reconnaissance scientifique :	134
I. 1. Qui est Stéphane Hirschi ?	134
I. 2. Ses Ouvrages :	137
a) <i>Jacques Brel, Chant contre silence</i> :	137
b) <i>Chanson, L'art de fixer l'air du temps : De Béranger à Mano Solo</i> :	137
c) <i>La Chanson française depuis 1980, de Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3</i> : ..	138
d) <i>Paris et chanson</i> :	139
e) <i>Nord et chansons</i> :	140
II. La cantologie :	141
II.1. La cantologie et la littérature :	143

## Table des matières

---

II. 3. L'approche littéraire de la chanson : .....	144
II. 4. Origines et références de l'approche : .....	147
II. 5. Impact du créateur, texte, voix, et composition :.....	152
III. Brel entre chanson et littérature .....	155
III. 1. Brel l'auteur, un nouveau style, une émancipation dans l'écriture : .....	156
a)- <i>Madeleine</i> : .....	156
b)- <i>Vesoul</i> : .....	162
<b><i>Deuxième partie : Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?.....</i></b>	<b>168</b>
<b><i>Chapitre I : La recherche de l'Être.....</i></b>	<b>169</b>
I. À la recherche du Soi dans un monde absurde : .....	172
I. 1. <i>Le Mythe de Sisyphe</i> : .....	173
I. 2. <i>L'Étranger</i> : .....	174
a) L'indifférence face à la perte de sa mère : .....	174
b) La demande en mariage absurde :.....	174
c) Conditions d'un meurtre ensoleillé : .....	175
d) Un procès de jugement humaniste : .....	176
e) L'attente de la mort et la reprise de la conscience : .....	176
I. 3. <i>Caligula</i> : .....	177
II- Que recherche Brel à travers les textes de ses chansons ? .....	180
II. 1. <i>Les Vieux</i> : .....	180
II. 2. <i>Le Moribond</i> : .....	181
II. 3. <i>J'arrive</i> : .....	182
II. 4. <i>La Mort</i> : .....	182
II. 5. <i>Voir un ami pleurer</i> : .....	183
II. 6. <i>À mon dernier repas</i> : .....	184
II. 7. <i>Jojo</i> : .....	185
II. 8. <i>Ces gens-là</i> : .....	186
III. Entre comparatisme et psychanalyse : imprégnation ou influence : .....	189
III. 1. Idéologie des deux auteurs : .....	191

## Table des matières

---

III. 1. 1. Points de vue communs : .....	191
a) L'Absurde : .....	191
b) La religion : .....	192
c) L'idée de Dieu : .....	198
d) La mort : .....	199
e) Deux méthodes de pensée : .....	200
• La nostalgie de l'enfance : .....	201
• L'Autre : .....	203
• Refus d'une mythification : .....	206
• La perception de l'amour : .....	207
III. 1. 2. Points de vue parallèles : .....	208
a) L'idée de l'Absurde : .....	208
b) " Il faut savoir qu'on est mortel " : .....	210
c) Le statut de la femme : .....	211

### ***Chapitre II : À la recherche d'une empreinte, de l'intertextualité à la narration.***

.....	<b>215</b>
I. L'analyse intertextuelle : .....	216
I-1. Brel réécrit-il Camus ? .....	218
<i>Les paumés du petit matin</i> (Brel) / <i>Le Minotaure</i> (Camus) : .....	219
<i>Les bigotes</i> (Brel) / <i>La Peste</i> (Camus) .....	220
<i>Le moribond</i> (Brel) / <i>La Peste</i> (Camus) .....	221
<i>Jef</i> (Brel) / <i>La Peste</i> (Camus) .....	221
<i>Le caporal Casse-Pompon</i> (Brel) / <i>Lettres à un ami allemand</i> (Camus) .....	223
<i>Mon enfance</i> (Brel) / <i>Le Premier Homme</i> (Camus) .....	224
Citation de Brel / <i>Le Mythe de Sisyphe</i> (Camus) .....	224
Citation de Brel / <i>L'Étranger</i> (Camus) .....	225
<i>Vieillir</i> (Brel) / <i>La Peste</i> (Camus) .....	226

