



CLASSIQUES
GARNIER

ARCHAMBAULT (Paul J.), GAY-CROSIER (Raymond), VIGGIANI (Carl A.), « Carnet critique », in FITCH (Brian T.) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Camus et la religion*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16830-0.p.0111](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16830-0.p.0111)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 1982. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CARNET CRITIQUE

II. ÉTATS PRÉSENTS, THÉÂTRE, VARIA

Nous commencerons notre recensement par trois états présents qui ne nous sont parvenus malheureusement que récemment. Ni celui, de loin le plus important, de Francesco Di Pilla¹, ni celui de Brigitte Schmidt² n'ont pu être incorporé au nôtre³, le premier parce que la diffusion internationale de certaines études italiennes laisse souvent beaucoup à désirer, le second parce qu'il a été publié dans une revue peu courante. Tous les deux ne commencent à figurer dans les usuels qu'avec un retard considérable. Le troisième état présent est de Carlo Cordié⁴ et ne fait pas mention non plus de la bibliographie de Di Pilla. Dans ce dernier cas, cependant il s'agit d'un très rapide survol destiné sans doute à une première initiation pour étudiants.

L'ouvrage de Di Pilla, paru en décembre 1973, est d'une qualité solide et d'une probité indéniable. Il vaut tant par le nombre de renvois (4850) que par le caractère judicieux des jugements qui les précèdent (pp. ix—cxi). Di Pilla apporte enfin et surtout une correction longtemps attendue à la perception jusqu'alors assez diffuse que le public lettré avait à l'étranger de la critique italienne de Camus⁵. Si l'auteur déplore l'absence de certains pays et, notamment, l'attention moindre prêtée à la critique italienne dans la série *Albert Camus* (cf. pp. xcix—ci et n. 12, p. c), c'est que les difficultés d'accès mentionnées plus haut ne sont pas faciles à surmonter et conduisent à des retards considérables voire à des omissions regrettables.

Dans un sens, l'état présent de Di Pilla adopte une perspective diachronique alors que le nôtre est plutôt synchronique. C'est dire que le lecteur désireux de trouver un utile survol de l'historique de la critique camusienne de 1937 à 1971 et de la fortune internationale de Camus pendant ces

mêmes années s'adressera à la présentation de Di Pilla alors que les points de repère thématiques et génériques se trouveront avec plus de facilité dans le nôtre.

Les divisions que propose Di Pilla suivent au fil de la critique l'itinéraire intellectuel de Camus tel qu'il se dégage de la réception d'abord française, ensuite internationale : l'époque et les œuvres dites absurdes stimulent un premier corpus critique (1937—1947). La pénétration internationale se situe aux débuts des années Quarante. La phase « prométhéenne » de la révolte prend son élan aux lendemains de la publication de *La Peste* qui cimente la réputation littéraire internationale de Camus considéré, alors, comme un représentant majeur du roman français mais aussi comme un innovateur important sur le plan de la technique narrative. L'antireligiosité du roman divise, comme l'avait déjà fait *Le Mythe de Sisyphe* et comme le feront, pour d'autres raisons, *L'Homme révolté* et *La Chute*, le camp des critiques dont Di Pilla s'efforce de son mieux de saisir les nuances d'optiques. La même époque marque aussi le début de l'engagement politique de Camus en France et l'établissement de sa réputation de dramaturge. Commencent alors à paraître les premières études esthétiques, mais le gros des recensements continuera jusqu'aux cours des années Soixante à être consacré aux questions « philosophiques ». Suivant ainsi pas à pas les échos à l'évolution de la pensée et de l'art camusiens, Di Pilla est amené à enfler progressivement son dossier si bien que les années Quarante et Cinquante occupent une vingtaine de pages respectivement, le reste de son essai portant essentiellement sur les années Soixante. Même s'il ne s'agit pas d'une « Rezeptionsgeschichte » au sens strict du terme, le lecteur appréciera surtout le fait que Di Pilla sait éviter, pour autant que cela soit possible, de se réduire à la simple énumération de titres superficiellement qualifiés. Force nous est d'admettre que ce danger reste parfois inévitable lorsqu'on opte pour une approche diachronique et qu'il menace également la perspective synchronique et thématique

vu la masse de travaux consacrés à Camus. L'utile panorama de la production critique (pp. civ—cx) est une bonne tentative d'en fixer les jalons majeurs. Notons aussi la très remarquable absence, hormis quelques menues exceptions, de coquilles. Il va de soi que ce travail important, qui corrige bien des erreurs et comble bien des lacunes de la bibliographie de Roeming, fait déjà partie des outils de référence indispensables.

Quoiqu'arrêté dans sa visée idéologique, l'état présent de Brigitte Schmidt constitue également un apport important aux études camusiennes. Parti d'une thèse sur [« Le Rapport de l'individu à la société chez Albert Camus »] (Leipzig, 1973), il s'évertue à recenser les lectures « bourgeoises » (p. 127 et *passim*) de l'œuvre camusienne. Ce faisant, Schmidt passe au crible de sa critique surtout les variations apparemment illimitées de « l'interprétation trivialisante » (p. 128) allant de l'esthétique thématique jusqu'au feuilleton facile en passant par les lectures qui s'épuisent à simplement affirmer les pensées directrices de Camus. À en croire notre critique, c'est dans le domaine stylistique et formel — de loin le moins défriché, soit dit en passant — que la critique embourgeoisée s'est montrée capable d'un apport de valeur. Les symptômes de cette critique obnubilée et obnubilante seraient à chercher chez l'auteur lui-même qui prête, en vertu de sa « subjectivité artistique de haute valeur » (p. 130), à maint malentendu. Schmidt a la tâche facile, trop facile parfois, d'énumérer les divers mythes et images dont Camus, escamoteur de la lutte des classes, fut et resta la victime. Mais le jugement de cette étude porte autant sur sa propre perspective privilégiant la fonction strictement sociale de la littérature que sur l'ensemble de la critique bourgeoise : Celle-ci « est plutôt témoin de sa propre situation historique et sociale qu'appréciation de la production littéraire de Camus » (p. 130). Et Schmidt de conclure qu'il incombe à la critique des pays socialistes de « sauver » Camus des déviations relativistes et subjectivistes bourgeoises (cf. p. 130).

Or l'image que notre critique esquisse de Camus au cours des trois étapes de sa carrière littéraire est essentiellement informée par une psychologie mécaniste dépassée et, qui pis est, une lecture limitative dont Proust nous a libéré depuis bien longtemps. Ainsi Schmidt voit-elle en Meursault « un personnage qui représente, sous une forme artistique objective, sa propre [à Camus] compréhension de la réalité et son rapport avec elle » (p. 131). L'identification du personnage avec son auteur et la sous-estimation de l'ironie — présente à plusieurs niveaux, dans *L'Étranger*, pour qui sait la trouver — limitent tangiblement la validité et l'actualité de cette lecture idéologique. Nous épargnerons au lecteur le catalogue des motifs primaires et secondaires qui se dégageraient de l'œuvre camusienne en disant simplement qu'en vertu de sa méthodologie, de ses massives preuves « matérielles », il présente le même intérêt, mais aussi les mêmes pièges que l'on trouve, parmi d'autres, dans *Le Cas Albert Camus* d'Anne Durand (pseudonyme) (Paris, Fischbacher, 1961). Notre curiosité est satisfaite, Camus, comme Meursault, se soustrait à sa tâche d'artiste pédagogue en se retirant dans le paradis imaginaire du bonheur innocent. Les problèmes qu'il s'est posés ont dû rester sans solutions pour la simple raison qu'il tentait l'impossible en cherchant à fondre en synthèse les postulats légitimes et les aspirations viciées et erronées de la bourgeoisie décadente, du *Spätbürgertum*...

Plus instructif est le recensement des comptes rendus qui sont divisés en classes et catégories auxquelles on pouvait s'attendre : bourgeoisie, petite-bourgeoisie, haute-bourgeoisie, bourgeoisie de gauche (le gros des intellectuels de gauche qui ne suivent pas strictement la ligne du P.C.), prolétaires communistes. Toute l'œuvre est donc jugée selon le seul critère social et l'incapacité de fournir une configuration romanesque ou théâtrale capable de dénoncer et surmonter les péchés d'exploitations du capitalisme tardif. Avec *L'Homme révolté* Camus rejoint celui-ci pour de bon

en ne voyant pas que l'histoire est « une évolution objective, continuelle obéissant à ses propres lois » (p. 139). L'erreur serait, une fois de plus, de vouloir harmoniser moralement des conflits dont les causes sont sociales. Cependant, sa sensibilité extraordinaire lui permet d'articuler brillamment ces mêmes conflits sans jamais pourtant parvenir à en formuler des solutions possibles.

Pour Brigitte Schmidt il y a des « procédés assurés », dont le sien, et « des procédés hypothétiques » (p. 153), c'est-à-dire ceux de la plupart des critiques. Or malgré ce postulat de départ agaçant parce que sujet à un véritable acte de foi — toute visée qui ne se base pas sur la dialectique matérialiste n'est pas objective — cet état présent, notamment à partir de la p. 148, représente envers et malgré tout une sérieuse tentative de formuler une histoire (idéologique) de la réception camusienne. Pour autant qu'on en élimine les slogans récurrents (critiques, lectures dites affirmatives, donc dépourvues de distance objective et de fonction sociale ; la conscience de classe comme cheville ouvrière de la conscience tout court ; l'équivalence entre les diverses formes de la bourgeoisie et les degrés d'aveuglement, etc.), l'ouvrage de Schmidt reste lisible. On y trouvera, entre autres, un débat marxiste avec la critique psychanalytique qui a l'air plutôt pittoresque face à « l'accueil » plus nuancé que le monde intellectuel soviétique réserve depuis quelque temps à la psychocritique.

Tout compte fait, le long et laborieux travail de Schmidt fournit une appréciation marxiste orthodoxe des contributions que Camus et ses exégètes ont faites et, surtout, n'ont pas su faire à la conscience des rapports sociaux. Disons, en guise de conclusion, que relever l'ethnocentricité de la pensée camusienne revient à nier l'universalité ou l'aspiration à l'universalité de l'œuvre entière et, par extension, de toute œuvre d'art. Que *La Chute* symbolise ou non les derniers soubresauts d'une bourgeoisie décadente, comme le désire notre critique, il n'en reste pas moins que son état présent

vaut paradoxalement plus par son ambivalence à l'égard de Camus que par ses certitudes sur la réception de son œuvre. Ce sont ces dernières, cependant, qui nous incitent à repenser nos propres positions et qui assurent, paradoxalement, un dialogue toujours nécessaire.

L'on sera reconnaissant à John J. Michalczyk⁶ d'avoir dépouillé à la Fondation Maeght un document qui lui a permis de fournir de précieuses précisions sur l'adaptation que Camus a faite du *Temps du mépris*. Confrontant le découpage tel qu'on le trouve actuellement dans la collection de Mme A. Camus avec le texte de Malraux, Michalczyk répertorie les circonstances dans lesquelles le *Théâtre du travail* a lancé et organisé son activité et, plus particulièrement, joué l'adaptation du récit de Malraux le 25 janvier 1936.

