

ISSN 2071 - 1964

**Revue interafricaine de littérature,
linguistique et philosophie**

Particip'Action

**Revue semestrielle. Volume 14, N°2 – Juillet 2022
Lomé – Togo**

ADMINISTRATION DE LA REVUE *PARTICIP'ACTION*

Directeur de publication : Pr Komla Messan NUBUKPO

Coordinateurs de rédaction : Pr Kodjo AFAGLA

Secrétariat : Dr Ebony Kpalambo AGBOH
: Dr Komi BAFANA
: Dr Kokouvi M. d'ALMEIDA
: Dr Isidore K. E. GUELLY

COMITE SCIENTIFIQUE ET DE RELECTURE

Président : Martin Dossou GBENOUGA, Professeur titulaire (Togo)

Membres :

Pr Augustin AÏNAMON (Bénin), Pr Kofi ANYIDOHO (Ghana), Pr Zadi GREKOU (Côte d'Ivoire), Pr Akanni Mamoud IGUE, (Bénin), Pr Mamadou KANDJI (Sénégal), Pr Guy Ossito MIDIOHOUAN (Bénin), Pr Bernard NGANGA (Congo Brazzaville), Pr Norbert NIKIEMA (Burkina Faso), Pr Adjai Paulin OLOUKPONA-YINNON (Togo), Pr Issa TAKASSI (Togo), Pr Simon Agbéko AMEGBLEAME (Togo), Pr Marie-Laurence NGORAN-POAME (Côte d'Ivoire), Pr Kazaro TASSOU (Togo), Pr Ambroise C. MEDEGAN (Bénin), Pr Médard BADA (Bénin), Pr René Daniel AKENDENGUE (Gabon), Pr Konan AMANI (Côte d'Ivoire), Pr Léonard KOUSSOUHON (Bénin), Pr Sophie TANHOSOU-AKIBODE (Togo).

Relecture/Révision

- Pr Kazaro TASSOU
- Pr Ataféi PEWISSI
- Pr Komla Messan NUBUKPO

Contact : Revue *Particip'Action*, Faculté des Lettres, Langues et Arts de l'Université de Lomé – Togo.

01BP 4317 Lomé – Togo

Tél. : 00228 90 25 70 00/99 47 14 14

E-mail : participaction1@gmail.com

© Juillet 2022

ISSN 2071 – 1964

Tous droits réservés

LIGNE EDITORIALE DE PARTICIP'ACTION

Particip'Action est une revue scientifique. Les textes que nous acceptons en français, anglais, allemand ou en espagnol sont sélectionnés par le comité scientifique et de lecture en raison de leur originalité, des intérêts qu'ils présentent aux plans africain et international et de leur rigueur scientifique. Les articles que notre revue publie doivent respecter les normes éditoriales suivantes :

1.1 Soumission d'un article

La Revue *Particip'Action* reçoit les projets de publication par voie électronique. Ceci permet de réduire les coûts d'opération et d'accélérer le processus de réception, de traitement et de mise en ligne de la revue. Les articles doivent être soumis à l'adresse suivante (ou conjointement) : participaction1@gmail.com

1.2 L'originalité des articles

La revue publie des articles qui ne sont pas encore publiés ou diffusés. Le contenu des articles ne doit pas porter atteinte à la vie privée d'une personne physique ou morale. Nous encourageons une démarche éthique et le professionnalisme chez les auteurs.

1.3 Recommandations aux auteurs

L'auteur d'un article est tenu de présenter son texte dans un seul document et en respectant les critères suivants :

Titre de l'article (obligatoire)

Un titre qui indique clairement le sujet de l'article, n'excédant pas 25 mots.

Nom de l'auteur (obligatoire)

Le prénom et le nom de ou des auteurs (es)

Présentation de l'auteur (obligatoire en notes de bas de page)

Une courte présentation en note de bas de page des auteurs (es) ne devant pas dépasser 100 mots par auteur. On doit y retrouver obligatoirement le nom de l'auteur, le nom de l'institution d'origine, le statut professionnel et l'organisation dont il relève, et enfin, les adresses de courrier électronique du ou des auteurs. L'auteur peut aussi énumérer ses principaux champs de recherche et ses principales publications. La revue ne s'engage toutefois pas à diffuser tous ces éléments.

Résumé de l'article (obligatoire)

Un résumé de l'article ne doit pas dépasser 160 mots. Le résumé doit être à la fois en français et en anglais (police Times new roman, taille 12, interligne 1,15).

Mots clés (obligatoire)

Une liste de cinq mots clés maximum décrivant l'objet de l'article.

Corpus de l'article

-La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

-La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit :

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale :

Introduction (justification du sujet, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain :

Titre,

Prénom et Nom de l'auteur,

Institution d'attache, adresse électronique (note de bas de page),

Résumé en français. Mots-clés, Abstract, Keywords,

Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

Par exemple : Les articles conformes aux normes de présentation, doivent contenir les rubriques suivantes : introduction, problématique de l'étude, méthodologie adoptée, résultats de la recherche, perspectives pour recherche, conclusions, références bibliographiques.

Tout l'article ne doit dépasser 17 pages,

Police Times new roman, taille 12 et interligne 1,5 (maximum 30 000 mots). La revue *Particip'Action* permet l'usage de notes de bas de page pour ajouter des précisions au texte. Mais afin de ne pas alourdir la lecture et d'aller à l'essentiel, il est recommandé de **faire le moins possible usage des notes (10 notes de bas de page au maximum par article).**

- A l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, les articulations d'un article doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (**exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).**

Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point. Insérer la pagination et ne pas insérer d'information autre que le numéro de page dans l'en-tête et éviter les pieds de page.

Les figures et les tableaux doivent être intégrés au texte et présentés avec des marges d'au moins six centimètres à droite et à gauche. Les caractères dans ces figures et tableaux doivent aussi être en Times 12. Figures et tableaux doivent avoir chacun(e) un titre.

Les citations dans le corps du texte doivent être indiquées par un retrait avec tabulation 1 cm et le texte mis en taille 11.