## Table des matières

---

<i>L'âge idiot (Brel) / Le Mythe de Sisyphé (Camus)</i> .....	226
I. 2. Coïncidences circonstanciées dans la vie des deux auteurs : .....	227
I-3. Intertextualité biographique : .....	231
I-4. Les clin d'œil personnels : .....	232
I. 4. 1. La mise en abyme : .....	233
a) Camus faisant appel à ses textes : .....	234
b) Brel chantant Brel : .....	235
II- Camus, Brel et le mythe personnel : .....	239
II-1. Qu'est ce que la psychocritique ?.....	239
II. 1. 1. Le mythe personnel : .....	241
II. 1. 2. Le mythe personnel chez Brel : .....	242
a) L'amour : .....	242
<i>Je t'aime</i> : .....	242
<i>Je l'aime</i> : .....	243
<i>Quand on n'a que l'amour</i> : .....	244
<i>L'Amour est mort</i> : .....	244
b) Les femmes : .....	246
<i>Mathilde</i> : .....	246
<i>Le Moribond</i> : .....	246
<i>Madeleine</i> : .....	247
c) L'amitié : .....	248
<i>Jojo</i> : .....	248
<i>Jef</i> : .....	248
<i>Voir un ami pleurer</i> : .....	249
<i>Le Moribond</i> : .....	250
d) Les origines : .....	251
<i>Les flamandes</i> : .....	251

## Table des matières

---

<i>Les f...</i> : .....	251
<i>La cathédrale</i> : .....	252
<i>Marieke</i> : .....	252
e) La mort : .....	253
<i>Le Moribond</i> : .....	253
<i>La Mort</i> : .....	253
<i>J'arrive</i> : .....	254
II. 1. 3. Le mythe personnel chez Camus : .....	255
a) L'amour : .....	255
<i>Carnets</i> : .....	255
<i>La Mort heureuse</i> : .....	255
<i>Le Malentendu</i> : .....	255
<i>Les Justes</i> : .....	256
<i>L'Étranger</i> : .....	256
<i>La Mort heureuse</i> : .....	256
<i>Le Mythe de Sisyphe</i> : .....	256
b) l'amitié : .....	256
<i>Carnets II</i> .....	256
<i>La Chute</i> .....	256
L'Été : .....	257
c) Le pays : .....	257
<i>L'Étranger</i> : .....	257
<i>Noces</i> : .....	257
<i>L'Été</i> : .....	257
d) La Mort : .....	258
<i>L'Étranger</i> : .....	258
<i>Caligula</i> : .....	258

## Table des matières

---

<i>Carnets</i> : .....	258
III- L'analyse narratologique : .....	262
III. 1. Définition de la narratologie selon Genette : .....	262
III. 2. Analyse narratologique entre " <i>La Chute</i> ", Camus et " <i>Ces Gens-là</i> ", Brel : .....	268
III. 2. 1. <i>Ces Gens-là</i> , Brel, 1966 .....	268
III. 2. 1. 1. Le mode narratif : .....	270
III. 2. 1. 2. La fonction du narrateur .....	271
a) La fonction de communication : .....	271
b) La fonction testimoniale .....	271
III. 2. 1. 3. L'insistance narrative : .....	272
a) La voix narrative .....	272
b) Le temps de la narration .....	272
c) La perspective narrative .....	272
III. 2. 1. 4. Le temps du récit .....	273
a) L'ordre .....	273
b) La fréquence événementielle .....	273
III. 2. 2. <i>La Chute</i> , Albert Camus : .....	273
III. 2. 2. 1. Le mode narratif .....	274
III.2. 2. 2. La fonction du narrateur .....	274
a) La fonction de communication .....	274
b) La fonction testimoniale .....	274
III. 2. 2. 3. L'insistance narrative .....	275
a) La voix narrative .....	275
b) Le temps de la narration .....	275
III. 2. 2. 4. La perspective narrative .....	275
III. 2. 2. 5. Le temps du récit .....	275
a) L'ordre .....	276

## Table des matières

---

b) La fréquence événementielle .....	276
III-3. Conclusion de l'analyse narratologique : .....	276
IV. Malraux, père spirituel des deux auteurs : .....	277
IV. 1. La Condition humaine : .....	278
IV. 1. 1. La condition humaine et la révolte : .....	280
IV. 1. 2. La fraternité et l'amitié : .....	280
VI. 1. 3. La solitude et la mort : .....	281
VI. 2. L'idéologie de Malraux : .....	281
IV. 3. Deux écrivains, une seule source d'inspiration : .....	282
<b>Chapitre III : Perspective, L'Art au service de la littérature. ....</b>	<b>285</b>
I- Camus, Brel entre imitation et intertextualité pour une approche ludique et moins complexe de la philosophie de l'Absurde en particulier et de la littérature en général : .....	286
I. 1. Chanson et réceptivité : .....	287
I. 1. 1. L'esthétique et la réception : .....	287
II. Vers une nouvelle perspective pour approcher la littérature : .....	289
II. 1. Mise en pratique de l'approche : .....	290
II. 2. Procédé de l'approche de la Littérature à travers l'art : .....	292
II. 2. 1. La littérature Maghrébine à Travers Djurdjurassique Bled de Mohamed Fellag : .....	292
II. 2. 2. La philosophie de l'Absurde de Camus à travers les textes de Jacques Brel : ...	295
a) Présentation des principaux titres de chansons de Brel à étudier par rapport à la philosophie de Camus : .....	297
b) Le rapport entre les chansons de Brel avec la philosophie de Camus : .....	297
III. Résultats obtenus par rapport au procédé de l'approche de la Littérature à travers l'art : .....	299
<b>Conclusion générale.....</b>	<b>303</b>
<b>Bibliographie : .....</b>	<b>314</b>
Œuvres d'Albert Camus : .....	315
Œuvres complètes : .....	315
Théâtre, récits, nouvelles de l'auteur : .....	315
Divers : .....	315

