

Dédicace

Je dédie ce travail à mes quatre poissons, Roger Josef, sa mère, Sartre et madame De Beauvoir, qui m'ont fait preuve d'un considérable respect de l'espace personnel, pendant la rédaction, par leur silence.

Indications référentielles

Les citations indiquées par un astérisque (*) sont dépourvues de références bibliographiques, mais confèrent, néanmoins, à un support vidéo (DVD), ci-joint à la fin de ce travail, contenant les différentes interviews, documentaire et chanson de Jacques Brel dont sont extraites.

Nous retrouvons de même, dans le support iconographique, les photographies que nous avons estimées d'une certaine importance pour le crédit de notre étude.

Introduction

Ce travail qui résume la fin de la deuxième partie du parcours universitaire vise, d'un côté, à mettre en évidence la somme des investissements (cours, T.D, travaux divers, exercices,) que l'université a déployé pour notre formation et que nos professeurs ont eu le mérite de mettre en pratique pour notre épanouissement intellectuel et de l'autre, nous permettre à nous, étudiants, de traduire la somme des connaissances acquises à travers nos lectures et nos recherches personnelles.

Notre spécialité (sciences littéraires), 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 du langage dans la mise en forme et l'expression de cet imaginaire ainsi que son influence sur les effets produits. Notre problématique tourne autour de cette préoccupation majeure à nos yeux. Nous pensons que la langue, le langage sont les moyens adéquats à l'expression et la traduction d'un imaginaire par définition abstrait et inaccessible.

D'un autre côté, et sachant qu'on ne pourrait axer notre intervention que sur ce volet, nous avons pensé aborder le sujet à partir d'une optique narratologique 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 baigne les différents extraits soumis à l'analyse

Notre réflexion est de deux ordres : théorique puisqu'elle mettra en évidence les apports de la narratologie et les méthodes d'analyse que cette dernière met à notre disposition, 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 titre d'exemple, les couples 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.

Georges Steiner¹, dans " Passions impunies " ² (Gallimard, 1997), persiste et signe : " Lire c'est comparer ", argumentant ainsi cette hypothèse disant que " La simple affirmation de préférence est une " comparaison avec... "".

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. " ³ ; ou encore : " Etablir entre des choses ou des personnes un lien, un rapport d'égalité, les rapprocher par la pensée, le jugement, l'appréciation... " ⁴

D'un autre côté, une citation a attiré notre attention en voulant justifier notre approche comparative quant 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. " ⁵

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 ".

Ceci dit, cela n'a jamais nié le fait de reprendre certaines théories dites " anciennes " ou " désuètes ", comme bon nombre de spécialistes semble 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.

¹ **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.

² Georges Steiner. *Passions Impunies*. Editions Gallimard. 1997.

³ Le Petit Larousse

⁴ Ibid

⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_compar%C3%A9e

En effet, 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.

Certes, les champs comparatifs sont plus 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 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 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 – loin de prétendre revendiquer la littérarité de ce style d'écriture, car ce n'est pas notre sujet –, nous nous sommes rapprochés 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 du " Le mythe de Sisyphe ".⁶

Alors Brel est-il réellement un homme de lettres et de philosophie ? Ce travail a pour objet de démontrer que celui que le monde entier connaît pour " Ne me

⁶ Toutes les références des œuvres de Camus seront citées plus scrupuleusement plus loin dans ce travail.

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 –, nous disions alors, sans vouloir hisser le " chanteur " ⁷, Jacques Brel, au rang des géants de la philosophie – quoique Camus n'a jamais revendiqué ce rang.

Nous le savons bien, Albert Camus s'est très distinctement exercé dans la philosophie de l'Absurde à un tel point 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* et *Caligula*, et notamment à travers son essai *Le Mythe de Sisyphe*. 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 : la révolte puis la recherche du bonheur. « Il faut imaginer Sisyphe heureux » ».*⁸

Cette citation est l'une des dernières présentations de la philosophie de Camus. Mais ce qui nous a « métaphysiquement »⁹ 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

⁷ 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

⁸ Chaudron, Marie-Valentine. Biographie. Albert Camus. Magazine Muse. Editions Gallimard. Paris. 2007.

⁹ Qui a un caractère abstrait. Le Petit Larousse.

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 introduction d'e plusieurs dizaines de pages. Et puisque l'objectif primaire de notre premier sicle de post-graduation (magister) est l'initiation à la recherche, nous nous limitons à une présentation tatillonne, méticuleuse en vue d'en faire une bonne introduction pour un travail futur plus élaboré nous attendant, (le doctorat).

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 conduits 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'Etranger, La Peste, Noces, L'Eté, La Chute*) ainsi que certains vers des chansons de Brel (*Ces gens-là, Tongo funèbre, Le moribond, Fernand, La ville s'endormait, 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*)¹⁰.

¹⁰ Toutes les références des chansons de Brel seront citées plus scrupuleusement plus loin dans ce travail.

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 : imitation et/ou intertextualité involontaire " 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 chapitres. En premier lieu, nous présenterons les deux auteurs ainsi que leur conception de l'Absurde. Deuxièmement, nous nous intéresserons à l'" *Absurde qui conduit à la révolte pour Camus, l'Absurde en même temps que la révolte pour Brel* "¹¹. En dernier lieu, il s'agira pour nous d'établir les similitudes aussi bien idéologiques que littéraires, et biographiques chez les deux auteurs. Nous soulèverons de même les points divergents qui font la particularité de chacun.

¹¹ Deux points indépendamment étudiés dans le deuxième chapitre.

Chapitre I

I. Albert Camus

I.1. L'homme et son Œuvre

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 [...]. »¹².

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, on peut 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 pr ecoc e lui faisant sévir l'empêchait, de tout son vécu, d'apprendre la langue française. A 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 accord es par son instituteur, Louis Germain qui le présenta au concours des bourses, Camus fut reçu au lycée d'Alger. En 1931, retard e d'une année à cause de sa maladie, il fut reçu au baccalauréat de philosophie.

Camus fut d'abord, et surtout, un homme de théatre. Il fit ses preuves au cours des années 1935-1936 où il prit en charge la *Maison de la Culture* d'Alger et y

¹² Chavanes, François. *Albert Camus. Tel qu'en lui-même*. Editions du Tell. Blida. 2006. P. 13.

fonda le *Théâtre du Travail* qui devient, en 1937, le *Théâtre de l'Equipe* en tant qu'auteur, metteur en scène et acteur.