Les références de citations sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées). Exemples :

- En effet, le but poursuivi par **M. Ascher (1998, p. 223)**, est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupée du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (...) ».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadéquation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

Pour les articles de deux ou trois auteurs, noter les initiales des prénoms, les noms et suivis de l'année (J. Batee et D. Maate, 2004 ou K. Moote, A. Pooul et E. Polim, 2000). Pour les articles ou ouvrages collectifs de plus de trois auteurs noter les initiales des prénoms, le nom du premier auteur et la mention "et al" (F. Loom et al, 2003). Lorsque plusieurs références sont utilisées pour la même information, celles-ci doivent être mises en ordre chronologique (R. Gool, 1998 et M. Goti, 2006).

Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

Références bibliographiques (obligatoire)

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Il convient de prêter une attention particulière à la qualité de l'expression. Le Comité scientifique de la revue se réserve le droit de réviser les textes, de demander des modifications (mineures ou majeures) ou de rejeter l'article de manière définitive ou provisoire (si des corrections majeures doivent préalablement y être apportées). L'auteur est consulté préalablement à la diffusion de son article lorsque le Comité scientifique apporte des modifications. Si les corrections ne sont pas prises en compte par l'auteur, la direction de la revue *Particip'Action* se donne le droit de ne pas publier l'article.

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, Le Harmattan.

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogenes*, 202, p. 145-151.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, Le Harmattan.

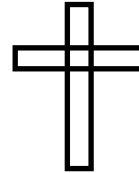
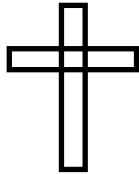
NB1 : Chaque auteur dont l'article est retenu pour publication dans la revue *Particip'Action* participe aux frais d'édition à raison de **55.000** francs CFA (soit **84 euros** ou **110** dollars US) par article et par numéro. Il reçoit, à titre gratuit, un tiré-à-part.

NB2 : La quête philosophique centrale de la revue *Particip'Action* reste : **Fluidité identitaire et construction du changement : approches pluri-et/ou transdisciplinaires.**

Les auteurs qui souhaitent se faire publier dans nos colonnes sont priés d'avoir cette philosophie comme fil directeur de leur réflexion.

La Rédaction

NE LES OUBLIONS PAS



L'année dernière, alors que le précédent numéro du ***Particip'Action*** était sous presses, nous avons appris avec beaucoup de peine le décès de notre très cher collègue et ami, le Professeur titulaire Taofiki KOUMAKPAÏ du département d'anglais de l'université d'Abomey Calavi au Bénin.

Cette année-ci, c'est également avec beaucoup de douleur que nous venons de perdre un autre très cher collègue et ami, le Professeur titulaire Serge GLITHO du département d'allemand de l'université de Lomé au Togo.

L'un et l'autre étaient titulaires d'un doctorat de troisième cycle et d'un doctorat d'Etat. Pendant de longues années, ils ont été des membres très appréciés du comité scientifique et de relecture de notre revue commune. Nous les remercions très sincèrement pour leur amitié et leur engagement.

Il s'agit de deux éminents enseignants-chercheurs qui, dans leurs domaines de spécialités, ont formé une relève solide et digne de confiance.

Gardons au plus profond de nos cœurs, la mémoire de leurs précieuses contributions au développement de nos deux pays.

Lomé, le 22 juillet 2022

Pour *Particip'Action*,

Pr K. M. NUBUKPO, Directeur de publication

SOMMAIRE

LITTÉRATURE

1. La représentation du corps féminin dans *Celles qui attendent* de Fatou Diome
Ayaovi Xolali MOUMOUNI-AGBOKE.....13
2. Écriture migratoire et déconstruction du mythe de l'eldorado dans *le ventre de l'atlantique*, *Kétala* et *Celles qui attendent* de Fatou Diome
Kokouvi SOLETODJI37
3. Figures de la terre et terre de figure chez Albert Camus
Ahmadou Bamba KA55
4. Entre pays de départ et pays d'accueil : le dilemme de l'écrivain antillais de langue française
Terry Aigbeovbios OSAWARU.....75
5. Sex, Race, and Gender: Healing the Cleft Body in Parks's *Venus*
Yao Katamatou KOUMA.....91
6. A Transatlantic Analysis of Violence in Alex La Guma's *A Walk in the Night* and Alice Walker's *The Third Life of Grange Copeland*
Ebony Kpalambo AGBOH & Koffitsè Ekélékana Isidore GUELLY.....109
7. African American Female Agency and Racial Cohesion in Morrison's *Sula*
Hodabalo POTCHOWAI.....133

LINGUISTIQUE

8. Etude polysémique de deux verbes kabiye : tóóv "manger" et ñóú "boire"
Palakyém MOUZOU.....151
9. A Morphosemantic Study of the Word *Ablɔdɛ* in Gengbè: From Cultural to Linguistic Analyses
Manohoamékpo KOUKOU DJOE.....167

PHILOSOPHIE ET SCIENCES SOCIALES

10. Lecture critique de la constitution des Etats -Unis : le souci de la postérité, comme gages institutionnels de développement
Alexandre NUBUKPO.....189
11. La maladie à coronavirus ou covid-19 est-elle synonyme de manque de liberté de l'humanité ?
Aimé THIEMELE203

FIGURES DE LA TERRE ET TERRE DE FIGURE CHEZ ALBERT CAMUS

Ahmadou Bamba KA*

Résumé

La terre est l'élément fondement de l'existence. Dans l'œuvre d'Albert Camus, se construit et s'installe un véritable mythe de la terre. Elle est une figure centrale de sa production littéraire si ce n'est la figure charnière, charriant un symbolisme pluriel révélateur d'un imaginaire fécond et d'une pensée en perpétuel questionnement. Dans ce sens, outre cette représentation d'une identité ombilicale, les figures de la terre s'incrument dans cette contradiction polaire garante de l'équilibre du monde. Si la terre méditerranéenne est mère d'abord c'est parce que, simplement, elle participe d'un ancrage sociologique et d'un sentiment d'appartenance nourri d'un écrivain à son Algérie natale, terre de la mer et du désert, deux expressions de l'infini dans leur constante ambivalence.

A cet endroit, où la plénitude et l'extase confirment l'idée d'un Eden retrouvé, le mal est aussi présent. Il s'affirme dans la souffrance de l'innocent, dans le meurtre gratuit et insensé, bref dans cette absurdité du monde qui creuse encore le fossé plus profond entre l'acteur et son décor.

