



CLASSIQUES
GARNIER

CHAMPIGNY (Robert), FITCH (Brian T.), GASSIN (Jean), GAY-CROSIER (Raymond), « Comptes rendus », in FITCH (Brian T.) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Camus nouvelliste : L'Exil et le royaume*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16817-1.p.0205](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16817-1.p.0205)

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.

© 1973. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

COMPTES RENDUS

Alain COSTES, *Albert Camus ou la parole manquante. Étude psychanalytique*, Paris, Payot, Coll. « Science de l'Homme », 1973, 252 p.

« *Première analyse [freudienne] de l'ensemble de [l'] œuvre* » de Camus (p. 9), cet ouvrage fera date. Bien davantage qu'une simple lecture de l'œuvre de Camus, c'est bel et bien une « explication » de celle-ci qu'il propose.

Écrivant avec le souci d'être à la limite compris de « *l'hypothétique lecteur qui ne connaîtrait ni Camus ni Freud* » (p. 11), A. Costes est conscient du risque qu'il prend de décevoir les spécialistes, qu'ils soient analystes ou critiques littéraires. Ces derniers, tout en admettant fort bien la méthode de l'auteur, ne pourront s'empêcher de regretter qu'elle lui ait permis de seulement effleurer *Le Malentendu*, *La Peste*, ou *L'Homme révolté* (pp. 11-2). Comme l'écrit A. Costes, ce sera désormais leur tâche « *de poursuivre l'analyse [par lui] ébauchée* » (p. 12).

L'ambition de l'analyste est d'établir une base rationnelle à une future lecture, ou relecture, de Camus « *en faisant table rase de tous les apriorismes qui assiègent toujours*

cette œuvre » (p. 11) — entreprise difficile et fort sujette à démenti. Inutile de souligner qu'il ne saurait être question pour nous d'épuiser en ces quelques pages le contenu, extrêmement riche, de l'ouvrage.

*
**

Dans une première partie (« Généralités », pp. 15-47), nous trouvons un clair exposé méthodique (pp. 15-22), puis deux chapitres parallèles, consacrés l'un au recensement des « *imagos paternelles* » de Camus, l'autre à celui de ses « *imagos maternelles* ». C'est déjà d'un début d'analyse qu'il s'agit, et le chapitre qui ouvre la seconde partie (« L'intuition d'un diagnostic », pp. 51-9) aurait pu aussi bien conclure la première.

Nous ne sommes pas surpris que, de ce tableau, ressorte avec une grande force l'importance de la relation mère/fils. Chez Camus « *deux personnes féminines* » — la mère et la grand-mère — présidèrent à l'éducation de l'enfant : « *c'est leur fusion fantasmatique qui constituera l'imago maternelle dans ses deux polarités* » (p. 38), la Mère Bonne et la Mère Mauvaise. Il est donc erroné d'opposer schématiquement, comme il a souvent été fait, la mère à la grand-mère de Camus. Cette dernière n'était pas la seule à être « mauvaise », puisque à ce versant « *mauvais* » appartient aussi bien la mère silencieuse et avare de caresses.

Ainsi s'explique chez le fils la profonde ambivalence de sentiments envers sa mère, cette « *extrême douleur* » qu'il ressent devant elle et qui « *constitue [...] toute la texture de l'œuvre à venir* ». Cette relation est « *tout à fait spécifique de Camus* ». « *En ce personnage de la mère silencieuse nous trouverons le principe même de la singularité de l'œuvre de son fils.* » (p. 38).

Au demeurant, dans cette galerie des imagos maternelles, c'est la Mère Mauvaise qui domine nettement. De la nécessité de défendre contre elle la Mère Bonne — et le Moi lui-même