Il fut aussi journaliste, il le deviendra en 1937, après l'acquisition de son Diplôme d'Etudes Supérieures de Philosophie en 1936, avec *Alger Républicain* qui devient *Soir Républicain* disparut en 1940 à cause de son refus de se plier aux exigences de la censure militaire. Il dirige en 1944 le journal *Combat* où il rédige la plupart des éditoriaux ; puis il collabore avec le journal *l'Express* en 1955.

La publication de ses écrits commença à partir de 1937 avec *l'Envers et l'Endroit*. Mais c'est en 1942 qu'il fit ses deux grandes publications et qui ont commencé à faire parler de lui : *L'Etranger* et *Le Mythe de Sisyphe*, son plus grand succès étant *La Peste* publié en 1947 aux éditions Gallimard à Paris.

Suite à un désaccord suscitant une grande polémique à cause de son œuvre publiée en 1951, *L'Homme Révolté*, avec la revue *Les Temps Modernes*, dirigée par Jean-Paul Sartre, et qui l'a sévèrement critiqué, Camus a traversé une grande période de désarroi et de stagnation.

La vie de Camus fut ponctuée par un mariage rompu entre 1934 et 1936 qu'il qualifiera comme « *expérience douloureuse* »¹³, et une deuxième épouse avec qui il s'installera 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 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 après.

Le 4 janvier 1960, Albert Camus et Michel Gallimard, dans la voiture de ce dernier, furent tués suite à un accident de la route sur la commune de Villeblevin dans l'Yonne ; Camus sur le champ, Gallimard peu de temps après. Dans la voiture le manuscrit du *Premier Homme*, une œuvre autobiographique que Camus n'avait pas encore achevée.

¹³ C.A. VIGGIANI. Notes pour la futur biographe d'Albert Camus. Dans la revue des lettres modernes (numéro 170-174), Albert Camus I. 1968. P. 206.

I-2 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*.

A 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 »¹⁴

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 »¹⁵

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 qui suit ou dans vingt ans, tout s'égalise. Et donc « *faudra-*

¹⁴ Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Essai. Editions Gallimard. Paris. 1942. P. 28

¹⁵ Ibid. Pp. 28-29

t-il mourir volontairement, ou espérer malgré tout ? »¹⁶. Provoquer sa mort ou attendre ?

Cependant, Albert Camus en conclut trois règles de vie que tout homme conscient de sa condition absurde devrait 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* »¹⁷. 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* »¹⁸. Du reste, c'était dans l'ordre des choses. A un tel point que

¹⁶Ibid. P. 31

¹⁷ Camus, Albert. *L'Étranger*. Editions Gallimard. Paris. 1942. P. 93.

¹⁸ Ibid. P. 93.

lorsque le juge d'instruction avait interrogé Meursault s'il avait besoin d'un avocat, ce dernier demanda si c'était vraiment nécessaire. « *Pourquoi ? a-t-il dit* (le juge). *J'ai répondu que je trouvais mon affaire très simple* »¹⁹ : il a tué, il devrait être jugé pour son crime. Il n'a aucun recours à une quelconque défense.

II. Jacques Brel

II.1. Qui est Jacques Brel ?

Jugeant son intérêt comparatif d'une certaine importance nous nous permettrons de nous étaler, un peu plus que d'ordinaire, dans la description biographique de Jacques Brel, celle de Camus étant présente, dans une certaine mesure, dans le « pré-requis » instructif universitaire parce qu'enseignée. Ce à quoi nous nous référerons sont les points convergents/divergents liés, presque naturellement, à quelque événement, un fragment de vie ou encore un questionnement se manifestant, respectivement, dans la vie des deux auteurs et qui laissent croître en-soi l'idée de ressemblance existant entre eux. Ceci étant, quelque part, une sorte d'analyse comparative indirecte préparant au développement qui s'en suivra.

Né le 8 avril 1929 sous le règne des deux héros de la Première Guerre mondiale : le roi Albert et la reine Elisabeth de Belgique, à Schaerbeek, au nord de Bruxelles, dans un quartier résidentiel, son père, Romain-Jérôme Brel, et sa mère, Elysa 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 qu'on appelle « 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. »²⁰.

¹⁹ Ibid. P. 97.

²⁰ Monestier, Martin. (1979). *Brel, Le Livre du Souvenir*. Editions Tchou. 1979. P. 24.

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 (cf. Brel, *Le Livre du Souvenir*. p. 24).

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 de « laisser leurs rejetons fréquenter une de ces écoles sans Dieu... »²¹.

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 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 souvenir 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 ? »²²

Jacques Brel aime rêver. D'ailleurs il en parlera tout le long de sa carrière « *Rêver un impossible rêve... Telle est ma quête* »²³, ou encore « *L'enfance, c'est encore le droit de rêver, et le droit de rêver encore...* »²⁴.

Jacques Brel aime rêver. D'ailleurs il en parlera tout le long de sa carrière « *Rêver un impossible rêve... Telle est ma quête* »²⁵. Il avait onze ans lorsque la Belgique fut prise par les allemands. Cela inversera tout. Mais ce qui lui manqua surtout 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

²¹ Ibid.

²² Ibid. P. 23

²³ Brel, Jaques. *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.

²⁴ Jacques Brel. *Œuvre intégrale*. Editions Robert Laffont. Paris. 1982. P. 67.

²⁵ Brel, Jacques. *La Quête*. Op. cité.

conteur de son père qui lui appris à maîtriser cet étrange pouvoir (de l'imagination) (cf. Brel, Le Livre des Souvenirs. p. 29).

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 salutare : 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 amené à jouer un rôle d'une importance primordiale dans l'épanouissement intellectuel et artistique de notre mauvais élève »²⁶.

L'abbé Deschamps fut son initiateur à la grande littérature surtout, à savoir Théophile Gautier, Chateaubriand, Rostand, Hugo, Verlaine et Emile Verhaeren. Cela dit, Brel, avant, était un grand lecteur de livres d'aventures et des récits des voyageurs célèbres : Jules Verne, Fenimore Cooper, Stevenson, Melville et Jack London dont « il fait un festin de légendes et se donne des modèles »²⁷.

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 fougusement avec ses aînés à l'heure des récréations du soir alors que ses co-disciples 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 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.

²⁶ Monestier, Martin. Op. cité. P. 31.

²⁷ Ibid. P. 30.

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 be-bop, 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 publics²⁸.

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 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 l'on programait « *des films made in U.S.A. doublés à la hâte par des artistes français* »²⁹

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 »³⁰.

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 ».

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

²⁸ Ibid. P. 36.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

instrument merveilleux [...] : la guitare. Sitôt en main, cet instrument va devenir sa passion et le compagnon inséparable de son existence »³¹.