Mots-clés : agonie, bonheur, mort, terre, tragique

Abstract

Land is the fundamental element of existence. In the work of Albert Camus, a true myth of the land is constructed and established. It is a central figure in his literary production, if not the pivotal figure, carrying a plural symbolism revealing a fertile imagination and a thought in perpetual questioning. In this sense, in addition to this representation of an umbilical identity, the figures of land are embedded in this polar contradiction that guarantees the balance of the world. If the Mediterranean land is first and foremost a mother, it is because it simply participates in a sociological anchorage and a feeling of belonging nourished by a writer to his native Algeria, a land of the sea and of the desert, two expressions of the infinite in their constant contradiction.

*Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal) ; E-mail : bambakatode@gmail.com

From this place, where wholeness and ecstasy confirm the idea of a rediscovered Eden, evil is also present. It asserts itself in the suffering of the Innocent, in the gratuitous and senseless murder, in short in this absurdity of the world which deepens the gap between the actor and his setting.

Keywords: agony, happiness, death, land, tragedy

Introduction

La terre est l'élément-fondement de l'existence. Dans la tradition judéo-chrétienne, Adam et Eve, ce couple premier, pour avoir transgressé et violé la défense divine, est relégué sur terre pour expier la faute originelle. La terre accueille ainsi les fautifs et serait même souillée par leurs péchés.

Mais, cette terre qui a façonné l'homme et qui continue de le porter comme une mère bienveillante, parce que lieu d'épreuves et d'endurance, semble être un purgatoire obligé pour la quête ou plutôt pour la conquête de l'âge d'or perdu par la faute du premier des mortels, Adam, qui lui-même gît dans chaque homme. Tout homme est Adam car l'homme est un pécheur par excellence. Adam, cet être de terre, devient au fil des âges, une identité remarquable universelle.

La terre-mère est donc le réceptacle de la création où celle-ci est condamnée à jouer le spectacle de sa vie. Aussi la terre, parce que plurielle et multiforme apparaît-elle comme la congrégation de nombreuses polarités allant des montagnes qui touchent aux cieux et aux nuées, aux cavernes profondes et ténébreuses débouchant sur les eaux souterraines ou les laves volcaniques, en passant par ces déserts arides et inhabitables et ces rochers abrupts.

Dans l'œuvre d'Albert Camus, la terre est d'abord figure, symbole d'une identité. C'est la terre de l'Algérie natale, maternelle et nourricière qui participe d'un certain mysticisme de l'écrivain Albert Camus.

D'autre part, la terre, chez cet écrivain de l'Absurde est porteuse de significations polaires perceptibles dans une permanente et réelle contradiction garante de l'équilibre du monde. C'est donc la terre des figures, de l'exil et du Royaume, du Oui et du Non, du Midi et de Minuit, de l'Envers et de l'Endroit, bref la terre de Sisyphe et de Prométhée sous le contrôle intelligent de Némésis. Ainsi, l'image de la terre chez Albert Camus est d'abord liée à une singularité identitaire, ensuite à une pluralité significative ; ce qui instaure cet élément naturel premier comme un motif à valeur mythique d'une œuvre prolifique et dont le soubassement n'est qu'une mise en scène de la condition à la fois malheureuse et heureuse de l'Homme.

Dans cette étude, nous nous proposons d'abord d'analyser dans l'œuvre d'Albert Camus, comment l'image de la terre est liée à la perception d'un purgatoire où le thème du mal des origines est fortement suggéré. Ensuite, dans la deuxième partie, nous montrerons que la terre n'est pas seulement exil mais qu'elle est aussi Royaume, donc endroit où des plaisirs charnels, à l'extase sensualiste en passant par cet attachement viscéral à la méditerranée, l'Homme essaie de retrouver ce paradis perdu.

1- Du purgatoire ou de la reconfiguration du mal des origines

Entre l'être humain et la terre, s'établit un rapport dialectique prédit par l'Eternel par ces paroles : « c'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain jusqu' à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière et tu retourneras dans la poussière ». (L. Segond, 1972, p.4). Au centre de cette injonction divine est révélé ce lot de souffrances et d'endurance qui fera le quotidien de l'existence humaine. L'homme doit souffrir. La terre n'est point lieu de bonheur et d'épanouissement mais elle est un espace dédié à la reconquête du paradis perdu par la faute du Premier Ancêtre. La transgression de l'interdit induit

la connaissance du mal jusque-là, l'homme ne connaissait que le bien et consacre la polarité à la fois contradictoire et complémentaire du monde le jour et la nuit, le bien et le mal.

Ainsi, la terre chez Albert Camus est d'abord prison ; espace expiatoire de la faute originelle.

1.1. Motif carcéral et lieu d'expiation de la faute adamique

Dans l'imaginaire socio religieux, la terre est une vaste prison comprise entre les abîmes, les mondes souterrains, très souvent décrits comme les lieux d'atroces souffrances et d'éternels supplices, et ce ciel très lointain. L'enfer serait du bas monde, du monde souterrain, le paradis serait céleste. Ainsi, la terre joue le rôle de médiatrice, d'axe, d'équilibre et l'être humain, qu'il soit respectueux des préceptes religieux ou non, la quittera pour s'élever vers ces mondes de bonheur, regagnant l'Eden perdu ou pour s'enfoncer éternellement dans les gouffres insondables des mondes d'en bas, les enfers.

Dans *L'Etranger*, la terre semble faite pour supporter la pesanteur du ciel et, dans ce sens, Meursault peut dire : « le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre [...] ». A l'enterrement, la terre revêt un aspect tragique. Elle prend la « couleur [du] sang ». (A. Camus, 1942, p.19). Elle fait peur. L'absurdité de l'existence humaine réside dans le fait que cette terre qui a porté l'homme, cette terre qui a vu ses premiers pas et qui lui a procuré toutes ces joies, c'est cette même terre qui va le couvrir et qui va signer sa permanente absence. C'est cette idée de la terre que Tarrou développe dans ces carnets en ces termes : « [...] et déjà la première terre rebondissait sur le couvercle [...] les pelletées de glaise résonnaient de plus en plus sourdement [...] ». (A. Camus, 1947, p.162). La description des enterrements utilisant un motif de la terre est faite avec une concision forte

qui, bien que contribuant à garnir ce registre tragique, montre combien cette terre est devenue maléfique et semble s'être alliée avec la peste.