## Table des matières

---

Correspondances : .....	316
Ouvrages consultés : .....	317
Colloques : .....	319
Supports théoriques : .....	319
Articles et thèses : .....	320
Sites, et support audiovisuels consultés : .....	321
Discographie de Brel : .....	324
De Signac Raoul, <i>Frédéric</i> : .....	327
<b><i>Table des matières</i> : .....</b>	<b>350</b>

## Résumé :

Les similitudes flagrantes entre les livres de Camus et l'univers brélien (textes, propos et même vie) nous ont poussé à établir un travail de recherche comparatif, en faisant appel à plusieurs approches interdisciplinaires et littéraires telles que la cantologie, l'intertextualité, la psychanalyse, la psychocritique, la mise en abyme ainsi que la narratologie. Dans l'objectif de dégager ses ressemblances et prouver l'imprégnation de Brel de l'univers littéraire Camusien nous avons élargi notre analyse en creusant dans les centres d'intérêt et influences des deux auteurs.

Il est vrai que cette thèse éclaire le champ de la chanson comme genre en s'appuyant sur la théorie émergente de la cantologie, mais une fois l'étude comparative achevée elle ouvre une nouvelle perspective, celle de faire de l'art en général et de la chanson plus précisément un outil d'approche littéraire, ouvrant ainsi beaucoup plus l'éventail comparatif littéraire. En effet, au cours de cette recherche nous nous sommes attardé, à plusieurs reprises, sur les manifestations de l'absurde dans la chanson ainsi que dans le mode de vie brélien pour aboutir à une méthode permettant d'approcher la littérature de Camus mais surtout sa philosophie à travers l'ensemble des chansons de Brel.

**Mots-clés :** Camus- Brel- Absurde- Cantologie- littérature- Philosophie- Chanson- intertextualité- réceptivité- Comparatisme.

## Summary :

The flagrant similarities between Camus's books and the "Brelian" universe (texts, talks, and even life) led us to develop a comparative research work, using several interdisciplinary approaches such as cantology and literary approaches such as intertextuality, psychoanalysis, psychocriticism, "mise en abyme" and narratology. With the objective to identify those similarities and prove Brel's impregnation of the Camusian literary universe.

It is true that this thesis sheds light on song as a genre by relying on the emerging theory of cantology, but once the comparative study is completed it opens a new perspective, that of making art in general and song more precisely a literary approach tool, thus opening much more the range of literary comparison.

Indeed, in the course of this research we dwelled, on several occasions, on the manifestations of the absurd in the song as well as in the Brélien way of life. To close our thesis we have proposed a perspective instrumentalizing our comparative analysis to arrive at a method allowing to approach the literature of Camus but especially his philosophy through all the songs of Brel.

**Key-words :** Camus- Brel- Absurdist- Cantology- literature- Philosophy- Songs- intertextuality- receptivity- Comparative analysis.

## ملخص:

دفعتنا أوجه التشابه البارزة بين كتب البير كاموس و عالم المغني جاك بريل (من خلال نصوصه وتدخلاته وحتى في حياته الخاصة) إلى إنشاء عمل بحثي مقارنة لكاتبتيهما باستخدام العديد من المناهج العلمية و طبقا لأساليب النقد الأدبي نذكر على سبيل المثال الكانتولوجيا (و ما يسمى بعلم الاغنية) والتحليل الأدبي طبقا للتناص والتحليل النفسي والسايكوكرنيك او النقد السايكولوجي و تحليل طرق السرد بهدف تحديد أوجه التشابه بين نصوص الكاتبين وإثبات تأثير جاك بريل بالسلسلة الأدبية و الفلسفية لكاموس.

صحيح أن هذه الأطروحة تلقي الضوء على الأغنية كنوع أدبي من خلال الاعتماد على نظرية الكانتولوجيا الناشئة، ولكن بمجرد الانتهاء من الدراسة المقارنة، فإنها تفتح منظوراً جديداً، ألا وهو مقارنة الأدب من خلال الفن بشكل عام والأغنية بشكل خاص، وبالتالي فتح المزيد من نطاق المقارنة الأدبية.

**الكلمة المفتاحية :** كاموس- بريل- العبيثة- الكانتولوجيا- الناراتولوجيا- علم الرواية- الادب- النقد الادبي- الفلسفة- الاغنية- التناص-

المقارنة الادبية.