Charlotte Frankel Gerrard⁷ reprend le débat de l'effet salutaire d'un cataclysme, en l'occurrence la peste, tel que le présentent Artaud dans le *Théâtre et son double*, Camus dans *L'État de siège* et Ionesco dans *Jeux de massacre*⁸. Si elle relève, à la suite de maints prédécesseurs, les faiblesses dramaturgiques de la pièce de Camus, elle n'en fait pas moins ressortir les vertus sur le plan sentimental. Selon cette lecture, Ionesco, jamais à court d'humour et d'ironie, sait éviter avec plus de bonheur que Camus les dangers de didactisme que présente ce genre de sujet (thèmes de la mort, de l'emprisonnement et des préjugés sociaux). Ionesco manie avec plus d'aisance les allégories philosophiques qui, chez Camus, demeurent captives du seul domaine politique.

Le bonheur en tant que base ontologique et pivot dramatique fait l'objet d'un passage que P. J. Norrish⁹ consacre aux pièces camusiennes (pp. 124—7). Il s'agit d'un vaste panorama thématique où sont comparés Claudel, Giraudoux, Anouilh, Montherlant et Camus. Nous ne ferons également que renvoyer à une autre lecture « thématique » du théâtre camusien proposée par Carmen Valderrey¹⁰. Pour correctes que soient certaines de ses vues d'ensemble, elles ne dépassent guère le cadre d'une interprétation qui s'épuise

trop souvent en paraphrases et qui est totalement dépourvue de connaissance critique. Enfin, l'on pourra se passer de lire l'essai de Robert Versteeg¹¹ sur *Caligula* et Artaud qui est une simple accumulation de lieux communs et passe sous silence la presque totalité des travaux consacrés au sujet.

Eleanor J. Martin¹² analyse *La Muerte no entrará en palacio* (1956) de l'écrivain portoricain René Marqués afin d'établir une influence qu'aurait pu exercer *Caligula* sur la pièce révolutionnaire. Dans les deux œuvres, il s'agit d'une révolte contre les excès de la tyrannie, radicale chez Camus, conservatrice chez Marqués. C'est la solitude, la percée de la lucidité, l'absolutisme du pouvoir revendiqué par José, protagoniste de la *Muerte*, qui induisent Martin à faire de lui une espèce de fils spirituel de l'empereur romain. La plupart des parallèles relevés sont de nature psychologique ou anecdotique et les « transformations » opérées par l'auteur portoricain ne sont convaincantes que pour celui qui tient pour établie la théorie de l'influence thématique que cet article n'illustre pas au-delà des analogies citées.

Une méthodologie peu commune, en revanche, est proposée par Corina Grosu¹³ dans son modèle mathématique appliqué à *Caligula*. Décortiquant le comportement des personnages locuteurs, attribuant à Caligula le statut particulier qu'il mérite, elle tente de fixer le nombre de motivations qui se trouvent à la source de leurs actions. Cette analyse mécanique et quantitative, assortie de tables, schémas et courbes élaborés, aboutit à la conclusion — guère surprenante chez Camus — que les personnages obéissent à un profond souci d'équilibre, que *Caligula* n'est donc pas la pièce romantique pour laquelle d'aucuns la tiennent mais qu'elle s'insère, au contraire, dans la tradition classique du théâtre français.

Selon Catherine Muder Huebert¹⁴, la chasse au mal remplace dans *Caligula* et *Lorenzaccio* (les deux rôles ayant été brillamment joués par Gérard Philipe) la chasse au bonheur traditionnellement mise en relief. Les héros des deux pièces sont des joueurs et histrions accomplis. Mais s'ils pré-

sentent une série de traits et d'effets communs, Huebert sous-estime, à notre avis, dans son analyse essentiellement psychologique la dimension métaphysique du conflit qui ronge Caius.

Après un survol plutôt simpliste de certains aspects de la pensée de Camus (« Camus ne critique pas l'absurde mais, au contraire, propose à l'homme de l'accepter... » ; p. 330), Eleanor J. Martin¹⁵ entend corriger la lecture négative, parce que trop strictement théologique, proposée jadis par Ricardo Paseyro (« Camus massacre Calderón », *Cahier des Saisons*, 20, 1960, pp. 601—11) de *La Dévotion à la croix*. En vertu de sa haine de la tyrannie et de son désir de modération, Camus rejoindrait l'orientation politique et sociale de Calderón (pp. 330-1). Héros camusien avant la lettre, Curcio dépasse les limites et se fait, tel le Stépan des *Justes*, serviteur du despotisme alors que Eusebio n'est point la marionnette de la prédestination mais le protagoniste de la modération et de la compassion.

Mireille Frauenrath¹⁶, que nos lecteurs connaissent déjà par ses réponses à Maria Kosko et David Speer au sujet de la *Stoffgeschichte* du *Malentendu*, consacre sa thèse très fouillée au thème itinérant du fils assassiné. Après une minutieuse présentation des étapes de sa démarche et du corpus très riche des textes qui traitent ou adaptent le sujet¹⁷, et armée d'une impressionnante documentation, Frauenrath procède à des analyses très détaillées du niveau situationnel, des structures signifiantes, des déterminantes et de la qualité du sujet. Elle postule et démontre, textes à l'appui, jusqu'à quel point la qualité dramatique d'une pièce dépend directement de celle du niveau situationnel qui l'informe. Quant à Camus, notre critique conclut qu'il « *mésestime [dans le Malentendu] l'importance des relations familiales : la sincérité qu'il aimerait voir s'installer au cœur d'une nouvelle société prend dans le cadre de la famille une tout autre qualité. L'optimisme ex negativo qu'il constate est en fait l'obstacle que le sujet met aux tendances tragiques de ses*

éléments ; la révélation de l'identité du fils, sa "sincérité" reviendrait à le supprimer » (p. 102). Dans un sens, Frauenrath tente de réhabiliter le fond éclipsé, dans l'esthétique moderne, par la forme.

Pour des raisons de clarté nous avons divisé les travaux philosophiques en quatre groupes : 1) optique générale ; 2) études théologiques ; 3) études politiques ; 4) philosophie comparée.

Partant du terme « corrélatif objectif » lancé par T.S. Eliot pour désigner les connecteurs extérieurs qui relient la sensibilité humaine, Anna Balakian¹⁸ se propose d'établir les rapports dramatiques entre l'aliénation et l'aridité, deux pivots de la pensée camusienne. Le plateau ontologique de celle-ci revendique un paysage qui transcende la simple situation socio-ethnique. Camus le trouve dans l'éternel cycle du soleil, de la mer, du vent et de la plage. Ces composantes élémentaires, auxquelles il convient d'ajouter le couple climatique aridité/humidité, ne sont pas de simples allégories constantes mais des symboles variables configurant la vulnérabilité de la condition humaine, l'incessante tension entre le besoin de communication et l'aliénation de l'homme. La géographie sentimentale et ontologique de Camus s'oppose donc, dans ses applications plurisignifiantes, à celle des romantiques. L'Afrique est à l'imagination camusienne ce que la ville est au roman moderne. La lecture des récits amène Balakian à conclure qu'un « animisme méditerranéen », « le retour à Eschyle » (p. 52) marquent l'œuvre de maturité, ce qui n'est pas fait pour répondre aux amers reproches d'ethnocentricité et de dégageant qu'a suscités la « pensée de midi ».

L'essai très personnel de Mario Vargas Llosa¹⁹ sur la philosophie des limites recense les étapes majeures de l'itinéraire intellectuel et esthétique de Camus, dont le style « au parfum d'amidon » (p. 11), à en croire notre critique, manque d'humour et pêche par rigidité. Insistant sur le brassage culturel auquel ont contribué l'Afrique, l'Europe, le Christia-

nisme et l'Islam, Vargas dresse de Camus le portrait d'un homme aux frontières spirituelles et géographiques variées qui n'adopte une perspective continentale que pour mieux en critiquer les excès ethnocentriques. Sa conscience et son souci de mesure — à laquelle la Grèce ne fournit qu'un alibi historique et philosophique alors que les minorités et humiliés en présentent la mise en pratique — informent l'antidogmatisme et l'antitotalitarisme qui sous-tendent l'œuvre entière. La dignité de l'homme et la tolérance sont les corrélatifs moraux de la mesure notionnelle dont Vargas propose l'étude aux propagateurs de la violence politique.

H. Stammerjohann²⁰ nous soumet un travail très fouillé sur l'architecture de l'alinéa en tant que complexe du discours et unité compositionnelle du *Mythe de Sisyphe*. Se fondant sur un catalogue étendu d'aspects formels, il étudie les degrés de cohérence à l'intérieur des alinéas où elle est supposée plus grande que dans leur combinaison. La méthode intuitive aboutit à un résultat négatif et ne permet pas de distinguer, une fois isolées, les phrases initiales, finales et celles tirées du corps du texte. Soumettant ces trois genres de phrases à un examen de leur fonction génératrice de cohérence, Stammerjohann institue trois critères (l'anaphorisme, c'est-à-dire le renvoi à une matière citée opposé à la référence déictique ; la connexion par l'intermédiaire des conjonctions et adverbes ; les modes de transition à travers les temps et personnes du verbe). Armé de cette méthode fonctionnelle qu'il applique à trois séries de statistiques d'exemples, l'auteur conclut, entre autres, que la fonction des éléments anaphoriques, des connecteurs et des transitions varie selon leur position respective dans la phrase. L'intuition que la cohérence se révèle plus grande à l'intérieur d'un alinéa qu'entre les alinéas se voit confirmée sur le plan syntaxique.

L'article de Jerry L. Curtis²¹ sur l'anti-existentialisme de Camus recense les déclarations critiques que celui-ci a faites à propos de l'existentialisme et reprend la question du « saut » et du « suicide philosophique » (cf. AC7, 135-6 ;

AC8, 184-5 ; AC9, 178-9). Curtis insiste très justement sur l'importance de l'absence d'espoir comme pivot de la pensée camusienne. Associer cette absence, ne serait-ce que par l'étymologie, au verbe *désespérer* (p. 113) revient à commettre un contre-sens puisque, chez Camus, et surtout dans *Le Mythe de Sisyphe*, le désespoir équivaut lui aussi au suicide philosophique. Mais on lira avec profit l'étude des différences et oppositions entre Camus d'une part, l'existentialisme chrétien et athée de Kierkegaard et Sartre d'autre part. Comme c'est le cas pour ses opinions sur saint Augustin et Nietzsche, Camus demeure fidèle à ses premières impressions de lecture ce qui l'amène à voir Sartre essentiellement dans l'optique limitée de *La Nausée* (cf. le compte rendu qu'il en fait en 1938) et, comme le fait bien remarquer Curtis, comme représentant de la phénoménologie husserlienne telle qu'il « l'analyse » dans le *Mythe*. Ajoutons que, si Camus n'est pas existentialiste au sens propre du terme, il reste un philosophe de l'existence qui se distingue des Sartre, Hegel, Marx, Nietzsche, Kierkegaard, etc. dans la mesure où certains d'entre eux se placent d'emblée dans la catégorie du *devenir* alors que l'auteur de *L'Homme révolté* privilégie celle de *l'être*.