La terre, naguère associée à la maternité est maintenant image liée à la criminalité et à l'anthropophagie. Cette image représente un symbolisme du retour : retour de l'enfant dans le ventre de la mère, retour de l'homme dans le ventre de la terre, retour de l'homme aux origines premières. Elle représente une réconciliation d'Adam avec L'Eternel. C'est une fusion originelle.

La terre chez Albert Camus est liée à un motif carcéral ; elle est considérée comme une vaste prison ou entre le permis et l'interdit entre la vie et la mort, l'homme doit reconquérir le bonheur perdu. Elle est porteuse d'un tragique universel qui met en scène les souffrances de la condition humaine. C'est ce caractère universel du mal qu'Albert Camus essaie d'exprimer à travers un réalisme tragique.

1.2. Un réalisme tragique

Dans l'œuvre d'Albert Camus, outre le mythe biblique, l'allusion à la civilisation gréco latine est fort présente. Ainsi les mises en scène, pour le plus tragique, rappellent l'absurdité de l'existence et révèlent un sentiment humain d'insatisfaction permanente. Ce sentiment malheureux est d'abord un constat réel ; c'est celui qu'a Caligula quand il se plaint en ces termes : « ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable [...] les hommes meurent et ils ne sont pas heureux ». (A. Camus, 1957, p.15-16).

Néanmoins, chez Albert Camus, ce constat est à dépasser par une révolte et une lutte intelligentes, fondées sur des valeurs et principes humains. C'est dans l'éternel recommencement et dans ce sentiment de satisfaction de l'effort fourni qu'on arrive à dépasser ce divorce entre

l'homme et le monde, entre l'acteur et son décor. Sisyphe ne trouve-t-il pas plaisir à rouler indéfiniment son rocher ?

Dans *L'Etranger* et dans *La Peste*, le meurtre de L'Arabe ou la mort de l'innocent représentent des mises en scène où la nature et le hasard participent de la représentation d'un réalisme tragique.

Dans *La Peste*, le personnage du malade trouve son expression la plus parfaite dans ce corps frêle de l'enfant Othon. Symbole par excellence de l'innocence, et représentant un cas qui a été omis dans l'homélie de Paneloux c'est-à-dire sa fameuse prêche, le jeune Othon, « ce petit corps malade » bat en brèche les fondements du discours de Paneloux. La dépersonnalisation du personnage malade passe par une perte d'identité et le malade ne devient ni plus ni moins qu'une « forme ». Aussi, le narrateur note-t-il : « sur les cinq autres lits, des formes remuaient et gémissaient [...] ». (A. Camus, 1947, p.197).

Le jeune Othon dans ses moments d'agonie est comparé à une bête ou à un rapace : ses « mains devenues comme des griffes labouraient doucement les flancs du lit ». (A. Camus, 1947, p.197). C'est cette même image du malade agonisant que nous retrouvons dans *Le Hussard sur le toit* (J. Giono, 1953, p.483-484) en ces termes :

Le malade est dans une agitation extrême. Il cherche à se débarrasser de tout ce qui le couvre, se plaint d'une chaleur insupportable, a soif ; oubliant toute sa pudeur, il s'élance hors du lit ou découvre avec rage ses parties sexuelles. Et, cependant, sa peau est devenue froide, inondée d'une sueur glacée qui bientôt est visqueuse et donne à la main l'impression désagréable du contact d'un animal à sang froid. [...] Le malade ne parle plus que par soupirs. L'haleine a une odeur nauséuse qu'il est impossible de décrire mais qu'on oublie plus quand une fois on l'a senti.

L'agonie de l'enfant Othon, point focal de la souffrance dans *La Peste*, représente tout le mal humain. Ainsi, le seul cri de l'enfant est devenu un cri universel, symbole de toute la misère de la condition humaine. Ce

personnage de l'enfant malade et souffrant traduit paradoxalement l'innocence réprimée et la manifestation de tout le mal humain. En effet, ce cri « emplît soudain la salle [-le monde-] d'une protestation monotone, discordante et si peu humaine qu'elle semblait venir de tous les hommes à la fois ». (A. Camus, 1947, p.197). Ce cri de douleur est intrinsèquement lié à l'histoire de la condition humaine.

A travers la mise en scène de l'agonie du jeune Othon, les éléments naturels sont foncièrement convoqués. Ils semblent entretenir un pacte avec la peste du fait de leur implication directe ou indirecte. Dans cette mise en scène, la force de la métaphore est exploitée afin de rendre compte de cette atroce souffrance par le génie de l'image. Ces images empruntées aux éléments fondamentaux de la nature présentent l'agonie humaine comme un combat d'ordre cosmique mettant face à face les puissances du bien et celles du mal. Le « visage [de l'enfant] maintenant figé dans une argile grise » (A. Camus, 1947, p.198) rappelle le moule premier de l'homme qui a été fait à partir de la terre. Ainsi l'enfant, dans son agonie, devient le premier homme mais aussi l'*homo universalis* c'est-à-dire le paradigme universel de l'être humain aux prises avec le mal. Dans un réalisme tragique, la mort de cet enfant innocent et sans défense sur lequel a été appliqué le sérum expérimental prend les allures d'un symbolisme pathétique qui confronte l'homme à un destin irréversible au bout duquel la mort tient les premiers rôles. La présence de ces adultes incapables d'aider l'enfant et regardant en spectateurs impuissants les contorsions de l'innocent terrassé par la maladie et la douleur renseigne à suffisance sur notre impuissance face au mal.

Dans *La Peste*, ce réalisme tragique camusien, est tout exprimé par l'agonie de cet enfant innocent qui révèle, par ailleurs, l'impuissance humaine devant le mal. Dans *L'Etranger*, Meursault, meurtrier innocent, commet l'irréparable en tuant l'Arabe.

Le meurtre de l'Arabe fait l'objet d'une mise en scène digne des tragédies de l'Antiquité. Cette mise en scène passe d'abord par l'altération des sensations physiques et psychiques de Meursault. L'état d'inconscience de Meursault caractérisé par une confusion visuelle permanente et un sentiment de malaise arrive à lui faire rompre l'équilibre.

Dans un décor immobile, la vision de Meursault devient imprécise, incertaine et donc verse dans un aveuglement subi.