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 Michielsens, surnommée *Miche*, avec qui il aura trois filles.

En cette année 1950, on peut 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.

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 du bourgeois, qu'ils connaissaient bien, déverser des paroles qui n'aillent 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.

En effet, 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 Canneti, « *le fameux découvreur de talents* »³², qui lui fut envoyé par un collaborateur de Philips en Belgique.

Une fois de plus, après avoir été convaincu, Brel surprend son père par une décision qui le laissa 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

³¹ Ibid. P.p. 38.40.

³² Ibid. P. 47.

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 »³³.

Effectivement, Brel connaîtra ces sandwichs 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*.

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* »³⁴, 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*

³³ Ibid. P. 51.

³⁴ Ibid. P. 59.

philosophe »³⁵ 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 (cf. Brel, *Le Livre du Souvenir* p. 112). 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.

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.

C'est en 1974 aussi qu'il est sujet au baccalauréat aux candidats de la région parisienne pour l'épreuve anticipée de français.

En 1975 il se retransche aux îles Marquises pour y vivre en diapason avec ses autochtones. Brel y trouve son équilibre, son havre. Il y est l'anonyme, le quelconque. Mais surtout, il y est six pieds sous terre pour toujours. Jacques Brel est mort par un 09 octobre 1978 à l'hôpital franco-musulman de Bobigny, un poumon en moins, déclaré par son docteur Lucien Israël.

³⁵ Ibid. P. 101.

II.2 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 autant que « pensée »² et non autant que poète. Et au cours de notre recherche nous sommes resté figés 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'a rien ; que des spéculations religieuses, et rien n'est 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).

Donc, si Camus avait pensé l'Absurde, Brel l'a été. De quelles sortes ?

Louis Nucera, 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 bassesse³⁶.

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.

³⁶ Ibid. P. 12.

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 vie³⁷.

Cette citation, d'ailleurs plus explicite que sa précédente, exprime clairement ce qu'était Jacques Brel. Selon lui, Brel 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* »³⁸ 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
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 » »*³⁹.

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 :

³⁷ Ibid. P. 13.

³⁸ Brel, Jacques (1966). *Tongo Funèbre*. Album *Ces Gens-là*. Editions Barclay. Paris. 1966.

³⁹ Ibid.

*« 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 »⁴⁰.*

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 que *Grand Jacques*, *Les Bigotes*, 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
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 »⁴¹.*

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.

⁴⁰ *Grand Jacques*. In recueil Jacques Brel, Œuvre Intégrale. Edition Robert Laffont. Paris. 1982. Pp. 101.102.

⁴¹ Brel, Jacques. *Les Bigotes*. Album *Les Vieux*. Editions Barclay. Paris. 1966.

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* »⁴² et à Brel de répondre : « *Je cherche oui, je ne sais pas si je trouve, mais je cherche* »⁴³. 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* »⁴⁴. Et par rapport à cette question : « *Comment faut-il vivre debout ?*

« *– Debout et en mouvement, et ne jamais avoir l'air fatigué, parce que la lumière vous tombe sur la tête* »⁴⁵.

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* »⁴⁶.

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* »⁴⁷.

⁴² Monestier, Martin. Op. cité. P. 221.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid. P. 223.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid. P. 224.

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 »⁴⁸.

Et cela vient appuyer l’intégration *corps et âme* de Brel à cette idéologie 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 de disciple pratiquant ou une extension indépendante de cette philosophie. Ou encore, s’il n’y avait pas eu Camus, y aurait-il eu Brel.

⁴⁷ Camus, Albert, (réédition du 1^{er} trimestre 1981). *Essais*. Bibliothèque de la Pléiade. 1965. P. 143.

⁴⁸ Monestier, Martin. Op. cité. P. 104.

Chapitre II

La philosophie

I. 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* »⁴⁹, 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*, 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* » (cf. Albert Camus, *Tel qu'en lui-même*. p.47)

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.

I.1. Le cycle de la négation

⁴⁹ Chavanes, François. Op. cité. P. 57.

Il concerne la période où Camus s'était réservé à écrire *L'Etranger*, *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* »⁵⁰.

Par rapport à cette citation, François Chavanes remarque que

L'Etranger, qui est un roman, 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'Etranger et « *sur le même thème* ». 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'Etranger, en lui appliquant la grille du Mythe* »⁵¹.

Le « même thème » dont parle Camus dans ses correspondances avec Jean Grenier est le sentiment de l'absurde.

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* »⁵²

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* »⁵³, écrit Camus (cf. Albert Camus, Tel qu'en lui-même. Pp. 30.31).

⁵⁰ Camus, Albert. Essais. Bibliothèque de la Pléiade (réédition du 1^{er} trimestre 1981). 1965. P. 1417.

⁵¹ Chavanes, François. Op. cité. P. 29.

⁵² Camus, Albert. (Réédition du 1^{er} trimestre 1981). Essais. Bibliothèque de la Pléiade. 1965. P. 109.

⁵³ Ibid. P. 143.

Et justement, de ces trois conséquences l'on aboutit 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.⁵⁴ Ce sentiment tant exprimé dans *l'Etranger* 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'Etranger* élucide ce à quoi est égale toute situation qui se rapportait à lui.

Selon Chavanes, le verbe « égaler » dans cette expression « ça m'est égal » 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 :

« *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* »⁵⁵.

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... »⁵⁶, 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.

I.2. 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 [...]*.

⁵⁴ Chavanes, François. Op. cité. P. 57.

⁵⁵ Camus, Albert. *L'Etranger*. Op. cité. P. 181.

⁵⁶ Chavanes, François. Op. cité. P. 36.

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 »⁵⁷.

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* (cf. *Albert Camus, Tel qu'en lui-même*. p.86). 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 se substituer à 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 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,

⁵⁷ Camus, Albert. (Réédition du 1^{er} trimestre 1981). Essais. Bibliothèque de la Pléiade. 1965. P. 1427.

*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 »*⁵⁸

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* »⁵⁹ ; 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 (cf. *Albert Camus, Tel qu'en lui-même*. p. 87).

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 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 entres 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* »⁶⁰
- 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 (cf. *Carnets II*. (Réflexions de janvier 1942 à mars 1951. Editions Gallimard. Paris. 1964. P. 125)
- 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* »⁶¹. Selon Chavanes, celui qui accède à une telle conscience de soi ne peut défendre sa propre dignité

⁵⁸ 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 Chavane p.40

⁵⁹ Camus, Albert. (Réédition du 1^{er} trimestre 1981). Essais. Bibliothèque de la Pléiade. 1965. P. 356.