— vont naître toute une série de mécanismes psychiques où l'œuvre de Camus trouvera certains de ses traits les plus caractéristiques¹. Alors que les imagos maternelles pouvaient prendre appui sur les deux femmes réelles qui avaient veillé sur l'enfance de Camus, les imagos paternelles doivent s'organiser autour de « *l'absence paternelle* ». La tâche de Costes est alors de tenter de retrouver parmi les « *images parentales fantasmatiques* » celles qui, pour pallier cette absence, s'étaient élaborées à partir d'hommes réels qui « *tinrent le rôle de ce père-fantôme* » (p. 23). Travail délicat, l'œuvre étant sur ce point presque muette. Parmi les substituts du père identifiés par Costes, certains ont été reconnus dès longtemps, tels l'instituteur Louis Germain, l'oncle Acault et, surtout Jean Grenier². Quant à l'oncle tonnelier, dont le « *don de mime* » pourrait avoir été à la « *source de la passion pour le théâtre qui n'abandonna jamais Camus* » (p. 24), sa qualité de substitut paternel, présentée d'abord avec prudence (« *nous manquons de documents* », p. 24), est finalement considérée comme acquise (p. 228), à la lecture de quelques pages du manuscrit du « Premier homme ». Malgré tout, cette dernière identification ne nous paraît pas convaincante.

Dans le cours du même chapitre, Costes, ne pouvant disposer des « *associations de l'analysé* », semble plus d'une fois faire la part trop belle à « *celles de l'analyste* » (p. 16). Ainsi de l'explication de la vocation littéraire de Camus — du moins pour ce qui est du moment précis où elle se réalise effectivement. Après avoir d'abord songé, par suite de son identification à Jean Grenier, à se faire professeur, Camus doit renoncer à ce projet à cause de sa maladie. Heureusement, « *Grenier est aussi écrivain. Ne pouvant s'identifier au professeur, Camus s'identifie à l'écrivain* » (p. 26). L'explication nous paraît bien simple. S'y opposent les témoignages des intéressés : celui de Grenier, selon qui Camus était « *d'esprit peu scolaire* » (p. 27) et celui de Camus lui-même qui avait choisi « *l'enseignement, par nécessité* » (II, 1919) et seulement comme second métier. Chose curieuse, Costes

rappelle lui-même qu'au moment où se produisait cette identification définitive à l'écrivain, « l'Envers et l'endroit *était [déjà] paru* » (p. 26).

Nous avons donc de sérieuses réserves à faire, aussi bien sur tel des substituts paternels que sur les identifications supposées de Camus à certains de ces personnages. Nous serons encore plus prudent en ce qui concerne les identifications au père réel.

Nous jugeons nécessaire de nous attarder sur ce dernier point. En effet, c'est autour de ces identifications, considérées par Costes comme certaines, que s'organisent les troisième et quatrième parties de son ouvrage. Loin d'être une critique de détail, notre discussion portera donc sur un élément d'explication essentiel.

Nous partirons de l'analyse que présente Costes de la tentative d'engagement de Camus en 1939 — tentative restée vaine, l'état de santé de l'écrivain expliquant amplement son refus par la commission de réforme. Ce qui nous importe ici, ce sont les motivations, et non l'issue, de la démarche de Camus.

Selon Costes, à la déclaration de guerre, Camus n'avait encore pu s'identifier pleinement à aucune des imagos paternelles que pouvaient lui fournir, à défaut du père disparu, les hommes de son entourage. N'ayant encore publié que quelques « *plaquettes* » à tirage confidentiel, il n'était pas encore vraiment un écrivain : son « *identification à Grenier n'avait donc toujours pas été actualisée dans le Réel* » (p. 29). « *Nous comprenons alors sans effort que l'engagement représentait pour Camus une occasion inespérée de s'identifier réellement à son père réel et que, devant cette promesse, aucun père spirituel [...] ne pouvait prévaloir.* » (pp. 29-30). Car « *s'engager, c'est partir comme le père, c'est combattre l'ennemi du père, c'est le venger !* » (p. 29).

Cette thèse a le double avantage d'expliquer à la fois l'engagement de Camus et sa vocation littéraire. En effet, son ajournement interdit à Camus de réaliser enfin cette identi-

fication au père si longuement et si obscurément recherchée. La profonde « *blessure narcissique* » que cet échec provoque en lui « *requiert au plus vite une barrière défensive* ». Cette barrière sera « *la création littéraire* » (p. 30).