Le temps du meurtre est d'abord un temps de guerre, de l'antiquité, en référence au champ lexical dominant (« cymbale, glaive, couteau, épée brûlante » pour ensuite se muer en un temps apocalyptique qui, ainsi, rejoint le temps biblique, celui de Paneloux, où l'état de peste est vu comme une punition expéditive d'un dieu courroucé par l'attitude déviationniste des hommes par rapport à la norme religieuse. En référence à *La Bible*, le temps du meurtre est un temps de l'apocalypse, un temps du jugement dernier. Ainsi, beaucoup d'indices textuels font référence à ce temps « un ciel qui pleut du feu », la mer « charriant un souffle épais et ardent ». (A. Camus, 1942, p.50). En effet, même si ce n'est pas le dernier jour du monde, il est possible de comprendre que c'est le dernier jour de Meursault libre ; ce qu'il aurait même, par ailleurs, compris pour dire : « 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 bref que je frappais sur la porte du malheur ». (A. Camus, 1942, p.50).

Ce même soleil qui a programmé Meursault pour tuer l'Arabe se retrouve dans *L'Exil et le Royaume*. Le narrateur y note : « le soleil est encore monté, mon front commence à brûler. Les pierres autour de moi crépitent sourdement. [...] Le soleil [...] frappe, frappe comme un marteau sur toutes les pierres et c'est la musique, la vaste musique de midi, vibration d'air et de pierres [...] ». (A. Camus, 1942, p.82-84). Dans *Le Premier Homme* (A. Camus, 1994, p.239), ce même soleil, cette boule de feu

meurtrière est aussi présente. Ici, il aliène, rend fou et incite au meurtre. Comme Meursault, un coiffeur sous l'emprise du soleil tue un Arabe. Le narrateur nous décrit la scène du crime ainsi :

Ah oui, la chaleur était terrible, et souvent elle rendait fou presque tout le monde [...]. Jacques vit sortir de la boutique poussiéreuse du coiffeur maure un Arabe, vêtu de bleu et la tête rasée, qui fit quelques pas sur le trottoir devant l'enfant, dans une étrange attitude, le corps penché en avant, la tête beaucoup plus en arrière qu'il ne semblait possible qu'elle soit, et en effet ce n'était pas possible. Le coiffeur devenu fou en le rasant avait tranché d'un seul coup de son long rasoir, la gorge offerte, et l'autre n'avait rien senti sous le doux tranchant que le sang qui l'asphyxiait, et il était sorti, courant comme un canard mal égorgé, pendant que le coiffeur, maîtrisé immédiatement par les clients, hurlait terriblement [...].

Le soleil est le seul acteur sur scène. Il investit la mer, la plage et impose sa force à Meursault. Dès lors, Meursault ne semble plus contrôler ses actes. Il n'agit nullement mais subit passivement la tyrannie du soleil. Meursault devient ainsi une marionnette que le soleil fait agir. Toute l'action est inscrite dans un décor qui ne change pas, dans un temps qui ne coule pas et donc qui est à l'arrêt. Meursault, conscient de cette immobilité, affirme :

C'était le même éclatement rouge. Sur le sable, la mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues. Je marchais lentement vers les rochers et je sentais mon front se gonfler sous le soleil. Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avancée. Et chaque fois que je sentais son grand souffle chaud sur mon visage, je serrais les dents, je fermais les poings dans les poches de mon pantalon, je me tendais tout entier pour triompher du soleil et de cette ivresse opaque qu'il me déversait. A chaque épée de lumière jaillie du sable, d'un coquillage blanchi ou d'un débris de verre, mes mâchoires se crispaient. J'ai marché longtemps. (A. Camus, 1942, p. 49).

Le soleil luit et éblouit. L'éblouissement est synonyme d'aveuglement par excès de lumière. Dans ce sens, l'éblouissement traduit une perte de lucidité et de cohérence et l'incapacité de contrôle de soi. Cet excès de lumière crée l'amnésie et devient une entorse dans l'écoulement ordinaire du temps. Et, Albert Camus s'interroge :

Où est l'absurdité du monde ? Est-ce resplendissement ou le souvenir de son absence ? Avec tant de soleil dans la mémoire, comment ai-je pu parier sur le non-sens ? [...] Je pourrai répondre, et me répondre, que le soleil justement m'y aide et que sa lumière, à force d'épaisseur, coagule l'univers et ses formes dans un éblouissement obscur. (A. Camus, 1954, p. 861)

Le soleil par son éclat de lumière aveugle et rend inconscient. En effet, il semble être une cible du soleil. Ce soleil étouffant et encombrant n'est plus ce soleil vert, ce soleil de plaisance de Tipassa, c'est un soleil noir qui préfigure un tragique solaire inexorable. Le soleil semble l'engager dans le labyrinthe de Dédale. Mais si Dédale et son fils Icare réussiront à sortir de ce labyrinthe par l'ingéniosité du père, Meursault lui se verra « frapp[er] à la porte du malheur ». (A. Camus, 1942, p.51) Le jour du meurtre, le soleil est encore omniprésent ; il occupe le devant de la scène et même distribue les rôles. Ce soleil bien qu'insoutenable n'est pas étranger à Meursault ; il lui devient même familier. C'est le même soleil que celui qui l'avait « aidé » à enterrer sa mère. D'ailleurs, il le reconnaît en ces termes : « c'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes mes veines battaient ensemble sous la peau ». (A. Camus, 1942, p.51.)

Le meurtre de L'Arabe est d'abord à comprendre comme étant une mise en scène d'un impossible communicationnel. Toute la scène se passe dans un silence fortement connotatif. Meursault se caractérise par un silence permanent qui n'est rompu quelquefois que par l'obligation de parler. Meursault ne parle que quand il le juge impératif. D'autre part, L'Arabe aussi est présenté comme un être silencieux. Dans tout le récit, les Arabes ne se manifestent point par leurs paroles mais plutôt par leurs faits ou actes. Leur représentation dans *L'Etranger* est prise en charge par le regard de l'autre, soit de Raymond, de Meursault ou des autres personnages. Le meurtre s'accomplit dans ce double silence. Ainsi, U. Ensenzweig (1977, p.112) déclare :

le sujet, qui est caractérisé durant tout le récit par un mutisme obstiné se trouve confronté à l'Autre, L'Arabe qui, lui aussi, est constamment décrit comme silencieux. En fait, le silence de L'Arabe semble être une caractéristique ethnique, dans la mesure où aucun Arabe ne profèrera la moindre parole, à quelque moment que ce soit, durant cette première partie du récit. Ce silence fonde l'altérité radicale de l'Arabe, tout autant que le contexte proprement actantiel.