⁶⁰ Ibid. P. 419.

⁶¹ Grenier, Jean. Albert Camus (souvenirs). Editions Gallimard. Paris. 1968. P. 163.

sans vouloir aussi défendre celle des autres, lorsqu'elle est menacée (cf. *Albert Camus, Tell qu'en lui-même*. p. 89)

- 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 dues 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 »*⁶².

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 »*⁶³.

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, 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 ⁶⁴.

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

⁶² Camus, Albert, (Réédition du 1^{er} trimestre 1981). Essais. Bibliothèque de la Pléiade. 1965. P. 320.

⁶³ Ibid. P. 1582.

⁶⁴ Chavanes, François. Op. cité. P. 92.

Pour en finir avec la peste, Albert Camus écrit dans ce même roman ce qui peut représenter une accentuation sur notre argumentaire concernant le 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 »⁶⁵. P. 106

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 ».

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

⁶⁵ Camus, Albert. *La Peste*. Editions Gallimard. Paris. 1947. P. 106.

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 considérés, 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.

II. 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* »⁶⁶, se manifesta dès son jeune âge contre les 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 !* »⁶⁷.

Cet état d'esprit conventionnel, et contre lequel il se révolta 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* »* et à Brel de répondre : « *Je condamne l'embourgeoisement. [...] Enfin, je suis contre* »*. Et lorsqu'on 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* »*. 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 »⁶⁸. 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* »⁶⁹

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. »**

⁶⁶ Monestier, Martin. Op. cité. P. 44.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

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 debout ». 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* »⁷⁰

Cet anticonformisme le démarquait, d'ailleurs, de ceux de son âge au collègue. 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* »⁷¹ 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* »⁷². 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* »⁷³ (la mort) et donc l'absurdité de la vie et tout ce qu'il en faudrait pour exorciser son ennui et que nous avons déjà relevé plus haut dans « l'Absurde perçu par Brel ». Néanmoins, il

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid. P. 30.

⁷² Ibid. P. 185.

⁷³ Brel, Jaques. Vieillir. Dernier album. Editions Barclay. Paris. 1977.

conviendrait de citer les chansons thématiques par la mort qui l'attendait : *La Mort*, *Le Tongo Funèbre*, *Le Dernier Repas* et, surtout, *J'Arrive*, celle où il rassure ses amis, « six pieds sous terre », de son arrivée : *Fernand et Jojo*, et celle où il la préfère (la mort) à la vieillesse : *Vieillir* (cf. *Jacques Brel, Œuvre Intégrale*. p.p. 176 – 267 – 254 – 320 – 285 – 353 – 338).

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 »*.*

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 »*

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* »*

Monestier 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.⁷⁴

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* »⁷⁵, ou encore, en l'écouter parler de son « Far West » : 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* »⁷⁶

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 ?*

« – *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. Répond-il »⁷⁷.*

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 [...]*,

⁷⁴ Monestier, Martin. Op. cité. P. 43.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Brel, Jacques. Mon Enfance. Album La Chanson des Vieux Amants. Editions Barclay. Paris. 1967.

⁷⁷ Monestier, Martin. Op. cité. P. 43.

/ Je la croyais à moi. / Faut dire / Qu'on ne nous apprend pas / A se méfier de tout »⁷⁸.

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 »**

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 »⁷⁹

Ou encore :

« L'enfance

C'est encore le droit de rêver

⁷⁸ Brel, Jacques. *La Fanette*. Album *La Fanette*. Edition Barclay. Paris. 1969.

⁷⁹ Brel, Jacques. *La Quête*. Op. cité.

Et le droit de rêver encore »⁸⁰

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 »⁸¹*

Poursuivant sur cette lancée :

*« Un enfant
Ça vous décroche un rêve
Ça le porte à ses lèvres
Et ça part en chantant »⁸²*

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.⁸³

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 manière. 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 :

⁸⁰ Brel, Jacques. L'Enfance. Recueil Jacques Brel, Œuvre Intégrale. Edition Robert Laffont. Paris. 1982. P. 67.

⁸¹ Brel, Jacques. Mon Enfance. Op. cité.

⁸² Brel, Jaques. Un Enfant. Op. cité.

⁸³ Monestier, Martin. Op. cité. P. 46.

*« 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 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... »**

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 »**

Mais il dit surtout : *« La femme est au-dessous de l'amour »**

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 »**

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 »**

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 »**. Et comme ne se contentant pas de le dire à un journaliste, au crépuscule de sa vie il chante :

« Toi,
Mais tu n'es pas le Bon Dieu.
Toi, tu es beaucoup mieux :
Tu es un homme »⁸⁴

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 ?* »* 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 »**

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
Qu'elles soient l'avenir de l'homme »⁸⁵*

⁸⁴ Brel, Jaques. Le Bon Dieu. Dernier album. Editions Barclay. Paris. 1977.

⁸⁵ Brel, Jaques. La Ville S'endormait. Dernier album. Editions Barclay. Paris. 1977.

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* »*, il en avait trente sept. Et c'était là son occasion pour leur lever une pancarte « attention danger »⁸⁶ 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 loucher 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 »*⁸⁷

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,*

⁸⁶ Monestier, Martin. Op. cité. P. 101.

⁸⁷ Ibid.

Montrent le bas de leur dos »⁸⁸

Si l'on y cède 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 : on y prend goût, tout d'abord, ensuite on en dépend 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 qu'on ne passe 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 »⁸⁹*

C'était à peu près cela la mise en garde contre les manipulateurs.

Enfin, 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 essayera 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

⁸⁸ Brel, Jacques. Les Moutons. In. Recueil Jacques Brel, Œuvre Intégrale. Edition Robert Laffont. Paris. 1982. P. 293.

⁸⁹ Ibid.

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 »⁹⁰.

⁹⁰ Monestier, Martin. Op. cité. P. 79.

Chapitre III

I- Analyse narratologique entre " La Chute ", Camus et " Ces Gens-là ", Brel

I-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 scientifiquement littéraire depuis le début de notre analyse.

Gérard Genette a établie ce qu'il a appelé :

une poétique narratologique susceptible de recouvrir l'ensemble des procédés narratifs utilisés. Selon lui, tout texte laisse transparaître des traces de la narration dont l'examen permettra d'établir de façon précise l'organisation du 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 [...]. » (1983 : 29) Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la "diégésis" et la mimésis, le "narratologue" préconise différents degrés de "diégésis", faisant en sorte que le narrateur est plus ou

moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent.