Que Camus n'hésitait jamais à indiquer le sport (et le jeu conjoint) comme l'une des sources principales de sa pensée et, surtout, de sa morale, maintes remarques faites au cours d'interviews et maintes notations des *Carnets* le confirment amplement. I.H. Walker²² revoit la question d'une manière systématique en étudiant les emprunts au langage du sport et les reflets de l'esprit de conquête et de victoire qui informent le discours camusien. « Le double symbolisme du sport, représentant à la fois la licence morale et la contrainte morale » (p. 175) et impliquant l'idée du pari a aidé Camus à formuler son éthique communautaire qui se fonde sur l'esprit d'équipe et est gouvernée par « la règle du jeu » de même que la morale individuelle des isolés (Meursault, Clamence) qui s'excluent du groupe social. Enfin, le

relativisme de ces « règles du jeu » trouve son écho dans celui des valeurs morales et de la justice.

Le cours inaugural de Guido Schüepp²³ constitue un utile tour d'horizon de l'athéisme « dans son sens existentiel, en tant que sérieuse opposition à la foi biblique » (p. 448) et des apports de l'incroyance passionnée jugée exemplaire aux problèmes actuels des croyants. De son propre aveu, le théologien allemand ne tente ni une analyse philosophique ni une critique littéraire de la pensée camusienne. Ses commentaires s'adressent donc à un public particulier désireux de connaître les effets du courant existentialiste. Le refus du débat philosophique — impossible à notre avis quand il s'agit d'une matière pareille — conduit à des jugements et prémisses parfois douteux. À titre d'exemple nous ne citerons que l'équivalence établie, dès le départ, entre la nausée sartrienne et l'étrangeté camusienne (p. 432). On notera aussi la curieuse absence, dans ce commentaire pastoral, d'une discussion des assises de la pensée camusienne telles qu'elles se dégagent de *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*. La documentation renvoie surtout à *L'Homme révolté* et à *La Peste*.

Il est indéniable que l'orientation théologique continue à être privilégiée parmi les travaux consacrés à la pensée de Camus. Cette observation s'impose au terme de la lecture des livres récemment parus et recensés dans ce même numéro. Truffée d'anecdotes, la monographie de James A. Woelfel²⁴, armée d'une documentation exclusivement anglo-saxonne, est une vivace introduction à quelques termes et thèmes clefs, un chaleureux dialogue avec une *anima naturaliter religiosa* axé sur un catalogue de notions païennes (camusiennes) et chrétiennes corrélatives. Le chapitre le plus satisfaisant (pp. 39—62) étudie la lucidité comme conscience de l'absurde et « alternative épistémologique de la foi » (p. 60). Vu le ton causeur et le déroulement peu systématique du fil de la pensée, ce petit livre est sans doute destiné aux étudiants « *undergraduate* ». L'on sera pourtant étonné que, malgré la nette visée théologique, et comme c'est le cas de l'étude de

Schüepf, aucune analyse serrée ne soit faite du *Mémoire pour le Diplôme d'études supérieures* qui se voit à peine mentionné (p. 25). Sont absents également les travaux critiques sur les aspects et emprunts augustinien et plotinien (par exemple le travail d'Archambault, etc.).

On ne cessera jamais de s'étonner, surtout dans le domaine de la pensée, jusqu'à quel point certains pratiquants de la critique philosophique semblent vouloir propager un dialogue de sourds. Ainsi l'étude de Denis Pion²⁵ ne manque-t-elle pas de passer en revue certains aspects importants des thèmes qu'elle soulève, mais elle pêche par omission le cadre référentiel étant à la fois maigre (où sont E. Mounier, T. Hanna, S. Fraisse, J. Onimus, etc. ?) et désuet. En fait, un livre entier a été consacré au sujet (Karin SCHAU, *Albert Camus und der Tod*. Zurich, Editio Academica, 1968. 121 p.) et bon nombre d'études, dont il eût fallu faire le point, l'ont traité avec plus ou moins de bonheur. Ce n'est pas dire que le travail de Pion contienne de flagrantes erreurs, mais il ne dépasse guère le commentaire paraphrasant. Le même genre d'objection peut s'adresser à Catherine Barry²⁶ dont la relecture chrétienne de *La Chute* ne tient compte d'aucun prédécesseur alors que les travaux théologiques sur ce roman abondent. De surcroît, elle insiste sur l'orthographe erronée de Clamance dont elle tente de faire un chrétien qui s'ignore.

Une remarque semblable pourrait être avancée au sujet de l'essai de Haskell M. Block²⁷ si ce travail ne constituait pas une communication faite à un colloque. Suivant le thème de celui-ci (l'aridité et le désert), Block examine les objections que Camus formule contre l'humanisme de mauvaise foi. Notre critique répertorie alors les étapes majeures de l'itinéraire intellectuel et moral de Camus (absurde/révolte/solidarité/justice/bonheur) et de quelques-unes de ses configurations esthétiques.

En revanche, Philip Mooney²⁸ analyse d'une manière très systématique « la base théiste de l'éthique de charité chez Camus » en partant de la « sainteté laïque » de *La Peste*. Cet

essai entend démontrer qu'en rejetant le Dieu de l'Ancien Testament Camus rejette, en fait, un « pseudo-Dieu » (p. 76 et *passim*), un « pseudo-christianisme » (p. 89) et qu'il opte — sans le savoir ? — en fin de compte pour le vrai « Dieu caché » (p. 90) de la charité qui ne saurait être que d'ordre théïstique. Selon Mooney, la *misericordia* camusienne répond aux canons du christianisme renouvelé. Enfin, pour une vue d'ensemble des rapports entre Camus et le christianisme on pourra se reporter à la synthèse de I. Ribeiro²⁹.

La fameuse polémique aux lendemains de la publication de *L'Homme révolté* induit Rupert Neudeck³⁰ — dont nous recensons une longue étude ailleurs dans ce volume même — à examiner l'efficacité politique de Camus. C'est poser la question de la réalité et de la fiction coloniales à la lumière, surtout, de la diatribe de Conor Cruise O'Brien dont notre critique relève les excès en plaçant Camus dans le cadre socio-culturel et biographique qui lui est propre. Par la suite, Neudeck recense la question de la violence et du nihilisme de l'absolutisme historique de provenance allemande, de l'anarcho-syndicalisme camusien pour conclure que la réalité politique contemporaine et bon nombre d'anciens adversaires indiquent non seulement le besoin de nuances qui font trop souvent défaut dans les analyses de la pensée politique de Camus mais aussi le besoin d'une révision de l'image de son idéalisme politique romantique voire naïf³¹.

À la lumière du « calcul historique » de Marcuse (soumission du bonheur personnel aux nécessités d'une situation historique) Peter Brockmeier³² tente de dégager de *L'Homme révolté* les éléments théoriques avec lesquels Camus compte surmonter les tentations révolutionnaires. Reprenant la critique, mainte fois avancée, que la pensée politique camusienne s'apparente à celle du libéralisme bourgeois (qui absorbe sinon consomme Camus avec aisance), Brockmeier rouvre aussi le débat sur l'incompréhension de Camus quant à l'histoire. Fondé sur une approche non dialectique de la réalité, son utopisme politique est aussi incapable de changer

les conditions de vie incriminées. Le renvoi à l'impératif kantien ne parvient qu'à discréditer l'histoire sans en comprendre les lois qui la gouvernent. C'est le hasard de la situation historique qui fournit au *Mythe de Sisyphe* la dimension politique qu'on lui reconnaîtra par la suite. *La Peste* serait, dans cette optique, un coup d'œil nostalgique sur la pureté d'un passé révolu : la Résistance. Le bacille de la peste fournit, notamment aux lecteurs et spectateurs allemands du roman et de *L'État de siège*, un alibi biologique pour un fléau historique dont il eût fallu démêler les causes socio-économiques et non pas métaphysiques. Aux yeux de Brockmeier, les récits de Camus font figure de persiflages d'une théorie politique qu'il demeure incapable de formuler.

L'étude des motifs pascaliens dans la pensée camusienne de Mary Jean Green³³ est une honnête mise au point des affinités et différences thématiques (mal, souffrance, pari, justice, condition humaine, péché) entre l'auteur des *Pensées* et celui du *Mythe de Sisyphe*. Outre les travaux qu'elle cite, elle aurait cependant aussi et surtout dû renvoyer à l'étude plus récente de Roger Quilliot (« Un Exemple d'influence pascalienne au xx^e siècle », pp. 119—33 in : Th. GOYET [éd.], *"Les Pensées" de Pascal ont trois cents ans* [Clermont-Ferrand, Bussac, 1971]). L'article de Green vaut surtout en tant que liste de parallèles, allusions et citations, mais il aurait profité d'un développement plus serré du thème du divertissement et du pari bien mis en rapport avec le « saut » mais pas avec le concept polyvalent du jeu et ses ramifications philosophiques et esthétiques. Enfin l'on ne peut qu'acquiescer aux remarques faites sur l'importance de la dialectique en tant que méthode de pensée soucieuse de ne pas trahir les contradictions foncières de l'homme (pp. 239-40).

D'une plus grande pénétration est la comparaison que Jerry L. Curtis³⁴ établit des *Weltanschauungen* de Voltaire et Camus. Présentée au colloque de Texas Technological University mentionné à plusieurs reprises, cette communication est brodée autour du thème du chardon et de l'épine qui, en

tant que configurations de l'absurdité, informent les valeurs morales proposées par Voltaire et Camus. Curtis fait remarquer que le jardin de *Candide*, contrepoint surtout intellectuel de l'aridité désertique, ne porte pas de fruits alors que les entreprises industrielles de Voltaire ont connu un succès bien plus remarquable que ses projets économiques. Pour sa part, Camus ne sépare point l'absurdité de la nature, le désert lui servant de cadre parfaitement absurde. Comparant *L'Ingénu* et *L'Étranger*, Curtis voit en Voltaire un « mélioriste » (p. 94), le promoteur d'une éthique de l'action et de la transformation guidée par le souci de succès (il va jusqu'à opposer la pollution voltairienne à l'écologie camusienne). En revanche, Camus, ancré dans la tradition contemplative arabe, apparaît moins comme un moraliste que comme un « accommodeur » (p. 94) qui préfère l'acceptation à la transformation.

Le refus d'abandonner la raison dans un monde de l'irraison sous-tend la thèse que Patrick Henry³⁵ consacre à la comparaison de Voltaire et Camus, notamment de *Candide* et de *L'Étranger*. Camus y apparaît, surtout dans le chapitre iv, comme un rationaliste malgré lui qui reconnaît les limites de la raison raisonnante — on pourrait aussi dire qu'il est le produit de l'école française du bon sens et du juste milieu — et dont le moralisme se fonde sur un empirisme semblable à celui de Voltaire. Cependant : Il y a belle lurette qu'on a cessé de voir dans *L'Étranger* une simple transposition de la philosophie de l'absurde du *Mythe de Sisyphe*. D'aucuns détectent dans ce récit même une critique implicite d'un absurdisme poussé à bout et tournant court de même que *L'Immoraliste* représente une lecture ironique de la disponibilité érigée en principe. Qu'il y a d'indéniables parallèles entre les aspirations morales de Voltaire et celles de Camus, tous deux solidement ancrés dans la réalité vécue, nul ne le niera. Mais un certain manque de nuances dans cette thèse, en principe sobrement exécutée, est en grande partie attribuable à sa documentation philosophique très limitée. Opposer l'éthique de quantité de Meursault à l'éthique

de qualité de *Candide* répond aux besoins d'une optique symétrique tentante mais par trop généralisante. Du coup l'on s'aperçoit que cette étude ne tient non seulement pas assez compte de la masse de travaux consacrés plus récemment à la pensée camusienne, mais qu'il lui manque aussi et surtout une discussion plus systématique des dimensions esthétiques des deux récits, dimensions qui demeurent inséparables du « message » philosophique ³⁶.