D'autre part, s'il y a eu une communication entre L'Arabe et Meursault c'est dans le cadre à la fois symphonique et dysphonique. En effet, les trois notes que L'Arabe obtient de sa flûte et qu'il ne cesse de répéter, fonctionnent comme une mélodie harmonieuse qui traduit un équilibre du monde alors que les quatre coups de revolver que Meursault tire sur ce corps inerte sont une disharmonie qui va détruire l'équilibre du jour, la sérénité du monde. Du mélodique on passe au tragique. Le naturel (les notes obtenues grâce au roseau) est vite supplanté voire supprimé par le culturel (le revolver). Et même, Meursault va quitter un état naturel fait de simplicité et de « *minimalité* » pour plonger, malgré lui, dans un culturel régi par la loi que nul n'est censé ignorer.

Le meurtre perpétré sur le personnage de L'Arabe marque aussi la mort symbolique de Meursault homme libre ; il s'agit d'une mort symbolique à la vie profane. Cette mort symbolique signifie un état de migration à un degré de conscience supérieure qui amène Meursault à vouloir créer un sens dans ce grand non-sens de la vie. Il s'agit, à ce niveau, d'un état de conscience, de connaissance et même de renaissance qui amène Meursault à être acteur de sa vie c'est-à-dire à prendre son destin en main. La mort de L'Arabe est au centre de l'œuvre, cette mort ou plutôt ce meurtre amène un changement profond dans la structuration de l'œuvre ; elle annonce à la fois la mort de Meursault homme libre et la naissance de Meursault prisonnier. Du point de vue de la structure binaire de l'œuvre, elle ferme la première partie et ouvre la deuxième.

Le réalisme tragique chez Albert Camus, qu'il s'agisse du meurtre de l'Arabe ou de l'agonie du jeune Othon permet de représenter la condition humaine, insatisfaite, malheureuse et confrontée à un monde hostile, réfractaire au bonheur humain. Mais tout au moins chez Albert Camus, c'est dans l'absurdité des rapports homme-monde que l'être humain arrive à se créer une part de bonheur, de jouissance voire d'éternité.

2. Plaisirs charnels, extase et attachement viscéral à la méditerranée natale

La terre, grâce à la sueur humaine, remplit les fonctions maternelles et nourricières. La terre chez Albert Camus exprime un imaginaire fécond le plus souvent lié à l'image de la Femme. De la femme chair, qui au-delà de l'étreinte sensualiste reconfigure la fusion cosmique, première et originelle, à la femme mère, tutélaire et garante de l'ordre cosmo-biologique en passant par la femme identité, symbole d'un attachement ombilical, la terre Femme charrie un mysticisme pluriel, expression d'un des traits de caractère de l'œuvre d'Albert Camus.

2.1. Féminité, érotisme et maternité

Beaucoup de manifestations de la vie sont liées au symbolisme de la terre. Parce que fertile, la terre est liée à la féminité et à la maternité. Elle est considérée comme la matrice originelle d'où part toute vie, un lieu de gestation d'où doit surgir la vie. Parmi les éléments fondamentaux du cosmos, la terre apparaît comme le support de l'homme « mammifère terrestre » mais aussi et surtout comme l'élément archétypal des situations de l'homme. Dans le contexte indo-européen, le symbolisme de la terre recouvre deux polarisations fondamentales que sont le régime nocturne ou dionysiaque et le régime diurne ou apollinien. Ces deux polarisations traduisent, du berceau à la tombe, tous les imaginaires liés à ce symbole.

Dans l'œuvre camusienne, la terre est personnifiée. La terre, principalement, liée à la féminité peut suggérer la femme-mère ou la femme sensuelle. C'est pourquoi se rendant à Tipassa avec Christiane Galindo, Albert Camus appellera cette femme, la terre à cause de ses qualités sensuelles. (H. Lottman, 1978, p.153). Quand la terre est considérée comme une femme-chair, l'image qui se profile est une image érotique. L'image de l'accouplement est mise en exergue. La femme avant d'être mère devra d'abord être une femme-chair destinée à la reproduction donc à l'accouplement. Ce qui, d'ailleurs, reste vrai dans l'ordre cosmo-biologique de la destinée humaine. Parlant de la terre d'été à Alger, A. Camus (1954, p.76) affirme :

Premières pluies de septembre, après tant de violences et de raidissements, elles sont comme les premières larmes de la terre délivrée. [...] Le soir ou après la pluie, la terre entière, son ventre mouillé d'une semence au parfum d'amande amère, repose pour s'être donnée tout l'été au soleil. Et voici qu'à nouveau, cette odeur consacre les noces de l'homme et de la terre et fait lever en nous le seul amour vraiment viril en ce monde périssable : périssable et généreux.

C'est cette même image de la terre qui enfante l'être ontologique que nous retrouvons chez Ovide : « [...] la terre dans sa nouveauté, récemment dégagée des couches profondes de l'éther, eût conservé quelque germe de son frère le ciel, et que cette terre [...] en la mélangeant aux eaux de pluie, l'ait façonnée à l'image des dieux, modérateurs de toutes choses ». (Ovide, 1966, p. 43).

La terre chez Albert Camus reste liée à une image féminine. Cette image est duale, elle est tantôt la femme-chair mais aussi le ventre « maternel dont sont issus les hommes ». (G. Durand, p. 262) C'est cette image à la fois de la femme-chair et de la femme-mère que nous retrouvons dans *La Mort Heureuse* à travers ce passage : « à la fin de l'été, les caroubiers mettent une odeur d'amour sur toute l'Algérie, et le soir ou après

la pluie c'est comme si la terre tout entière reposait, après s'être donnée au soleil, son ventre tout mouillé d'une semence au parfum d'amande amère ». (A. Camus, 1971, p.113).