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 utilisé par les deux auteurs afin d'aboutir à leurs deux idées respectives.

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 la minutie, nous observerons uniquement le plan diégétique des actions dans les deux textes pour atteindre l'intertextualité volontaire et/ou involontaire chez l'un par rapport à l'autre.

I-1-1 *Ces Gens-là*, Brel, 1966

- 1- D'abord, d'abord y a l'ainé
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
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.
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.

- **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 revoie 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.

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.

- **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 répétition affirmative vis-à-vis 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...*"

- **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

Etant 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.

- **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.

I-1-2 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 »⁹¹.

Voilà, sans pénétrer les détails thématiques, ce que s'est le roman de Camus intégralement. Un infini monologue avec un certain "monsieur" qui ne se manifestera 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.

- **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 amenés à fragmenter le roman pour avoir certains énoncés essentiels à notre étude mais sans suite logique.

⁹¹ Camus, Albert. La Chute. Récit. Editions Gallimard. Paris. 1956. P. 7.

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.

- **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 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 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.

- **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 et le passé composé qui a la valeur du présent. 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.

- **La perspective narrative**

Etant 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.

- **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 le fait passé et le fait narré.

- 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 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.

II- Camus, Brel : mêmes et/ou doubles ?

Notre étude, dans cette partie du travail, portera sur trois axes : idéologique, intertextuel et biographique, que nous estimons fondamentaux dans l'analyse comparative entre ces deux auteurs. Ainsi, nous tenterons d'aboutir à une conclusion éclairant la question que nous venons de poser.

II.1. L'idéologie des deux auteurs

II.1.1. Points de vue communs

- L'Absurde

Nous l'avons retenu, 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* »⁹², 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* »*, 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* »⁹³, 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
Comme si Dieu dormait sous leurs chaussures
De bigotes »*⁹⁴

Mais rappelons-le, Brel était contre les religieux et non pas contre la religion (nous verrons cela plus en bas).

⁹² Ibid. P. 83.

⁹³ Ibid. P. 44.

⁹⁴ Brel, Jacques. Les Bigotes. Op. cité.

- 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 (nous avons vu cela dans la chapitre précédent).

- **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.⁹⁵ 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.⁹⁶

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 »⁹⁷

Brel, quant à lui, avait reçu une instruction parfaitement catholique, au sein d'une famille et d'une école catholique.

Cependant, les deux condamnèrent 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* »⁹⁸, ainsi qu'il condamne leur résignation, une résignation à l'image de l'espoir qui le qualifie

⁹⁵ Chavanes, François. Op. cité. P. 72.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Texte cité par Jacqueline Levi-Valensi dans sa conférence donnée à Paris en janvier 1985 intitulée « *Camus et le sacrée* » au Centre International d'Etudes Francophones.

⁹⁸ Chavanes, François. Op. cité. P. 76.

comme « *le plus terrible de tous (les maux de l'humanité). Car l'espoir, au contraire de ce qu'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, c'est ne pas se résigner* »⁹⁹.

Mais surtout, il condamne le silence de Dieu, ça revient plus d'une fois. Tout d'abord, dans sa biographie. Lottman 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 »¹⁰⁰.

Nous retrouvant de même cette 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* »¹⁰¹

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* »¹⁰².

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 ?* »*, il répond : « *Non, je ne suis pas contre la religion, je suis relativement contre les religieux, je suis même assez contre les religieux* »*, sans autres explications. Les pratiques de ces religieux exaspèrent Brel, on retrouve cela dans *Les Bigotes* :

« *Si j'étais diable, en les voyant parfois,
Je crois que je me ferais châtrer ;
Si j'étais Dieu, en les voyant prier*

⁹⁹ Camus, Albert. *Noces*. Essai. Edition Gallimard. Paris. 1959. P. 49.

¹⁰⁰ H. R. Lottman. *Albert Camus*. Editions Le Seuil. Paris. 1978. P. 64.

¹⁰¹ Camus, Albert. *La Peste*. Op. cité. P. 103.

¹⁰² *Ibid.* P. 241.

*Je crois que je perdrais la foi
Par les bigotes »*¹⁰³

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* »¹⁰⁴. Aussi dans la chanson *Fernand*, il s'indigne amèrement de l'immobilisation de Dieu quant à la lividité dans laquelle se déroule 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 »*¹⁰⁵

Sans omettre qu'en terme de l'espoir, comme chez Camus, Brel s'était prononcé ouvertement : « *Pour moi, Dieu ce sont les hommes, et un jour ils sauront* »*.

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 contre elles. »¹⁰⁶, 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 »*¹⁰⁷

¹⁰³ Brel, Jacques. *Les Bigotes*. Op. cité.

¹⁰⁴ Monestier, Martin. Op. cité. P. 79.

¹⁰⁵ Brel, Jaques. *Fernand*. Album *La Fanette*. Editions Barclay. Paris. 1969.

¹⁰⁶ Chavanes, François. Op. cité. P. 77.

¹⁰⁷ Camus, Albert. *La peste*. Op. cité. P. 75.

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.

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.

- **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* »¹⁰⁸, 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* »¹⁰⁹. 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, l'on remarque 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.

¹⁰⁸ Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Op. cité. P. 16.

¹⁰⁹ Monestier, Martin. Op. cité. P. 220.

- **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 Grenier¹¹⁰ écrit, parlant de Camus : « Il ne pouvait se détacher du sentiment que « les autres » étaient lui-même à une certaine profondeur »¹¹¹, 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 »*¹¹². Et Brel était de ces chanteurs-là (qui ont mal aux autres).

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 »*¹¹³.

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 »*¹¹⁴.

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 (cf. Albert Camus, *Tell qu'en lui-même*. p. 62). Il écrit : *« Le seul moyen de restituer aux*

¹¹⁰ 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.

¹¹¹ Grenier, Jean. Op. cité. P. 163.

¹¹² Monestier, Martin. Op. cité. P. 219.

¹¹³ Ibid. P. 217.

¹¹⁴ Chavanes, François. Op. cité. P. 64.

masses musulmanes leur dignité est de leur permettre de s'exprimer»¹¹⁵. 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 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 »*¹¹⁶.

Pour finir, il note dans *L'Enigme* :

*« Notre histoire, depuis (la première guerre mondiale), n'a pas cessé d'être meurtrière, injustice ou violence [...]. Je n'ai jamais cessé, pour ma part, de lutter contre ce déshonneur et je ne hais que les cruels »*¹¹⁷.