Alfred Cismaru et Theodore Klein ³⁷ trouvent des rapports dans la manière dont Camus et Beckett ont traité le suicide. Leur note tente de démontrer que, chez Camus, le refus du suicide en tant que trahison de l'absurde correspond, chez Beckett, à une critique implicite du suicide que le caractère de « génocide psychique » (p. 108) rend impossible. L'opposition de Beckett au suicide ne répond pas à une affirmation de la vie mais à son horreur du temps diachronique (p. 109). Ce refus constitue, en fait, une annulation du suicide sans alternative positive fût-elle provisoire.

Signalons enfin, dans le domaine philosophique, l'utile article de S. Sophie Juka ³⁸ qui relève rapidement l'influence du professeur sur le futur auteur de *L'Étranger* et dégage les thèmes principaux de la philosophie de Grenier : l'attrait du vide, la solitude, le relativisme, la mesure, le désert intérieur, la sagesse méditerranéenne. L'étude systématique des rapports précis entre Grenier et Camus reste à faire.

Peut-on lire *Le Mythe de Sisyphe* comme commentaire sur la création shakespearienne ? C'est ce que propose Eric R. Boyer ³⁹ qui consacre une longue étude à cette hypothèse faisant de Hamlet un frère de Sisyphe. La pièce elle-même étant deux fois citée par Camus, Boyer y décèle surtout une réflexion prolongée sur la mort. Les notions clefs du *Mythe* (lucidité, passion, liberté, absurde) sont dérivées, comme c'est le cas de *Hamlet*, de la contemplation du suicide. Au terme d'une lecture serrée de la pièce shakespearienne exécutée dans cette optique comparée, Boyer va jusqu'à retrouver un passage dans *Hamlet* qui préfigure les concepts de « jeu » et

de « création absurde ».

Une fois de plus Camus se voit critiqué pour sa conception limitée d'un personnage et d'un problème dostoïevskiens. Ervin C. Brody⁴⁰ examine le paradoxe de Kirilov tel qu'il est traité dans *Le Mythe de Sisyphe* pour y trouver « une différence idéologique fondamentale entre le portrait original [...] et l'interprétation camusienne de ce rebelle métaphysique » (p. 294). Camus ne peut accepter l'option de la foi et les possibilités de l'immortalité que suggère Dostoïevski non plus que « l'hérésie » de Kirilov dont *Le Mythe* brosse un portrait caricatural de héros moderne. Fidèle à sa propre esthétique, Camus « corrige » la création du poète visionnaire russe en projetant trop de lumière là où Dostoïevski préfère l'ombre ou le clair-obscur, en substituant au souci dialectique et au jeu de paradoxes celui de l'équilibre classique. Le développement déraillé du « mythe » de Kirilov aboutit, à en croire une autre étude du même critique⁴¹, chez Camus à un portrait à peine déguisé de son *alter ego*. « Alors qu'en fin de compte Dostoïevski a fait un usage abusif de son Kirilov en tant qu'exemple de la banqueroute du matérialisme et de l'idéologie occidentaux — et, sur un plan plus intime, en tant que miroir de son propre scepticisme — Camus a considéré l'ingénieur comme créateur de nouvelles formes physiques et tendances spirituelles comportant un univers entier de significations sous-entendues. » (p. 170).

Plus panoramique est la visée de Raymond Davison⁴² qui s'intéresse à la difficile question de l'influence dostoïevskienne (plus particulièrement de Kirilov) sur la genèse de la pensée camusienne. Notre critique se penche sur les thèmes de la mort, du courage, de la lucidité, de l'authenticité et du suicide dans la mesure où ils se voient articulés par la bouche de l'ingénieur mystique des *Possédés*. Quant au libre arbitre, Dostoïevski diffère de Camus en ce qu'il parle « en écrivain chrétien » (p. 229) pour qui la liberté se situe au point de départ de l'itinéraire moral et intellectuel de l'homme-pêcheur. Enfin, Davison détecte un rapport entre l'extase, le

« tout est bien » de Kirilov lors de ses crises d'épilepsie et les moments de grâce profane, d'union et d'extase matérielles chantées par *Noces*.

Impeccablement documentée et faisant le point de la question avec force compétence, l'étude serrée de R. Batchelor⁴³ constitue pratiquement une monographie. Elle vaut surtout par sa cohérence exemplaire et la manière systématique dont elle soulève l'épineux problème de méthodologie qui se pose à chaque fois que l'on confronte deux auteurs et leurs univers imaginaires. Pour ne citer qu'un exemple : De nos jours, il semble évident qu'on ne peut prendre un personnage, fût-ce Kirilov ou Meursault, comme simple pratiquant ou porte-parole et encore moins pour représentant par excellence de la *Weltanschauung* de son auteur. Nous saurons donc gré à Batchelor d'avoir patiemment dégagé les différences capitales entre Dostoïevski et Camus autant que leurs affinités plus ou moins électives. Ce qui réunit les deux auteurs sur le plan de ces dernières, « c'est leur profonde préoccupation morale concernant le comportement nihiliste de l'homme encore que, est-il besoin de l'ajouter, leur valeur littéraire ne se situe pas tant dans l'établissement d'un code ou d'un système moral que dans la qualité imaginaire de leur art » (p. 114). On lira avec profit le long développement des ramifications du système paradoxal de Chigalev présenté, dans son absolutisme irréductible, comme la configuration de « la tragédie de l'homme moderne » (p. 116) dont se tissera le canevas sur lequel les deux auteurs broderont leurs thèmes littéraires et politiques centraux. Là encore, il suffit de citer l'association du totalitarisme avec le mal par excellence pour faire ressortir la profonde affinité morale qui relie Camus à Dostoïevski. En vertu de son inlassable quête d'un ordre moral individuel et de son absurdisme avant la lettre, Ivan Karamazov est la force motrice de l'admiration que Camus voue pendant toute sa vie à l'auteur russe. Batchelor retrace minutieusement les étapes de cet engouement qui se manifeste dès la représentation de l'adaptation des *Frères Kara-*

mazov, en 1938, par le *Théâtre de l'Équipe* jusqu'au souci moral qui gouverne l'écriture de *L'Homme révolté*. À en croire Batchelor, Camus abandonnera pendant la guerre le « tout est permis » de Karamazov dont il faudrait étudier avec un pareil aplomb le pendant nietzschéen. L'espace nous manque pour présenter la riche palette de rapports thématiques et philosophiques (par exemple le dualisme foncier, l'opposition à Hegel) que dégage notre critique. Terminons par les différences les plus saillantes qu'il relève : Si Camus tombe d'accord avec Dostoïevski sur les buts sociaux et légaux principaux, il ne pourra le faire sur le plan des moyens pour la simple raison que l'auteur russe fait profession d'un conservatisme qu'il ne partage pas. Ses emprunts se limitent au monde de la fiction ce qui rend *a priori* ambiguë l'image qu'il se fait de lui, image dont Batchelor propose une judicieuse analyse (pp. 139 sqq.). Il va de soi qu'il faut ajouter à cette première différence une autre, coextensive, qui est d'ordre spirituel : autant Dieu informe l'impératif moral de Dostoïevski, autant l'homme demeure imperturbablement à la source du système de valeurs camusiennes. Enfin, le souci d'équilibre, l'adhérence au bon sens traditionnel, la philosophie plutôt statique de l'Être s'opposent ostensiblement à la passion des extrêmes, au mouvement perpétuel, au feu spirituel, à la conscience apocalyptique de Dostoïevski (p. 145) : c'est poser la question de la foi sur laquelle un accord entre le poète russe et l'écrivain français demeure à tout jamais impossible.

Les affinités entre Knut Hamsun et Camus font l'objet d'un travail d'Allen Simpson⁴⁴ qui se concentre sur la crise de conscience des personnages masculins de l'auteur norvégien. La dernière partie du *Mythe de Sisyphe* ressemble à bien des égards à un épisode de *Markens Grode* dans lequel Isak, le protagoniste, lutte avec la futilité de son labeur. Dans les deux cas les auteurs aboutissent à un « saut », une profession de foi qui leur dicte d'envisager positivement le destin en dépit de son absurdité. En revanche, Hamsun

n'attache pas la même importance primordiale à la lucidité dont Camus et son héros s'accrochent, en fin de compte, avec la monotonie qui l'accable.

Plus surprenante est la comparaison entre l'*Homo faber* de Max Frisch et *L'Étranger* proposée par Hela Michot-Dietrich⁴⁵. « *C'est dans leurs rapports avec la mort que Meursault et Faber se ressemblent et les incidents funestes dans les deux récits constituent la base de cette comparaison.* » (p. 19). C'est dire que celle-ci se place d'emblée sur le plan psychologique et anecdotique, ce qui nous vaut une liste d'attitudes communes (indifférence, étrangeté, passivité, besoin de se justifier envers les autres, amour de la vie, refus de faire face à la réalité, etc.) et d'états semblables (atmosphère de pourriture, monotonie, chaleur) que notre critique entoure d'un intéressant commentaire. Il manque pourtant à cette étude une appréciation esthétique des ressemblances, une analyse comparée de la technique narrative dépassant la juxtaposition d'images ou de métaphores.

Deux travaux sur Camus et Beckett ont été présentés lors du colloque de Texas Technological University : celui de Tom Bishop⁴⁶ porte sur quelques variations du paysage absurde, celui de Theodore M. Klein⁴⁷ sur la fonction du mythe classique chez les deux auteurs. Bishop retrace l'itinéraire qui va de Sisyphe et Meursault à Vladimir, Estragon, Hamm et Clov en passant par les paysages dénudés que la seconde guerre a légués à toute une génération. En fait, notre critique nantit cet itinéraire d'une valeur plus que métaphysique puisqu'il reflète, à l'en croire, la chute de la civilisation occidentale du dernier demi-siècle. Hormis les nombreux parallèles — dont celui entre le « bonheur » absurde que Sisyphe sait trouver et la volonté de continuer gouvernant les sous-hommes beckettien — Bishop ne manque pas de relever les différences qui restent capitales sur le plan de la parole et de l'écriture et, par-delà tout humanisme, pourrait-on ajouter, aussi sur le plan ontologique intimement corrélatif. Theodore Klein étudie la *persona* de

Sisyphe et la manière dont celui-ci, tel Meursault, fonctionne dans une société qui se protège par un code légal absurde impénétrable à l'individu. Chez Camus, l'absurde demeure extérieur alors que chez Beckett, pour qui le personnage est dénué de toute personnalité, l'absurde réside dans la psyché aliénée. Dans l'univers non-aristotélien de Beckett, l'absurde signale non pas une prise de conscience mais la condition du moi désintégré condamné à l'éternelle attente.