La terre est si attachante que Sisyphe, une fois, y revenu pour « châtier sa femme » ne voulut plus jamais retourner aux royaumes des morts, propriété de Pluton. Albert Camus décrit son retour en ces termes : « [...] quand il eut de nouveau revu le visage de ce monde goûté l'eau et le soleil, les pierres chaudes et la mer, il ne voulut plus retourner dans l'ombre infernal ». (A. Camus, 1942, p.195). Chez Albert Camus, la terre c'est d'abord l'acquis, le royaume. Elle est à l'image de l'éden perdu ; c'est la terre méditerranéenne de son Algérie natale faite de soleil, de mer et de lumière. Dans ce sens, I. D. Méglio (1982, p.27) a raison de dire de Camus :

Sa propre expérience du moi et du monde [...] déborde de cet amour de l'univers : le soleil, la lumière et la mer, voilà le paradis terrestre de son Algérie natale qui est à la base de cette « religion naturelle » [...] où l'homme doit s'abandonner tout entier à ce monde [...].

Le royaume d'Albert Camus n'est pas celui des cieux. Mais c'est la terre, le royaume des hommes. Les noces de la terre et de la mer n'y sont pas célébrées en référence à une puissance transcendante mais avec la beauté d'ici-bas, dans la plénitude de la nature méditerranéenne, éclatante aussi bien dans les paysages que sur le corps des femmes. Albert Camus en déduit avec autant de vigueur que de clarté que c'est bien ce monde-ci qui est l'unique terre natale et nourricière de l'homme où l'amour de vivre atteste cet accord profond entre l'homme et le monde, seule garantie du bonheur. Les heureux pour Albert Camus, ce sont ceux qui appartiennent à « toute une race, née du soleil et de la mer, vivante et savoureuse » (A. Camus, 1939, p.60) qui ont le culte et l'admiration du corps, où se conjuguent pauvreté matérielle et richesse sensuelle. Albert Camus ne dit-il pas : « il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore tout parfumé des essences de la terre, laver celles-ci dans celles-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle

soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer » ? (A. Camus, 1939, p.57).

L'un des traits de caractère majeurs du personnage camusien c'est qu'il demeure fondamentalement attaché à la terre et plus précisément à l'endroit où il vit. Ainsi, Patrice Mersault signifie à Claire : « Cette région ne me vaut rien, Claire, mais j'y suis heureux. Je me sens en accord ». (A. Camus, 1971, p.109). C'est pourquoi aussi, Meursault ne pourrait se sentir à l'aise ailleurs qu'à Alger. A l'enterrement de sa mère à Marengo, Meursault est tenaillé par l'idée de retrouver Alger, « son nid ». Il le signifie en ces termes : « [...] et ma joie quand l'autobus est entré dans le nid de lumières d'Alger et que j'ai pensé que j'allais me coucher et dormir pendant douze heures ». (A. Camus, 1942, p.19). Aussi, ne donne-t-il pas une suite favorable à la proposition de son patron qui lui demande d'aller à Paris afin d'y installer un bureau pour y traiter ses affaires sur place. Parce que Camus demeure fermement attaché à cette terre et qu'il crée des personnages qui ont élu leur royaume et leur endroit sur cette terre qui n'est pas d'exil ou d'envers, Sylvie Gomez assimile Albert Camus à Salomon le constructeur de la Cité. Ainsi d'Albert Camus, elle dira : « Camus peut donc être exemplifié par la figure de Salomon. Une grande partie de sa vie et de son œuvre est consacrée à la construction du Temple. Le Temple, c'est la cité des hommes, et non celle de Dieu ». (S. Gomez, 2009, p. 21). Dans ce sens, la Méditerranée, terre natale, fonctionne comme un paradis retrouvé.

2.2. La Méditerranée, ce paradis retrouvé

L'évocation de la méditerranée, « cet air, cette manière de vivre libérée du dogme chrétien et libre de toute servitude » (A. F. Ndiaye, 2003, p.157) fonctionne dans l'œuvre d'Albert Camus comme un motif du paradis retrouvé. Décrit comme un lieu dionysien, la méditerranée est, pour Albert Camus, l'expression de la plénitude humaine. L'œuvre camusienne comme signe d'unité porte les stigmates profonds de ce lien atavique avec la terre

natale. C'est dans ce sens, que A. F. N'Diaye (2003, p.158) écrit : « en ces terroirs d'origine, de Belcourt à Tipassa, de Mondovi à Djémila, l'écrivain s'interroge sur ce lien atavique de l'œuvre à son lieu de gestation : la Méditerranée, plus précisément l'Algérie hantée par l'ombre des Arabes à la fois si proches et si différents ». La méditerranée est la terre qui a bercé l'enfance d'Albert Camus dans la polarité de la misère et de la plénitude, de la déception et de l'extase.

Dans le discours camusien, la Méditerranée tient une place certaine à telle enseigne que « nous manquerions sûrement la force et l'originalité du discours camusien si nous nous contentions de commenter la question indigène en dehors du mythe et de la réalité de la Méditerranée dans lesquels s'incrustent le statut et le devenir de la terre maternelle, cette Algérie si proche et si éloignée [...] ». (A. F. N'Diaye, 2003, p.165). À la fois éphémère et concrète, la Méditerranée dont parle Albert Camus dans son discours se manifeste non pas d'un point de vue strictement géopolitique, mais d'une manière poétique, voire indicible, dans la langue de tous les jours. Pour montrer l'enracinement à la terre du personnage camusien, M. Lebesque (1963, p.175) écrit : « l'homme camusien a les deux pieds sur terre [...]. La patrie existe, terre des vivants, terre des présents ». Albert Camus est donc habité par le mythe de la méditerranée ; ce qui d'ailleurs est fortement repris dans l'œuvre. La Méditerranée, terre de soleil et de jouissance est une terre symbole chez Camus. Aussi, il peut dire : « Et, jamais peut-être, un pays, sinon la Méditerranée ne m'a porté à la fois si loin et si près de moi-même » (A. Camus, 1937, p.143). Amour de vivre, envers et endroit Chez Albert Camus donc, sa Méditerranée est une terre promise et reçue. En effet, dans ces moments où l'Europe tergiverse et se noie dans le noir de la barbarie aveugle, Albert Camus, ne serait-ce que par le souvenir fécond, « retourne vers ces pays éclatants où tant de forces sont

encore intactes. [...] Cette terre d'élection où la contemplation et le courage peuvent s'équilibrer » (A. Camus, 1954, p.836).