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

¹¹⁵ Camus, Albert. *Essais*. Bibliothèque de la Pléiade (réédition du 1^{er} trimestre 1981). 1965. P. 1316. .

¹¹⁶ Camus, Albert. *L'Été*. *Essais*. Editions Gallimard. Paris. 1959. P. 166.

¹¹⁷ *Ibid.* P. 149.

abandonnées dans les orphelinats, et, en règle générale, d'apporter un soutien à tous les déshérités de la vie.¹¹⁸

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. »¹¹⁹.

Et ses projets allaient 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 on l'est, soit on ne l'est pas (altruiste), nul besoin –sinon inutile – de se référer à quelque auteur, saint ou prophète pour le devenir.

¹¹⁸ Monestier, Martin. Op. cité. P. 38.

¹¹⁹ Ibid. P. 189.

- **Refus d'une mystification**

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 »¹²⁰.

Ensuite, à Breil 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... »**

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, qui 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 incroyable de gens, et ils sont tous passionnants [...], ils sont vraiment passionnants, alors j'apprends des tas de choses »**

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

¹²⁰ Chavanes, François. Op. cité. P. 94.

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 mystification ».

- **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* », 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* »¹²¹.

Brel à son tour déclare :

« *Vivre, pour moi, c'est aimer. Aimer, c'est répondre aux gens. Aimer, c'est répondre aux événements* »¹²².

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.

¹²¹ Ibid. Pp. 93.94.

¹²² Monestier, Martin. Op cité. P. 243.

II.1.2. Points de vue parallèles

- **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'Enigme* :

« 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 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* »¹²³.

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* » avait déclaré le docteur Rieux, porte-parole privilégié de Camus selon Chavanes, à son acolyte Tarrou dans *La Peste* (P. 205).

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* »¹²⁴ répétait-il souvent, et que la mort était « le seul acte naturel ».

De là, nous remarquons que l'Absurde n'est pas perçu du même oeil 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 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 influencé

¹²³ Camus, Albert. L'Été. Op cité. Pp. 143.144.146.147.149.

¹²⁴ Monestier, Martin. Op cité. P. 246.

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.

- **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* »¹²⁵.

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.

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* »¹²⁶.

Chez Brel, la réponse fut plus radicale :

« *Je ne crois pas en Dieu et je n’y croirai jamais* »¹²⁷.

¹²⁵ Chavanes, François. Op cité. Pp. 73.

¹²⁶ Ibid. P. 75.

¹²⁷ Monestier, Martin. Op cité. P. 236.

Mais à en croire son ami depuis toujours, l'abbé Casy-Rivière, pour qui Brel a chanté : « *Adieu, curé, je t'aimais bien* »¹²⁸, 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.

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'un autre. 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.

- ***" Il faut savoir qu'on est mortel "***

Ce point n'est présent que dans la résolution de Jacques Brel. Toutes nos recherches en vis-à-vis 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

¹²⁸ Brel, Jacques. *Le Moribond*. Album Ne me quitte pas. Editions Barclay. Paris. 1972.

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 »¹²⁹.

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* »¹³⁰ –, 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 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 ; une idée matérialiste, en quelque sorte. Voilà ce qu'il appelle « des problèmes d'immortel ».

C'est ainsi 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, mais Brel est-il un philosophe ?

Le traitement de cette question sera le propos de notre perspective en vue de cette étude à la fin de ce travail.

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 demeure une question, pour l'instant, sans réponse – et éventuellement à jamais. La raison pour laquelle nous n'allons faire que juxtaposer

¹²⁹ Monestier, Martin. Op cité. P. 220.

¹³⁰ Brassens, Georges. Mourir pour des idées. Album Mourir pour des idées.

ces fragments de textes en essayant de les situer sans nous aviser de répondre à la question que nous venons de poser, notre propos étant plus porté sur l'idéologie que sur le style écrit de Brel vis-à-vis de Camus, et que nous venons d'exposer.

- **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* »¹³¹, 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 » (P. 83).

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,
Eux, ils ont cette assurance
Des hommes dont ont devine
Que le papa a eu de la chance,
Les paumés du petit matin [...],
Et ça danse les yeux dans les seins »¹³².*

- **Les bigotes (Brel) / La Peste (Camus)**

¹³¹ Camus, Albert. L'Été. Op cité. P. 81.

¹³² Brel, Jacques. Les paumés du petit matin. Album Le plat pays. Editions Barclay. Paris. 1962.

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, çà et là, que la brume dans laquelle elles flottaient »¹³³.

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 »¹³⁴*

- **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 de deux chemins différent 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 déclarer.

« Adieu, curé, je t'aimais bien,

¹³³ Camus, Albert. La Peste. Op cité. P. 122.

¹³⁴ Brel, Jacques. Les bigotes. Op cité.

*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 »¹³⁵*

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 services 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 » »¹³⁶

- **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 bien-aimée 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 :

« 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.

¹³⁵ Brel, Jacques. *Le moribond*. Op. cité.

¹³⁶ Camus, Albert. *La Peste*. Op. cité. P*. 175.

« 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 prît le vieil homme dans ses bras »¹³⁷

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,
Oui ! oui, Jef ! oui, viens ! »¹³⁸*

¹³⁷ Ibid. P. 210.

¹³⁸ Brel, Jacques. *Jef*. Album Ces gens-là. Editions Barclay. Paris. 1966.

- **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 des ces lettres, mais nous avons un petit aperçu relevé dans l'ouvrage de Chavanes : Sans haine, mais avec détermination, Camus donne à cet ami fictif les raisons qu'il a pour lutter contre lui (P. 18).

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) [...].
Subséquentement que nous ne comprenons
Comment nos amis les Franzosen
Ils osent, ils osent l'appeler
Caporal Casse-Pompon (ein, zwei) »¹³⁹.*

- **Mon enfance (Brel) / Le Premier Homme (Camus)**

¹³⁹ Brel, Jacques. Le caporal Casse-Pompon. Album Le plat pays. Editions Barclay. Paris. 1962.

Dans ces deux textes, les auteurs deux 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 »*¹⁴⁰.

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 »*¹⁴¹

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)**

¹⁴⁰ Brel, Jacques. Mon enfance. Op. cité.

¹⁴¹ Chavanes, François. Op cité. P. 55.

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 :

« *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* »¹⁴².

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* »*

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* »¹⁴³.

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*

¹⁴² Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Op. cité. P. 27.

¹⁴³ Chavanes, François. Op. cité. P. 223.

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 »¹⁴⁴.

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.

- **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 »¹⁴⁵.*

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.*

¹⁴⁴ Camus, Albert. *L'Étranger*. Op. cité. P. 93.