L'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa, qui a vécu à Paris de 1959 à 1966, forme l'objet d'une excellente étude comparée de Jean Franco⁴⁸ qui confronte *Conversation dans la Cathédrale* avec *La Chute*. Dans les deux récits, il s'agit de la production d'un personnage par le truchement d'une conscience qui se parle mais dont le débit est constamment mis en question par l'ironisation qu'opère le temps. *La Chute* « est plus qu'une parodie de l'engagement sartrien, car elle révèle aussi l'ambiguïté de la confession » (p. 455) qui nantit la narration d'une structure tautologique. Or « seule la nature agit comme rempart contre l'intentionnalité humaine ; seule la nature n'est pas modifiée par le discours » (p. 457). Le paradoxe suprême est que « la franchise et la lucidité apparentes de Clarence protègent celui-ci contre les vérités profondes dont la nature et le temps sont témoins » (p. 457). Même si *Conversation dans la Cathédrale* présente une « polyphonie de voix et une orchestration de la conscience » ce roman contient bon nombre d'analogies structurales frappantes avec celui de Camus sur le plan de la répétition, de la discontinuité, de la conversation (au sens de révolution) qui tourne en rond ou à vide et qui fait ressortir le système de rétribution pourri sur lequel se fondent les institutions sociales. Les personnages de Vargas Llosa et de Camus, conclut notre critique, « ne sont pas tant mimétiques que thétiques, [...] des agents qui réorganisent le passé d'une manière qui permette de ne le voir ni comme naturel ni comme inévitable » (p. 467). Afin de souligner l'importance de l'individu dans la société moderne qui le nie, les deux écrivains créent para-

doxalement des personnages-consciences qui se situent à la limite de l'impersonnel mais qui savent éveiller la conscience du lecteur averti.

Toujours sur le plan de la prise de conscience et du drame qui l'accompagne, nous pourrions lire la communication de Patricia M. Hopkins⁴⁹. Après avoir passé en revue le jeu de lumière — en particulier celle de l'aube — dans laquelle baigne la conscience créatrice et de soi-même, notre critique, suivant en ceci plusieurs prédécesseurs, examine « la confrontation ultime entre la conscience humaine et l'absolu, entre l'homme et son destin [...] à la lumière du soleil de midi » (pp. 138-9) dans *Le Cimetière marin* et *L'Étranger*. Pour Camus, le trompeux équilibre solaire du « midi le juste » signale un conflit entre l'être et le faire ; pour Valéry, qui succombe temporairement à la tentation du néant, la lutte a lieu entre le non-être et le faire. Et pour les deux auteurs, la lumière aveuglante et hallucinatoire met un terme à la quête de l'impossible, de l'absolu et projette l'ombre croissante de la mort. L'on pourra se reporter à Pierre Somville (« Midi tragique et le complexe de Schlemihl », *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 26, 1974, pp. 83—98) pour un traitement plus général du sujet.

La comparaison de *L'Étranger* et d'*Il Deserto dei Tartari* de Dino Buzzati fournit, à dire vrai, plus de différences que de ressemblances. Marilyn Schneider⁵⁰ fait ressortir celles-ci dans le titre même de son essai : théâtre sous le soleil et condamnation à mort. Les protagonistes des deux récits, Meursault et Drogo sont des exilés du point de vue géographique, social et psychologique, observation qui s'applique, bien sûr, à une légion de héros romanesques. Leur réaction aux événements dont ils sont la victime est cependant différente pour ne pas dire opposée. Ils se trouvent réunis dans la liberté, la délivrance et la réconciliation avec eux-mêmes que leur apportera la mort.

Deux travaux récents ont été consacrés à *L'Étranger* et *Native Son* de Richard Wright. Celui de Vivian I. Davis⁵¹

porte essentiellement sur l'humanisme que l'écrivain américain partage avec les existentialistes et, plus particulièrement, sur ses affinités avec Camus. Au terme d'une série de ressemblances thématiques et de différences esthétiques entre les deux auteurs, Davis présente *L'Étranger* et *Native Son* comme deux romans qui enseignent à l'homme contemporain de vivre dans un monde abstrait dénué de sens. Plus subtile est l'analyse comparée de Mary Ann Witt⁵² qui partant du statut d'*outsiders* aliénés de Meursault et de Bigger Thomas, précise les similitudes psychologiques et événementielles (les deux protagonistes finissent par assassiner un membre de la race minoritaire) et les ressemblances structurales des deux récits. Au marxisme quelque peu hérétique du roman prolétaire américain correspond l'antipsychologisme affiché du récit de Camus. Mais notre critique se penche surtout sur le thème racial, sur l'abîme entre les colons européens et les Arabes en Algérie d'une part, les Blancs et les Noirs de Chicago d'autre part. Dépassant en individus les pièges d'accommodation que leur tend la société, Meursault et Thomas Bigger deviennent victimes d'un système de valeurs gouverné par un racisme rampant, Thomas faisant partie du groupe noir opprimé, Meursault n'étant ironiquement ni opprimé ni oppresseur puisque, pour lui, les Arabes sont une partie intégrante de la nature qui l'entoure.

NOTES

1. Francesco DI PILLA, *Albert Camus e la critica internazionale (1937—1971), con un saggio introduttivo*. Lecce, Edizioni Milella, 1973, cxviii-343 p.
2. Brigitte SCHMIDT, « Hauptetappen der literarischen Entwicklung Albert Camus' unter besonderer Berücksichtigung des Rezeptionsaspektes », *Beiträge zur Romanischen Philologie* (Berlin Est), XIII, 1-2, 1974, pp. 127—59.
3. Raymond GAY-CROSIER, *Camus*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. 258 p. (« Erträge der Forschung », N. 60).
4. Carlo CORDIÉ, « Albert Camus », *Cultura e Scuola*, XIV, aprile-giugno 1975, pp. 49—60.
5. Il annonce la publication prochaine d'une mise au point sur *Albert Camus e la critica italiana* (p. XII, n. 6) qui, selon une communication privée, a dû paraître en 1980 pour le 20^e anniversaire de la mort de Camus.
6. John J. MICHALCZYK, « Camus/Malraux. A staged version of *Le Temps du mépris* », *The French Review*, L, 1, Oct. 1976, pp. 102—6.
7. Charlotte Frankel GERRARD, « Pestilence in Contemporary Drama: Camus and Ionesco », *Symposium*, 31, 1977, pp. 302—22.
8. Cf. à ce propos aussi la thèse de Monika DOERING-KLUSMANN, *Theater der Vergänglichkeit. Ionesco LE ROI SE MEURT und JEUX DE MASSACRE auf dem Hintergrund des mittelalterlichen religiösen Theaters* (Berne, Herbert Lang, 1974), pp. 108—13, dont la méthodologie nous a semblé douteuse.
9. P.J. NORRISH, « "Le Bonheur" as a Dramatic Theme and Paradox in Twentieth-Century French Theatre », *Journal of European Studies*, 7, 1977, pp. 107—33.
10. Carmen VALDERREY, « Desesperación y esperanza en la obra dramática de Albert Camus », *Arbor*, n. 369-370, 1975, pp. 83—98.
11. Robert VERSTEEG, « Images of man in the theater of cruelty », *Southern Humanities Review*, IX, 1, Winter 1975, pp. 17—28.
12. Eleanor J. MARTIN, « *Calígula* and *La Muerte no entrará en palacio* : A study in characterization », *Latin American Theater Review*, IX, 2, 1976, pp. 21—30.
13. Corina GROSU, « A mechanical model in the study of drama », *Poetics*, 6, 1977, pp. 305—18.
14. Catherine Muder HUEBERT, « The quest for evil : *Lorenzaccio* and *Calígula* », *Romance Notes*, 18, 1977, pp. 66—72.
15. Eleanor J. MARTIN, « Camus' translation of Calderón: *La Dévotion à la croix* and the ideology of limits », *Forum for Modern Language Studies*, 12, Oct. 1976, pp. 329—35.
16. Mireille FRAUENRATH, *Le Fils assassiné. L'influence d'un sujet donné sur la structure dramatique*. Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1974. 121 p. (« Beihefte zu Poetica », cahier n° 9).
17. George LILLO, *Fatal Curiosity*, 1736 ; W.H. BROMEL, *Stolz und Verzweiflung* ou *Wilmut und Agnes* (adaptation allemande de LILLO), 1789/1791 ; Karl Philipp MORITZ, *Blunt oder der Gast*, 1780¹, 1781² ; Henry MACKENZIE, *The Shipwreck*, 1784 (adaptation anglaise de LILLO) ; Zacharias WERNER, *Der Vierundzwanzigste Februar*, 1810/14 ; Alexandre DUMAS père, *Le Vingt-quatre février* (adaptation de la pièce de

WERNER), 1850/1865 ; Victor DUCANGE, *Trente ans ou La Vie d'un joueur*, 1827/1841 (?) ; Henry M. MILNER, *The Gambler's Fate, or, The Hut on the Red Mountain*, 1827 (traduction du mélodrame de DUCANGE) ; Gertrude ROBINS, *The Return*, 1913/1915 (?) ; Rupert BROOKE, *Lithuania*, 1913/1935 ; George GRAVELY, *A Knock in the Night*, 1925/1928 ; Karol-Hubert ROSTWOROWSKI, *Niespodzianka* (« La Surprise »), 1928 ; Albert CAMUS, *Le Malentendu*, 1944. L'année précédant la barre indique la date de la première représentation.

18. Anna BALAKIAN, « Alienation and aridity: The climatic correlative in Camus' writings », pp. 37—52 in : W.T. ZYLA et W.M. AYCOCK (eds), *Proceedings of the Comparative Literature Symposium, Albert Camus' Literary Milieu : Arid Lands* (Lubbock [Texas], Texas Technological University, 1976).

19. Mario Vargas LLOSA, « Albert Camus y la moral de los límites », *Inti* (Université du Connecticut), 4, 1976, pp. 7—21.

20. H. STAMMERJOHANN, « Kohärenz und Delimitation : Zur Struktur des Absatzes (am Beispiel von Camus' *Le Mythe de Sisyphe*) », *Folia Linguistica* 9, 1976, pp. 367—92.

21. Jerry L. CURTIS, « Albert Camus as anti-existentialist », *Kentucky Romance Quarterly*, XXII, 1975, pp. 111—23.

22. J.H. WALKER, « Camus: Sport and Literature », *French Studies*, 30, 1976, pp. 173—80.

23. Guido SCHÜEPP, « Die Absurde Erfahrung als Ausgangspunkt des Existenzverständnisses bei Albert Camus », *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 23, 1976, pp. 430—52.

24. James A. WOELFEL, *Camus: A Theological Perspective*. Nashville, Abingdon Press. 142 p.

25. Denis PION, « Le Dieu de la mort d'Albert Camus », *Revue de l'Université Laurentienne*, VII, 2, févr. 1975, pp. 65—75.

26. Catherine BARRY, « The Concepts of Community and Christology in Camus' *The Fall* », *Christianity and Literature*, 25, II, 1976, pp. 37—42.

27. Haskell BLOCK, « Spiritual regeneration in the work of Camus », pp. 71—82 in : ZYLA et AYCOCK, *op. cit.*, pp. 71—82.