Dans *Retour à Tipassa*, Albert Camus évoque la beauté de ce coin de terre unique, le long de la route jusqu'aux ruines romaines de Tipassa où il fait l'expérience « dans une lumière toujours neuve » (A. Camus, 1954, p.836) d'un instant d'éternité. Cette terre lui apprend « qu'il y a en [lui] un été invincible » (A. Camus, 1954, p.836) qui l'habite « au milieu de l'hiver » (A. Camus, 1954, p.836), qui lui fait désirer la terre comme Ulysse préférera Ithaque et la mort prochaine à l'immortalité que lui propose Calypso pour le retenir loin des siens et loin de sa femme et de ses enfants. Pour Albert Camus, Ulysse est un modèle et l'homme doit être comme lui. Entre la terre et l'immortalité entre Ithaque et l'éternité entre Pénélope et Calypso, l'homme doit choisir sans tergiverser la terre qui représente d'abord pour Ulysse, joie et plénitude, ensuite mort et souffrance. S. Gomez (2009, p.17) à ce propos, peut écrire :

Ulysse est présent dans l'œuvre de Camus. Il est l'homme du nostos, l'homme de la nostalgie et de l'exil. Il est celui qui ne renonce jamais. Il est ce héros à la fois brave et faible, invincible et vulnérable, fidèle et infidèle. Il est celui qui a renoncé à l'immortalité que lui offrait Calypso pour retrouver sa femme, son fils, son royaume. Il fait le choix de la précarité. Il est un homme.

La terre de Tipassa est la terre des Muses. En effet, la beauté et la mysticité de ces lieux inspirent Albert Camus profondément à telle enseigne qu'il s'en fait le mythographe. A Tipassa, la nature est dionysiaque, on s'y enivre. Cela est une des caractéristiques de la méditerranée d'Albert Camus qui offre ses richesses à qui veut bien savoir en jouir. C'est pourquoi H. Rufat (2001, p.4) peut être de l'avis que : « ces fêtes camusiennes célèbrent donc un paradis terrestre, régi par un temps cyclique naturel qui répond parfaitement au mythe de l'éternel retour, tel que Mircea Eliade l'a largement étudié ». La cyclicité du temps liée naturellement au renouvellement des saisons et de la vie est tout particulièrement mise en

valeur dans l'œuvre camusienne. Le soleil, cet astre du midi, symbole d'une méditerranée généreuse et harmonieuse se renouvelle chaque jour pour refléter cet écoulement continu du temps et de la vie. Le renouvellement du soleil et sa régénération correspondraient, par conséquent, à un cycle terrestre.

Conclusion

La terre chez Albert Camus nourrit un imaginaire fécond qui se révèle à travers une polarité à la fois contradictoire et complémentaire. Il s'agit donc d'une ambivalence ou bivalence de la terre garante de l'harmonie de l'univers et qui met en évidence non plus un système manichéen mais un système dichotomique qui sous-tend, en fait, toute l'œuvre d'Albert Camus. De cette terre créatrice, surgiront donc aussi bien les tensions déchirantes que les raisons pour exalter et célébrer la nature méditerranéenne. C'est d'abord la terre expression d'un univers carcéral et lieu d'expiation de la faute originelle. Cette représentation de la terre exprime un principe fondateur de toute la pensée camusienne. En effet, entre l'homme et le monde, le non-sens et l'absurde sont de mises à telle enseigne que le divorce n'en peut être que tragique.

Par ailleurs, la terre d'Albert Camus est une terre de vie, une terre aux couleurs vives. C'est la terre où le « soleil est vert » où « les dunes ruissellent de lune ». (A. Camus, 1954, p.829). Cette terre est celle d'un monde premier, pur et qui offre à l'homme des nuits sans mesure qui expriment une fusion charnelle entre l'être et le cosmos. La terre est considérée comme un temple où les dieux seraient absents mais c'est dans ces lieux sans espoir que l'homme trouvera satisfaction à vivre. Ainsi Albert Camus s'écrie : « la terre ! Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile » (A. Camus, 1954, p.88). Terre de douleur et de plénitude, de l'envers et de l'endroit, la vision de la terre chez

Albert Camus est marquée par cette polarité contradictoire qui sous-tend toute son œuvre.

Références bibliographiques

BOUSENNA Younouss, Albert Camus, une pensée née du soleil et de la mer <https://philitt.fr/2016/06/01/albert-camus-une-pensee-nee-du-soleil-et-de-la-mer/>

CAMUS Albert, 1994, *Le Premier Homme*. Paris, Gallimard.

.....,1971, *La mort Heureuse*, Paris, Gallimard.

.....,1957, *L'Exil et le Royaume*, Paris, Gallimard.

.....,1956, *La Chute*, Paris, Gallimard.

.....,1954, *L'Été*, Paris, Gallimard.

.....,1952, *L'Etranger*, Paris, Gallimard.

.....,1947, *La Peste*, Paris, Gallimard.

.....,1944, *Caligula*. Paris, Gallimard.

1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

.....,1939, *Noces*, Paris, Gallimard.

.....,1937, *L'Envers et l'Endroit*, Paris, Gallimard.

DURAND Gilbert, 1970, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas.

ENSENZWEIG Uri,1977, « Métalangage : Les paradoxes de la référence ». Littérature n° 27, Groupe interuniversitaire de Recherches sémiotiques, Israël, 1977, p. 112.

GIONO Jean, 1951, *Le Hussard sur le toit*, Paris, Gallimard.

GOMEZ Sylvie, 2009, *La polyphonie dans l'œuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive*, Thèse de doctorat. Bordeaux : Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, France.

LEBESQUE Morvan,1963, *Camus par lui-même*, Paris, Seuil.

LOTTMAN Herbert, 1978, *Albert Camus*, Paris, Seuil.

MEGLIO Ingrid Di, 1982, « *Camus et la Religion, Antireligiosité et cryptothéologie* ». *Revue des Lettres Modernes*, n° 648-651. Paris, Minard, p.7-48.

MOULONGUET Thierry *Albert Camus, ou l'exigence solaire* <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/albert-camus-ou-exigence-solaire/>

N'DIAYE Amadou Falilou, 1985, *Camus, l'Africain*. Thèse de doctorat de troisième cycle. Paris : Université de Paris IV Sorbonne, France.

OVIDE, 1966, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Frères.

RUFAT Hélène, 2011, « *A travers et par la Méditerranée : Regards sur Albert Camus* ». *Synergies Espagne* n°4. Barcelone, Université Pompeu Fabra, Espagne, p.193-200.

SEGOND Louis, 1972, *La Sainte Bible*, Suffolk, Alliance Biblique Universelle. ■■■■