¹⁴⁵ Brel, Jacques. *Vieillir*. Dernier album. Editions Barclay. Paris. 1977.

Du reste, ça va encore plus loin, parce que vous n'avez jamais vu un cancéreux mourir d'un accident d'automobile »¹⁴⁶.

Et Camus, tuberculeux, est mort d'un accident d'automobile. C'est véritablement étonnant.

III. 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 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. »¹⁴⁷.

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

¹⁴⁶ Camus, Albert. *La peste*. Op. cité. P. 155.

¹⁴⁷ Monestier, Martin. Op. cité. P. 227.

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 il n'y avait-il pas encore eu un roman ? » il répond :

*« 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 »*¹⁴⁸.

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 »*¹⁴⁹.

Brel voulait tout savoir de sa maladie, et on lui apprit 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

¹⁴⁸ Monestier, Martin. Op. cité. P. 222.

¹⁴⁹ Monestier, Martin. Op. cité. P. 208.

dissoudre la caillote 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. (cf. Brel, *Le Livre des Souvenirs*. P. 208)

Une scène presque identique est rapportée dans *La Peste*, c'est à croire que Camus avait prédit les circonstances de la mort de Brel.

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. »¹⁵⁰.

Avec une adaptation un peu plus sincère l’on pourrait, 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.

¹⁵⁰ Camus, Albert. La Peste. Op. cité. Pp. 226.227.228.229.230.231.

C'est ainsi que s'achève notre odyssee entre deux mondes paralleles que nous ne croyons qu'ils pourraient se rencontrer un jour, mais qui se sont, tout de meme, rejoins dans plus qu'un point, tantot par la logique, tantot par la metaphysique. Ces deux mondes sont ceux d'Albert Camus et Jacques Brel, deux auteurs qui ne font qu'un a un moment, qui se font double a un autre, et contraires parfois. Et a notre humble avis, s'il aurait pu avoir un homme qui serait ne 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 pensee 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'exageration.

Conclusion

En 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 parvenus 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.

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 (la perception du concept de "l'absurde"), thématique (la juxtaposition du religieux et de l'athée dans une même situation critique "Le Moribond", Brel et "La peste", Camus) et textuelle (dans la forme et le procédé narratologique) à Brel.

Toutefois, bien que notre intérêt s'inscrive dans "les sciences des textes littéraires", nous nous sommes proportionnellement étalés sur les propos 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 jamais abordé ce sujet ouvertement dans ses chansons, c'étaient juste des insinuations. La raison pour la quelle nous avons analysé le concept de l'absurde, largement explicité dans "Le Mythe de Sisyphe" et "l'Etranger" (Albert Camus), en comparaison avec des fragments extraits d'interviews abordant le même sujet.

Ensuite, nous avons réservé la grande partie du troisième chapitre exclusivement à l'analyse scientifique.

Ce procédé 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, 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 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. D'où notre intitulé :

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

Enfin, notre conviction est plus portée vers l'intertextualité involontaire étant donné que Brel avait lu Camus dans une vie bien antérieure au texte "Ces Gens-Là" (allant jusqu'à quinze ans d'intervalle). Nous estimons 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 reste humblement notre conviction subjective.

Perspective

C'est en forme de perspective, une idée à exploiter, une proposition, en somme, que nous avons préférés clore notre modeste travail.

Nous reconnaissons que notre zèle était plus qu'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 pour un travail ultérieur – Brel ne mérite-t-il pas d'être enseigné pour ses pensées et son intellect que pour sa poésie ?

Ce qui est déterminant dans l'enseignement confus des philosophies est la manière de retenir l'attention des étudiants. 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 s'étalant plus sur ses influences littéraires feraient bien l'objet d'une subtile introduction, attrayante et captivante, dans le cycle 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.

Nous le savons très bien, c'est le maître-mot qui a changé le monde à travers l'histoire. Et le mot, autrement dit : le verbe, se rapproche le plus de la littérature. Donc se sont les faiseurs de verbes 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.

Alors que dire d'un poète, musicien qui monte sur scène pour condamner la manipulation politique. Léo Ferré¹⁵¹ l'a crié dans *Les anarchistes*, et dans sa prise de position syndicale avec une représentation plus qu'éprouvante de quarante-deux

¹⁵¹ **Léo Albert Charles Antoine Ferré**, né le 24 août 1916 à Monaco et mort le 14 juillet 1993 à Castellina in Chianti (Toscane), est un poète, auteur-compositeur-interprète, pianiste

chansons de suite en soutient à des grévistes. Georges Brassens¹⁵² 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 l'on pourrait 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.

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.

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

¹⁵² Georges Brassens, né à Sète dans l'Hérault le 22 octobre 1921 et mort à Saint-Gély-du-Fesc (également dans l'Hérault) le 29 octobre 1981, est un poète et auteur-compositeur-interprète français.

personnelles de Brel étant sujet à part 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.

Enfin, notre intérêt est de voir un bon nombre d'étudiants en littérature et en philosophie comprendre Brel dans le sens de la pensée. A 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 !* »¹⁵³, 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.

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 ?

C'est ainsi que nous voyons les choses. Notre argument n'est autre qu'un puéril syllogisme : Camus est un penseur, or Brel raisonne et écrit comme Camus donc Brel est un penseur.

¹⁵³ Monestier, Martin. Op. cité. P. 245.

Support iconographique

Camus



1



2

3



4



5



6



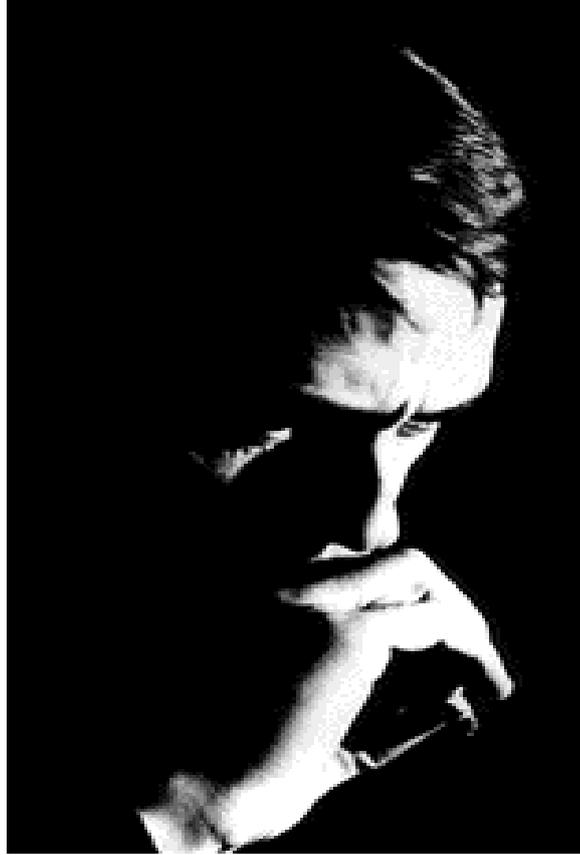
7



8

- Camus, enfant (1)
- Camus, avec son équipe de football (2)
- Camus à la revue « Express » (3)
- Camus à Tipaza (4)
- Camus, avec Sartre à sa droite, Picasso, De Beauvoir et d'autres (5)
- Camus à la réception de son prix Nobel à Stockholm, 1957 (6)
- Son accident (7)
- Sa tombe (8)