28. Philip MOONEY, « The Theistic basis of Camus's ethic of charity », *Thought*, 52 (1977), pp. 75—94.

29. I. RIBEIRO, « Camus o e Cristianismo », *Brotéria*, 105, 1977, pp. 145—52.

30. Rupert NEUDECK, « Wider das "Goldene Kalb des Realismus" : Die politische Wirksamkeit des Albert Camus », *Frankfurter Hefte*, 31, Okt. 1976, pp. 57—64.

31. Pour une appréciation plus générale des éléments socio-politiques dans la littérature contemporaine voir R. BATCHELOR, « Literature, society and the concept of revolt », *European Studies Review*, V, 4, Oct. 1975, pp. 395—427.

32. Peter BROCKMEIER, « Revolte und Resignation. Zum Werk Albert Camus' », pp. 12—120 in : Peter BURGER (ed.), *Vom Aesthetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft* (Frankfurt a.M., Athenion, 1975).

33. Mary Jean GREEN, « Pascalian motifs in the thought of Albert Camus », *Stanford French Studies*, I, 2, Fall 1977, pp. 229—42.

34. Jerry L. CURTIS, « Thorns and thistles : The Weltanschauungen of Voltaire and Camus », pp. 83—98 in : ZYLA et AYCOCK, *op. cit.*

35. Patrick HENRY, *Voltaire and Camus: the limits of reason and the awareness of absurdity*. Banbury, The Voltaire Foundation, 1975. 261 p. (« Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », vol. CXXXVIII).

36. Signalons, en passant, le travail de Suzanne HELEIN-KOSS, « Albert Camus et le Contrat social », pp. 165—204 in : Theodore BESTERMAN (éd.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no. 161, 1976, que nous n'avons pas encore pu recenser.

37. Alfred CISMARU et Theodore KLEIN, « The Concept of suicide in Camus and Beckett », *Renaissance*, 28, 1976, pp. 105—10.

38. S. Sophie JUKA, « L'Humain et l'absolu dans *Les Îles* de Jean Grenier », *Revue de métaphysique et de morale*, 82, 1977, pp. 528—49.

39. Eric R. BOYER, « Hamlet and absurd freedom: *The Myth of Sisyphus* as commentary on Shakespeare's creation », *Ball State University Forum*, XVI, 3, Summer 1975, pp. 54—66.
40. Ervin C. BRODY, « Dostoevsky's Kirilov in Camus's *Le Mythe de Sisyphe* », *Modern Language Review*, 70, April 1975, pp. 291—305.
41. Ervin C. BRODY, « The Mask and the substance. The Kirilov theme in Dostoevsky's *The Possessed* and Camus's *Les Possédés* », pp. 121—70 in : Miklos SZABOLCSI et György M. VAJDA (eds), *Neohelicon III. Acta comparationis litterarum universarum* (La Haye, Mouton, 1975).
42. Raymond DAVISON, « Camus' attitude to Dostoevsky's Kirilov and the impact of the engineer's idea on Camus' early work », *Orbis litterarum*, 30, 1975, pp. 225—40.
43. R. BATCHELOR, « Dostoevskii and Camus : similarities and contrasts », *Journal of European Studies*, V, June 1975, pp. 111—51.
44. Allen SIMPSON, « Hamsun and Camus : Consciousness in *Markens Grobe* and *The Myth of Sisyphus* », *Scandinavian Studies*, 48, 1976, pp. 272—83.
45. Hela MITCHOT-DIETRICH, « Meursault et Faber : Vaincus ou vainqueurs ? Une comparaison entre *L'Étranger* et *Homo faber* », *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 213, 1976, pp. 19—31.
46. Tom BISHOP, « Camus and Beckett : Variations on an absurd landscape », pp. 53—69 in : ZYLA et AYCOCK, *op. cit.*
47. Theodore M. KLEIN, « Classical myth and symbolism in Camus and Beckett », pp. 187—200 in : ZYLA et AYCOCK, *op. cit.*
48. Jean FRANCO, « Conversations and confessions : Self and character in *The Fall* and *Conversation in the Cathedral* », *Texas Studies in Literature and Language : A Journal of the Humanities*, XIX, 4, Winter 1977, pp. 452—68.
49. Patricia M. HOPKINS, « Valéry and Camus : Solar Reflections », pp. 133—49 in : ZYLA et AYCOCK, *op. cit.*
50. Marilyn SCHNEIDER, « Theater under the sun : *L'Étranger*, *Il deserto dei Tartari* and *Two Condemned Men* », pp. 167—82 in : ZYLA et AYCOCK, *op. cit.*
51. Vivian I. DAVIS, « The Genius of fantastic feebleness (with apologies to Richard Wright) », pp. 99—115 in : ZYLA et AYCOCK, *op. cit.*
52. Mary Ann WITT, « Race and racism in *The Stranger* and *Native Son* », *The Comparatist*, June 1977, pp. 35—45.

Joseph HERMET. *Albert Camus et le christianisme : l'espérance en procès*. Préface de Jean-Marie Domenach. Paris, Beauchesne, 1976. 163 p.

Par le sous-titre Joseph Hermet implique que les objections intellectuelles de Camus envers le christianisme et sa critique de la notion chrétienne d'Espérance ne font qu'un. Résumer de la sorte les critiques de Camus envers la religion chrétienne n'est certes pas sans fondements ; mais une telle procédure semble néanmoins difficile à accepter. Camus rejetait avec la même violence le pessimisme implicite dans certains enseignements chrétiens comme le péché originel et l'optimisme implicite dans la vertu théologique de l'Espérance. M. Hermet nous livre une véritable mine de citations (extraites, d'ailleurs, en majorité des premières œuvres de Camus), dans lesquelles Camus s'est opposé au concept chrétien d'Espérance qui selon lui n'était qu'une échappatoire détournant les chrétiens des vrais problèmes de ce monde ; mais il aurait pu aussi bien présenter tout un éventail de textes dans lesquels Camus condamnait les chrétiens, non parce qu'ils espéraient trop, mais pas assez.

Camus n'était pas logique dans sa critique du christianisme, et pour cause. Pour commencer, l'homme était aussi contradictoire que la religion contre laquelle il avait parfois le sentiment de mener une juste croisade. Il semblerait que la raison fondamentale pour laquelle il n'a jamais accepté le christianisme n'ait jamais été exposée dans aucune de ses œuvres mais ait été formulée au plus profond de sa conscience, là où s'opère la plupart de nos choix : peut-être a-t-il tout simplement trouvé le christianisme trop difficile à bien pratiquer. Il aurait pu répéter la célèbre formule de Browning (s'il l'avait connue) : « Qu'il est dur d'être chrétien ! »

L'Espérance n'était pas la seule vertu que Camus reprochait aux chrétiens. Il s'est souvent élevé avec vigueur contre la « répression » des désirs sexuels imposée par le christianisme (bien qu'il professe souvent dans ses *Carnets* l'abstinence volontaire de courte durée, sans laquelle, admet-il, aucun artiste ne peut espérer produire). Dans *L'Homme révolté*, il reprochait au christianisme d'avoir détruit le concept grec de la Nature et de l'avoir remplacé par la notion judaïque de l'Histoire ; avec le temps, poursuivait-il, l'histoire a donné naissance à des idéologies « historicistes », c'est-à-dire à la conviction que les croyances, valeurs, mythes et dogmes de n'importe quelle époque sont produits et déterminés historiquement. En somme, Camus semblait penser que le christianisme

était responsable à la fois de sa propre sécularisation et de la production des formes bâtarde qu'il a engendrées, en particulier les doctrines d'Hegel et de Marx.

Par conséquent, comme il l'a répété à maintes reprises dans *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme* (1936), *L'Exil d'Hélène* (1948) et *L'Homme révolté* (1951), Camus était aussi allergique à la métaphysique et à la pensée historique chrétiennes qu'à l'éthique sexuelle qui en découle. M. Hermet, cependant, est convaincu que l'Espérance constituait la cause principale des préventions de Camus contre le christianisme. Les objections de Camus envers les conséquences insidieuses de l'Espérance dans le comportement humain (qui s'expriment, d'après M. Hermet, avec autant de vigueur dans les premières œuvres que dans les suivantes) tenaient principalement à sa conviction profonde que l'Espérance révèle un manque de courage fondamental en empêchant l'homme d'affronter et d'assumer la nature tragique de la condition humaine. L'Espérance est une fuite, une compensation, un alibi. Elle mène à la résignation intellectuelle, qui à son tour engendre une résignation d'ordre pratique devant les problèmes du monde. Le chrétien qui espère a peur de s'engager. Il souffre de la même maladie spirituelle qui, selon certains historiens comme Gilbert Murray, semble avoir été le principal instrument de la propagation du christianisme : un manque de courage en face des remous et des désastres de l'histoire.

Il y a indéniablement des accents nietzschéens dans cet argument, et d'ailleurs Camus n'aurait certainement pas eu honte à admettre que la plupart des armes contre le christianisme qu'il avait accumulées durant ses années au lycée et à l'université lui avaient été largement fournies par ses lectures de Nietzsche. À aucun moment dans son livre M. Hermet ne prend la peine de tracer l'anti-christianisme de Camus jusqu'à ses sources idéologiques du dix-neuvième siècle. Il ne précise pas non plus, laissant au lecteur le soin d'y penser, que, bien que les positions anti-chrétiennes de Camus dans les années Cinquante et Soixante aient frappé la jeunesse des universités européennes et américaines comme étant profondément personnelles et originales, elles n'étaient en fait qu'une nouvelle version du laïcisme séculariste de la Troisième République. (Les radicaux-socialistes aussi, au début du siècle, proclamaient que les chrétiens ne peuvent s'intéresser sérieusement aux affaires politiques de la république, étant plus préoccupés d'assurer leur salut dans l'autre monde que de construire une société juste.) M. Hermet semble également faire preuve d'une indulgence excessive en omettant de souligner que, s'il existe une forme de résignation intellectuelle qui se glorifie

du nom d'Espérance théologique, comme l'ont affirmé Camus et d'autres, il existe également une forme de paresse intellectuelle presque aussi insidieuse qui se targue du nom de désespoir.

La sympathie de M. Hermet pour la pensée de Camus est celle d'un chrétien impartial qui apprécie un dialogue lucide et loyal avec ses adversaires — surtout des humanistes marxistes — qui acceptent de discuter. Les intellectuels de la gauche chrétienne française — il est significatif que le livre de M. Hermet soit préfacé par Jean-Marie Domenach — ressemblent à de nombreux égards à Socrate, en cela qu'ils préfèrent avoir leur esprit aiguisé par un adversaire intelligent que par un allié médiocre. Ils se montrent si loyaux dans le dialogue qu'ils sont souvent capables de reformuler le point de vue de l'adversaire avec une conviction et une portée qui embarrassent l'adversaire lui-même. Lorsqu'ils traitent des matières religieuses à polémique, ils tendent à inverser l'exhortation de l'évangile selon laquelle il vaut mieux donner que recevoir. Tout au contraire, ils semblent tirer une sorte de plaisir pervers à accepter la critique. On se demande parfois si une secrète appréhension d'être pris pour des partisans de la « nouvelle droite », ou pour des chrétiens de l'arrière-garde « triomphaliste », jointe à une disposition caractéristique à battre sa coulpe et à se critiquer, ne les pousse pas à amasser une quantité impressionnante d'arguments et de citations dénigrant la religion qu'ils pratiquent scrupuleusement. Ils ont une prédilection toute particulière pour les chrétiens soi-disant tragiques et tourmentés — *animae naturaliter christianae* tels Kierkegaard, Nietzsche et Camus — qui ont exprimé à leur place beaucoup de leurs propres griefs envers l'Église ou envers une certaine suffisance bourgeoise.