Nous comprenons bien que, selon la thèse de Costes, plus profonde sera la « *blessure narcissique* », plus contraignante sera la vocation littéraire. Celle-ci entrant alors dans sa phase décisive — et, pour bien des lecteurs, la plus attachante aussi — la tentation sera grande de majorer l'identification au père réel. Ce processus d'identification, bien sûr, est inconscient. Nous aimerions pourtant en retrouver dans les textes des manifestations incontestables. Or, les textes ne nous apportent rien qui puisse confirmer l'hypothèse de Costes qui, finalement, se fonde entièrement sur le « *geste* » du jeune homme courant s'engager — donc sur un fait purement biographique. Or, c'était précisément ce fait qu'il s'agissait au départ d'expliquer.

Nous nous étonnons de voir Costes, si patient à faire une exacte revue des hommes de l'entourage de Camus, négliger totalement de rappeler ce qui, dans les textes, se rapporte explicitement au propre père de l'auteur — peu de choses, à vrai dire. Mais ce peu nous paraît fort significatif : l'image paternelle y est très dévalorisée. Elle l'est d'abord à travers le témoignage négatif de la mère qui, si elle « *parle encore du père de ses enfants* », « *a oublié son mari* » (II, 25). De la vie de son père, l'enfant retiendra surtout le jour où ce dernier avait voulu assister à une exécution capitale. Cet épisode, Camus le rappellera dans ses « *Réflexions sur la guillotine* », pour faire honneur à son père de sa réaction de dégoût à la vue du supplice : « [...] *il rentra en coup de vent* », écrit-il, « *le visage bouleversé, refusa de parler, s'étendit un moment sur le lit et se mit tout d'un coup à vomir.* » (II, 1021). Avait-il eu la même attitude lorsque, étant enfant, il écoutait sa mère faire le récit de l'incident ? Nous en doutons, et d'autant plus que, dans sa famille, c'était sa grand-mère oppressive et détestée

qui avait le monopole de vomissements « *sans aucune discrétion* » (II, 21). Pour l'enfant, c'était là pure « *comédie* ». Tout se passe donc comme si la guillotine avait rendu son père malade, et d'une maladie à la fois repoussante et dérisoire. Ce père a donc bien pu paraître simplement faible, voire ridicule.

Ce n'est là qu'une simple supposition. Elle s'accorde pourtant très bien avec cette sorte de jugement global que Camus donne de son père dans *L'Envers et l'endroit* : « *Sans doute, un homme comme tant d'autres.* » (II, 29). Bien plus que par son portrait, l'enfant semble avoir été intéressé par les médailles de son père, ou par le « *petit éclat d'obus retrouvé dans les chairs* » (II, 25) que sa mère avait gardé. Aurait-il accordé au portrait toute son attention, la photographie ne lui aurait révélé qu'un homme affublé du grotesque uniforme des zouaves.

Il est justement question de zouaves dans *La Mort heureuse*. Emmanuel entreprend, chez Céleste, de raconter la bataille de la Marne. « *Nous autres, les zouaves, on nous avait fait mettre en tirailleurs... — Tu nous emmerdes, dit Mersault placide.* » (MH, 37). L'interruption, par le héros principal, du récit de la bataille où était tombé le père de Camus ne laisse pas soupçonner chez ce dernier un bien vif désir — ce désir fût-il inconscient ! — de « *venger* » un jour son père.

Tels sont les rares textes dont nous disposons. À les interroger, nous ne pouvons rassembler du père qu'une image falote, dévaluée, sinon ridicule. Comment la déclaration de guerre aurait-elle suffi pour déclencher chez Camus l'impérieux besoin d'identification dont on nous parle ?

Devant la guerre, ce dont les textes de Camus témoignent, c'est d'un immense dégoût désespéré. Avec le début de la guerre, « *le règne des bêtes a commencé. [...] On ne rencontre que des bêtes, des faces bestiales d'Européens.* » (C1, 170). Il n'est question ni de père, ni surtout de vengeance.

Costes, à vrai dire, se trompe de date. Pour Camus, en effet, c'est « *le 19 juillet 1936 [qu']a commencé [...] la deuxième guerre mondiale* ». Non pas en France, mais « *en Espagne* » (II, 1791). Par la suite, « *la guerre était venue jusqu'à nous* » (II, 1870). Or, l'Espagne est sentimentalement la patrie de la mère, si la France est celle du père. Il est fâcheux pour la thèse de Costes que dès 1936 la défense de l'Espagne républicaine ait suscité *Révolte dans les Asturies* tandis que les *Lettres à un ami allemand* et *La Peste* ne devaient suivre que d'assez loin l'agression contre la patrie du père.