Brel





- 1- Brel et sa troupe cinématographique (on reconnais Lino Ventura)
- 2- Brel et Brassens
- 3- La femme de Brel et un convoi intellectuel sur la tombe de Brel aux Marquises

Annexe

1. Bibliographie de Camus

- L'Etranger. Récit. 1942.
- Le Mythe de Sisyphe. Essai. 1942.
- Caligula. Théâtre. 1944.
- Le Malentendu. Théâtre. 1944.
- Lettres à un ami allemand, 1945.
- La Peste. Récit. 1947.
- L'Etat de Siège. Théâtre. 1948.
- Les Justes. Théâtre. 1949.
- L'Homme Révolté. Essai. 1951.
- L'Eté. Essai. 1954.
- La Chute. Récit. 1956.
- L'Exile et le Royaume. Nouvelles. 1957.
- Discours de Suède, 1958.
- L'Envers et l'Endroit. Essai. 1958.
- Actuelles III, Chroniques algériennes, 1958.
- Noces. Essai. 1959.
- Le Premier Homme. Récit incomplet publié à titre posthume. 1994.

(Toutes ces œuvres ont été publiées aux éditions Gallimard, Paris.)

2. Discographie de Brel

- Le plat pays. Album. 1962.
- Les vieux. Album. 1966.
- Ces gens-là. Album. 1966.
- La chanson des vieux amants. Album. 1967.
- Amsterdam. Album. 1967.
- Vesoul. Album. 1968.
- L'Homme de la Macha. Comédie musicale. 1968.
- La Fanette. Album. 1969.
- Ne me quitte pas. Album. 1972.
- Le dernier album, 1977.

(Tous ces albums ont été édités aux éditions Barclay, Paris)

3. Ouvrages consultés

- Dictionnaire *Le Petit Larousse*, 1995.
- Chavanes, François. Albert Camus, Tel qu'en lui-même. Editions du Tell. Blida. 2004.
- Monestier, Martin. Brel, le livre du souvenir. Editions Tchou. 1979.
- Chaudon, Marie-Valentine. Biographie, Albert Camus. Collection Folio. Editions Gallimard. Paris. 2007.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

- GENETTE, G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- ANGELET, C. et J., HERMAN (1987), « Narratologie », dans M. Delcroix et F. Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot. (ouvrage consulté)
- REUTER, Y. (1997), *L'analyse du récit*, Paris, Dunod. (ouvrage consulté)

Table des matières

DEDICACE	1
INDICATIONS REFERENTIELLES	2
INTRODUCTION	4
CHAPITRE I.....	11
I. ALBERT CAMUS.....	11
I.1. <i>L'homme et son Œuvre</i>	11
I-2 <i>L'Absurde conçu par Camus</i>	13
II. JACQUES BREL	15
II.1. <i>Qui est Jacques Brel ?</i>	15
II.2 <i>L'Absurde perçu par Brel</i>	22
CHAPITRE II	28
LA PHILOSOPHIE	28
I. <i>La conception de vie « camusienne »</i>	28
I.1. Le cycle de la négation	28
I.2. Le cycle positif (la révolte).....	30
II. <i>La conception de vie « brélienne »</i>	35
CHAPITRE III.....	48
I- ANALYSE NARRATOLOGIQUE ENTRE " LA CHUTE ", CAMUS ET " CES GENS-LA ", BREL	48
I-1 <i>Définition de la narratologie selon Genette</i>	48
I-1-1 <i>Ces Gens-là</i> , Brel, 1966	49
• Le mode narratif	50
• La fonction du narrateur	51
a) La fonction de communication :	51
b) La fonction testimoniale :	51
• L'insistance narrative :	52
a) La voix narrative	52
b) Le temps de la narration	52
c) La perspective narrative	52
• Le temps du récit	53
a) L'ordre	53
b) La fréquence événementielle	53
I-1-2 <i>La Chute</i> , Albert Camus	54
• Le mode narratif	54
• La fonction du narrateur	55
a) La fonction de communication	55
b) La fonction testimoniale	55
• L'insistance narrative	55
a) La voix narrative	56
b) Le temps de la narration	56
• La perspective narrative	56
• Le temps du récit	57
a) L'ordre	57
b) La fréquence événementielle	57
II- CAMUS, BREL : MEMES ET/OU DOUBLES ?	57
II.1. <i>L'idéologie des deux auteurs</i>	58
II.1.1. Points de vue communs	58
• L'Absurde	58
• La religion	59
• Deux méthodes de pensée	62
• L'Autre	63
• Refus d'une mystification	66

• La perception de l'amour	67
II.1.2. Points de vue parallèles	68
• L'idée de l'Absurde.....	68
• L'idée de Dieu.....	70
• " Il faut savoir qu'on est mortel "	71
Brel réécrit-il Camus ?	72
• Les paumés du petit matin (Brel) / Le Minotaure (Camus).....	73
• Les bigotes (Brel) / La Peste (Camus).....	73
• Le moribond (Brel) / La Peste (Camus)	74
• Jef (Brel) / La Peste (Camus)	75
• Le caporal Casse-Pompon (Brel) / Lettres à un ami allemand (Camus).....	77
• Mon enfance (Brel) / Le Premier Homme (Camus)	77
• Citation de Brel / Le Mythe de Sisyphe (Camus).....	78
• Citation de Brel / L'Etranger (Camus)	79
• Vieillir (Brel) / La Peste (Camus)	80
III. Coïncidences circonstanciées dans la vie des deux auteurs.....	81
CONCLUSION	87
PERSPECTIVE	89
SUPPORT ICONOGRAPHIQUE.....	93
ANNEXE.....	98
TABLE DES MATIERES.....	100