Il est permis de suggérer que la faute du livre de M. Hermet, si faute il y a, provient d'une impartialité qui l'affaiblit au lieu de lui donner plus de poids. Nombreuses étaient les opinions théologiques et historiques de Camus sur le christianisme qui appelaient une critique, une correction, ou une qualification, ne fût-ce que pour rétablir l'exactitude historique (Domenach fait allusion à cette faiblesse dans sa préface, p. 6). Camus a lu peu d'ouvrages de théologie — et peut-être superficiellement — après ses études à l'université d'Alger. Il était doté d'un esprit exceptionnellement agile et d'une extraordinaire capacité à faire une synthèse rapide ; en fait il était ce que les Français appellent avec ambiguïté un esprit brillant, avec toute la facilité excessive que cela implique en France, surtout pour les professeurs de lycée rigoureux. Camus avait l'esprit rapide mais impatient. Il pouvait être amené à formuler à peu près n'importe quelle idée, à condition qu'elle contienne une part suffisante de paradoxe et de mots

à l'emporte-pièce. Mais il ne vérifiait pas toujours ses sources. Par exemple, jusqu'à sa mort il était convaincu que la damnation des enfants non baptisés était une doctrine officielle de l'Église catholique (ainsi que l'indique dans une lettre écrite après sa mort un ami et collaborateur chez Gallimard, le feu Brice Parraïn) ; mais n'importe quel prêtre, notamment son illustre ami le père Léopold Bruckberger, aurait pu lui affirmer qu'aucun théologien chrétien n'a pris cette opinion de saint Augustin au sérieux depuis le douzième siècle. Il répétait constamment que le christianisme rend les hommes lâches et les détourne des préoccupations de ce monde, alors que des amis chrétiens comme Bruckberger et René Leynaud combattirent dans le maquis à ses côtés.

Considérons un moment le thème de l'Espérance chrétienne. En déclarant fréquemment qu'elle implique que l'on se coupe du monde pour se réfugier dans les illusions rassurantes d'une vie dans l'au-delà, Camus se laissait aller à cette même forme de dualisme qu'il critiquait tant. Aucun théologien chrétien sérieux n'a, semble-t-il, déclaré que l'Espérance n'est pas liée au mystère central du christianisme, le phénomène de l'incarnation. Qu'ils le veuillent ou non, les chrétiens sont dans, et de ce monde ; et même aux époques où l'on a eu tendance à reléguer Dieu et Mammon à deux plans différents — par exemple à l'époque dite baroque ou au dix-neuvième siècle — peu de théologiens chrétiens ont soutenu que le christianisme devait complètement se couper de cette terre. Cependant la langue française tend à favoriser une double approche du problème de l'Espérance, en ceci qu'elle donne un sens religieux et transcendantal au mot *espérance* alors qu'elle semble attribuer des fins immédiates et de ce monde au mot *espoir*. Le fait que toute la pensée française depuis Descartes ait été nourrie de la dualité dérivant de la controverse esprit/corps ne simplifie rien. La critique que Camus formule à l'encontre de l'idée chrétienne d'Espérance est imprégnée de cette dualité même. Ce qu'il disait, en fait (bien qu'il n'ait apparemment jamais énoncé le cas en ces termes), c'était qu'on peut pratiquer soit l'*espérance*, soit l'*espoir*, mais pas les deux à la fois. Mais ces deux aspects ne s'excluent pas nécessairement. En anglais, *to hope* ou *to have faith* peuvent évoquer à la fois un optimisme envers des fins temporelles doublé d'une ouverture générale à la dimension spirituelle du futur contenue dans la réalité de la foi. (Curieusement, le français parlé maintient cette même ambiguïté fertile : avoir la foi peut signifier en même temps croire en Dieu et être optimiste, et ces états psychologiques ne sont pas incompatibles.) Comme l'ont souligné des penseurs chrétiens comme Gabriel Marcel et Jacques Maritain, il y a beaucoup d'*espérance* implicite

contenue dans une action politique constructive ayant des fins purement temporelles ; de même il peut y avoir une bonne part d'acquiescement religieux dans une simple disponibilité devant le monde. Toute action temporelle honnêtement accomplie, comme secourir les opprimés ou se battre pour une société plus juste, est implicitement une forme d'amour religieux.

Montherlant, qui n'accepta jamais le christianisme mais se posa souvent des questions d'ordre religieux, fait répéter un proverbe arabe au protagoniste d'*Un Assassin est mon maître* dans un moment de désespoir intense : « Même celui qui donne à boire à un chien assoiffé sera sauvé ». Le Sermon sur la montagne disait à peu près la même chose, entre autres. Le fondateur de la religion chrétienne, élevé dans le désert, savait manifestement ce que c'était que d'avoir soif sur une terre aride.

Paul ARCHAMBAULT
Syracuse University

Herbert R. LOTTMAN, *Albert Camus*. Paris, Éditions du Seuil, 1978. 687 p.

Dans la « deuxième vie d'Albert Camus » dont André Abbou parla dans sa communication de février au colloque international « Camus 1980 », la biographie de Herbert Lottmann, publiée en France dans l'excellente traduction de Marianne Véron en décembre 1978 et aux États-Unis (dans sa version américaine originale) au printemps 1979, et qui aura sans aucun doute une diffusion vaste dans le monde, sera un événement capital. Travail gigantesque, on voudrait dire monstrueux par son manque de mesure et par son appétit formidable de tout ce qui se rapporte à la vie de Camus, travail qui pourra permettre le renouvellement des études camusiennes, biographie par laquelle toute recherche sérieuse sur Camus devra dorénavant commencer, œuvre qui termine un très long silence dans le grand monde des lettres sur Camus, qui permettra aussi la réinsertion de Camus dans la discussion intellectuelle de notre époque. Mais ne disons point trop de bien de Lottmann. Cela pourra porter malheur. Car on a déjà, dans le monde des camusiens, dit bien du mal de lui. Lottmann ennuié, il porte tous les vices du positivisme anglo-saxon, il a publié la matière d'une biographie, il présente comme des faits des commérages, il nous dit des banalités sur le ton de la découverte, et ainsi de suite. Qu'en est-il ?

Dans son Avant-propos Lottmann formule le problème qu'il voyait devant lui en entreprenant son livre et les solutions qu'il se proposa d'une façon révélatrice. Comme l'aurait dit Camus, il a le réflexe policier : il dut « enquêter sur le terrain, dépister les témoins », « convaincre », « presser », « ennemis jurés » ou « indifférents » de « donner une fois au moins, leur témoignage objectif et complet ». Cette phrase semble parodier Clamence : « J'ai connu de grandes joies, souvent, en retrouvant une source perdue mais capitale, ou en confrontant un témoin réticent à des renseignements qui provoquaient sa confession complète. » Son œuvre sera donc un acte justicier qui révélera la vérité et rectifiera « des masses de données déjà publiées, largement répandues et totalement erronées ». Il souffrait en contemplant ce Mal, surtout « dans une librairie, à proximité d'une université ». Là, une confession de Lottmann. Puisque les universitaires se trouvent fautifs il les mettra entre parenthèses, sauf quelques-uns, dont il aurait pu probablement se dispenser. Bref, les recherches camusiennes d'un tiers de siècle à peu près existeront à peine pour le biographe et son lecteur. Quel lecteur ? En lisant Lottmann le problème du lecteur hypothétique n'est pas tout à fait résolu. On y reviendra. Donc une biographie innocente, où le biographe par un travail d'archives et d'histoire orale — interviews prolongées personnelles, téléphoniques, écrites — fera renaître ce « premier homme » qu'était Albert Camus. Il le fera pour l'amour de la vérité et pour l'amour de Camus, car cette biographie est une création amoureuse.

Étant donné sa méthode, il est naturel que des cinq parties du livre — « Méditerranéens », « L'Exil », « La Célébrité », « Quarante ans », « Le Chemin du retour » — ce soient la première et la dernière, où archives et interviews jouent un très grand rôle, qui sont les plus riches, les plus utiles, et les plus intéressantes. Les recherches qu'il a poursuivies dans les archives de l'état civil en France et en Algérie ont donné des résultats absolument originaux et parfois surprenants... Les origines alsaciennes de Camus sont révélées comme mythe familial et nous avons pour la première fois une généalogie sûre pour les deux familles Camus et Sintès qui remonte aux débuts du XIX^e siècle. Lucien Auguste, le père fantomatique de Camus qui le hantera jusqu'à la mort, a, chez Lottmann, les débuts d'une histoire humaine. Ayant essayé nous-même il y a un peu plus de vingt ans de retrouver les traces de Lucien Auguste, et surtout son itinéraire d'Alger au cimetière militaire de Saint-Brieuc, nous savons l'énorme patience et la force de Lottmann. Tout le reste de la première partie, qui va jusqu'au 11 novembre 1942, est un précieux trésor de données sur l'enfance

et la jeunesse de Camus à Belcourt, et ailleurs à Alger et Oran. La présence puissante et écrasante de la grand-mère par exemple, qui pour punir ses petits-enfants se servait non seulement de ses mains mais aussi d'un nerf de bœuf, qui (selon Lottmann, se fondant sur la lecture du « Premier homme ») raconta au petit Camus l'histoire de son père assistant à l'exécution, qui l'avertissait que lui aussi finirait sur l'échafaud, ce personnage théâtral, médusant, eut avec Camus des rapports d'une profondeur et d'une force qu'il faudra un jour étudier. Gustave Acault, aussi, devient un être vivant, plus généreux et affectueux que la grand-mère, mais personnage théâtral lui aussi, et dominateur comme elle. Comme Louis Germain, être énergique, de marque. Comme plus tard Grenier, Pascal Pia. Si, dans la misère, l'isolement, la mélancolie de son enfance et de son adolescence, Camus croyait déjà à son « étoile », cette force cosmique qui le protégea jusqu'aux années Cinquante, c'est parce que, en effet, cette force s'incarna plusieurs fois chez des êtres qui reconnurent le génie et Camus et qui avaient des pouvoirs de personnages de conte de fées, pouvant à des moments critiques intervenir dans sa vie, le conseiller, le guider. Des femmes aussi. Marguerite Dobrenn, Jeanne Sicard, qui partagèrent avec lui la Maison devant le Monde, Blanche Balain. Mais c'est une vraie fée, la seconde épiphanie de Nadja, qui intervient dans sa vie d'une façon décisive, en 1933 : Simone Hié, elle aussi un être sans chair avant Lottmann, et qui est parmi les portraits réussis du livre. Elle nous fascine, comme sans doute elle fascina Max-Pol Fouchet, à qui Camus rendit le service de la lui voler. « Elle a choisi », dit Camus à son jeune camarade. C'est le seul moment dans cette biographie où Camus est ignoble.

Sur les rapports affectifs du petit Camus avec sa mère, Lottmann révèle peu que nous ne sachions déjà de la part de Camus lui-même. Mais on a une meilleure idée de ce que devait être la vie dure de cette famille pauvre à Belcourt : grand-mère criarde, mère infirme traumatisée par la perte de son mari, puis opprimée par sa mère, les deux frères, leurs deux oncles à un moment donné, dont l'un infirme lui aussi et plus tard tyran de sa sœur. Six personnes dans un appartement de trois pièces et cuisine. La grand-mère, bien entendu, avait droit à une chambre à elle, Camus et son frère dormaient dans le même lit dans une chambre qu'ils partageaient avec leur mère. Toilettes à l'étage, partagées avec deux autres familles ; pas de salle de bains, ni eau courante ni électricité (jusqu'en 1930, quand s'en alla Camus). Ceux qui ont connu cette misère dans l'intimité savent le genre de sentiments mélangés et complexes qu'elle peut provoquer : mélancolies profondes, haines, tendresses, isolement, aspiration vers la liberté,

vers une nouvelle vie, et plus tard, le souvenir d'un paradis perdu, quand même ; des odeurs, des sensations, des images éternellement présentes. Les deux femmes apparaîtront plus d'une fois dans l'œuvre de Camus. Le frère reste curieusement dans les coulisses. Camus ne parla pas beaucoup de lui. Ils avaient des rapports amicaux, nous dit-il une fois. C'est tout. La lecture du « Premier homme » illuminera tous ces rapports, nous le promet Lottmann, surtout l'évolution des sentiments de Camus à l'égard de sa mère.

L'école communale, rue Aumerat, fut une première libération pour Camus. Là il trouva Germain, premier père adoptif, et l'ouverture vers un autre monde. Lottmann a su retrouver des amis et des camarades de classe de cette époque — Louis Pagès et Yves Doyon entre autres — qui, avec l'aide d'Emmanuel Roblès et de Lucien Camus, lui ont permis de décrire l'ambiance de Belcourt, de l'école communale, des jeux, du travail, de la vie des enfants. Camus déjà chétif, à *sept ans* voulant écrire, élégant à dix ans, un meneur par le charme de son langage, lecteur de poésies, auteur de descriptions de paysages truffées de métaphores. S'il est vrai, comme en témoignèrent Pagès et Dobrenn, que Camus eut la volonté d'écrire à dix ans déjà, c'est sans doute à cause de la rencontre décisive de Germain, que Camus vénéra toute sa vie, et dont on connaît assez bien le rôle. C'est surtout pour les années Trente, pourtant, que cette biographie a une très grande valeur. On peut suivre pas à pas l'épanouissement de la carrière extraordinaire de Camus à Alger depuis la libération définitive de 1930 jusqu'au départ pour Paris en 1940. Ici, les grands talents de reporter infatigable et de chroniqueur, voire de détective, chez Lottmann, triomphent de l'unidimensionalité de sa présentation. Lottmann rencontra et interrogea des foules de témoins — camarades de lycée, professeurs, amis, amies, maîtresses, collaborateurs politiques et littéraires, les camarades du Théâtre du travail, de *l'Équipe*, d'*Alger républicain*, etc. Ce qui nous étonne, c'est d'une part la richesse extraordinaire de la vie sociale, littéraire, politique, intellectuelle que Camus mena pendant cette décennie, et d'autre part la riche floraison de la vie artistique et intellectuelle d'Alger pendant les années Trente. L'engagement profond de Camus adolescent et jeune homme dans cette vie, le nombre de ses activités, le nombre tout simplement de ses rapports humains, sans parler de ses écrits et de ses études, de l'influence profonde qu'il eut sur d'autres, qu'il subit lui-même, si l'on essaie de comprendre cela dans une seule image organique, on est pris de vertige. Qui Camus n'a-t-il pas connu, que n'a-t-il pas fait ? Nous sommes loin, ici, des chroniques schématiques et des témoignages partiels

qui précèdent le livre de Lottmann. Il est vrai que nous nous perdons souvent dans le détail inutile, mais tant pis : ce que nous apprenons sur cet oncle-boucher-ancien soi-disant anarchiste-intellectuel que fut Gustave Acault, sur la carrière au lycée et à l'université de Camus, sur l'histoire tragique de Simone Hié — vrai personnage romanesque —, le témoignage curieux d'Yves Bourgeois sur le trio pendant le voyage en Europe centrale, le récit détaillé de l'adhésion de Camus au Parti communiste, de son action depuis l'adhésion jusqu'à l'expulsion, puis *Alger républicain* et *Soir républicain* (mieux connu déjà, grâce à André Abbou et Jacqueline Lévi-Valensi), tout cela et plus encore vaut la peine que nous inflige le plus souvent une écriture neutre.

Pour les années de guerre aussi le livre de Lottmann a une grande valeur de témoignage. Nous suivons Camus d'Alger à Paris où Pia l'embauche une deuxième fois, nous le retrouvons dans ses pérégrinations à travers la France, le retour en Algérie, puis, malade de nouveau, au Panelier, à Paris encore, l'entrée dans le journalisme clandestin avec *Combat*, et *Combat* libre. Grâce surtout à Jacqueline Bernard, Pascal Pia et Claude Bourdet, Lottmann réussit à préciser le rôle de Camus comme résistant, rôle dont par pudeur il ne voulut jamais parler. Par *Combat*, et Pia de nouveau, par ses activités chez Gallimard, par son amitié avec Sartre, Beauvoir, et leurs collaborateurs, il entra dans l'École de Paris et en devint très vite un des personnages principaux. Comme à Alger, sa véritable entrée dans le monde des lettres correspondit avec les débuts de sa liaison avec Simone Hié, le deuxième stade dans la vie de Camus adulte commença aussi avec une liaison amoureuse : c'est en 1943 qu'il rencontra Maria Casarès, qu'il ne quitta plus que dans la mort. Sans prétention de critique littéraire ni d'historien intellectuel, Lottmann réussit quand même, comme il l'avait fait pour « l'École d'Alger », par sa méthode d'accrétion encyclopédique, à recréer l'ambiance socio-intellectuelle où vécut Camus pendant ces années.

Dans les tout derniers chapitres d'*Albert Camus* nous retrouvons l'intérêt de la première partie du livre. Comme pour « Méditerranéens », les témoignages personnels, surtout aux approches de Villeblevin et le rendez-vous avec la mort, sont riches de souvenirs émouvants, et pour la première fois depuis le récit du mariage avec Simone Hié, on est touché. Pour des raisons évidentes, tout semblait réglé dans la vie de Camus. Il se réconciliait avec sa femme, il y avait toujours Maria à ses côtés, il avait repris la création, il aurait bientôt un grand théâtre à Paris, il n'avait plus d'ennuis d'argent. À Lourmarin, il avait trouvé enfin un paradis. « C'est alors qu'il mourut », dit Lottmann à un des moments émou-

vants du livre, tout au début. Lottmann avait raison de commencer sa biographie avec la mort de Camus, qui naquit sous le signe de la mort, qui sans doute faillit prendre la route de la mort plusieurs fois dans sa vie, qui était vraiment un homme condamné, qui malgré son démenti, fut sérieusement handicapé toute sa vie par des poumons malades qui menaçaient constamment de le faire disparaître. Pendant des années il fit un rêve très beau, tragique, où à la fin, il se tirait une balle dans la tête, parmi des protestations. Le rêve se terminait par une explosion dans sa tête, dit-il. Villeblevin. Tous ses proches semblent avoir eu des prémonitions de sa mort, lui aussi. Lottmann raconte « les mythes » des dernières semaines, la mort, l'effort d'Étiemble d'innocenter Michel Gallimard, avec une émotion qui perce encore une fois l'écriture plate.

Pour qui Lottmann écrivit-il ce livre ? Pour ceux qui aimèrent Camus, qui l'aiment, mais d'amour. Il faut avoir aimé Camus, avoir voulu, vouloir encore, s'approprier sa vie, moment par moment, pour se noyer dans cette mer de faits. Pas de synthèse, pas d'hypothèse psychologique ou autre, de théorie générale de l'homme ou de l'écrivain. Les cinq parties du livre ne représentent pas une structure ; la division des chapitres suit surtout le rythme des années qui passent, elles portent des titres plats : « Stockholm », « Silence », « Lourmarin », « Dernières semaines », « Villeblevin », « Après ». Après avoir lu Lottmann on connaît surtout la vie publique de Camus. L'homme nous échappe. Il est vrai, dans un sens, comme le dit Jeanson, que Camus était tabou. Maintenant encore, on trouve difficile de parler du Camus intime, secret même. Lottmann érige un monument à façade noble. Les portes restent fermées, l'intérieur reste dans l'obscurité presque totale. Que sentait Camus, que pensait-il, quelles étaient ses rêveries, ses obsessions ? On découvre chez Lottmann un Camus qui s'évanouit, qui eut des crises de suffocation, un être anxieux, sujet à dépressions cycliques, paraît-il. Explication ? Difficile à trouver. Il y avait un Camus intime et secret qui passionnait. Dans les tiroirs de son bureau, rue Sébastien-Bottin, en 1958, il y avait, dans celui de gauche, un gros sac en papier où se trouvaient des lettres d'amour. Dans un tiroir à droite, des centaines de photographies de morts dans les camps de concentration et d'extermination nazis. Éros et Thanatos, dans une symétrie parfaite. Pourquoi Camus les y avait-il laissées pendant un an au moins, sachant que quelqu'un qui voulait écrire sur lui s'asseyait à ce bureau tous les matins. Oubli ? Signal ? Le fait est qu'elles ont disparu. Pour longtemps ? Il paraît qu'au moment de sa mort un journal intime, que tenait Camus, disparut de son appartement, rue de Chana-

leilles. Où est-il ? À l'époque on disait qu'il était sous scellés, pour cinquante ans. Ces documents disparus sont comme des signes des absences que nous rencontrons partout dans *Albert Camus*. Il semblait être hanté par un « secret » pendant ses dernières années, un secret avec lequel il devait mourir, dit-il. La mort d'une vérité. Mort à jamais ? Peut-être. C'est le sentiment avec lequel on termine la lecture d'*Albert Camus*. Il n'est pas vrai, comme on l'a suggéré, que le livre de Lottmann sera un obstacle à une biographie intime, critique, intellectuelle, ou autre. On reste déçu tout simplement qu'après tant de travail, avec ce dévouement extraordinaire, Lottmann n'ait pas voulu, ou n'ait pas pu, assouvir ce désir dont nous souffrons tous, chercheurs ou amateurs, de cette vérité peut-être indéchiffrable. Mais ne nous trompons pas. Lottmann a écrit un des quelques livres importants sur Camus. Il faudra maintenant que d'autres viennent, vérifient, mettent de l'ordre dans ce fouillis, qu'ils *créent* peut-être, maintenant que le plus important a été fait. Lottmann cite les *Carnets* en épigraphe à sa biographie et c'est avec ces mots de Camus que l'on peut terminer : « À première vue, la vie de l'homme est plus intéressante que ses œuvres. Elle fait un tout obstiné et tendu, l'unité d'esprit y règne. À revoir, évidemment. »

Carl VIGGIANI