Nos constatations posent un autre problème. Quelle était au juste la patrie de Camus ? Cette question n'est pas oiseuse, puisque, de la réponse qu'on lui donne, dépend largement la validité de l'argumentation de Costes. Pour celui-ci, Camus est d'abord Français, l'Algérie n'étant que la « *seconde patrie* » (p. 44). Or, comme Camus affirme que « *par le sang, l'Espagne est [sa] seconde patrie* » (II, 1606), nous avons le choix, pour la première, entre l'Algérie et la France. Si une montagne de textes et de faits, trop connus pour être rappelés ici, nous font décider en faveur de l'Algérie, la France n'est plus qu'au troisième rang, quoique patrie « *légal*e » et « *culturelle* ». Or, l'Algérie, c'est encore la patrie de la mère.

Ces faits d'évidence méritaient d'être rappelés : alors que Camus volait à la défense de l'Espagne — et devait consacrer à cette tâche tout le reste de sa vie, la guerre étant « *terminée partout [...] sauf précisément en Espagne* » (II, 1791) — il ne devait participer d'une façon décisive à la lutte pour la patrie du père qu'après l'occupation totale de la France par les Allemands, opérée en réplique au débarquement anglo-américain en Afrique du Nord. C'est-à-dire après que ce débarquement l'eût irrémédiablement coupé de la patrie de la mère.

Au terme de cette discussion, la valeur du chapitre consacré aux imagos paternelles nous paraît à plus d'un

égard discutable. Les matériaux qu'il contient servant très largement de base aux chapitres 3 et 4, la validité des conclusions de ces derniers risque d'en être affectée.

*
**

Comme nous l'indiquions en commençant, l'examen des deux séries parallèles des imagos paternelles et maternelles conduit Costes à proposer un diagnostic provisoire par quoi s'ouvre la seconde partie de son ouvrage : « Le Cycle de l'Absurde » (pp. 51-138). Remarquons dès à présent que cette deuxième partie est aussi longue à elle seule que les deux suivantes réunies. Il faudra revenir sur ce déséquilibre.

Rapprochant les « *instants du OUI* » camusien (p. 52) des crises de dépersonnalisation (p. 58), soulignant que la « *perte de contact avec la réalité* », « *la fascination par la mort* » (p. 53), la duplication du Moi typique de l'acteur — cet acteur en qui justement Camus voit l'un des modèles de l'homme absurde — se retrouvent aussi bien chez Camus et ses personnages que chez d'authentiques schizophrènes, Costes s'interroge « *sur les rapports qui peuvent exister entre la psyché du schizophrène et celle de l'être qui semble souvent connaître ces "instants du OUI"* » (p. 53). Se penchant sur l'inconscient du héros absurde, il y retrouve des « *états schizoïdes qui décidément semblent envahir l'univers camusien* » (p. 64). La création littéraire y trouve d'ailleurs son compte : « *écrire La Mort heureuse c'était prendre ses distances avec des idées suicidaires qui ne céderont définitivement qu'aux rationalisations du Mythe de Sisyphe* » (p. 65). Retrouvant grâce à l'analyse qu'il vient de faire de « *plusieurs œuvres à la fois* » le diagnostic de A. de Pichon-Rivière et W. Baranger³, Costes interroge : « *Dès lors, pouvons-nous croire un seul instant que les associations, les fantasmes de Meursault ne sont pas ceux de Camus ?* » (p. 69). Il répond un peu plus loin : « *la structure schizoïde de la psyché de Camus ne peut plus faire de doute* » (p. 83).

Les chapitres IV à VII (pp. 75-96) de cette deuxième partie font pour nous l'intérêt principal de l'ouvrage. Faute d'en pouvoir donner ici un résumé, nous nous bornerons à citer deux passages caractéristiques et particulièrement éclairants. Voici par exemple comment fonctionne l'une des défenses dressées contre la Mère Mauvaise, « *l'identification projective* », qui, d'après Costes, suffit à rendre compte de « *tous ces instants du OUI* » sur quoi se fonde la sensibilité « *absurde* » (p. 77) :

[...] par suite d'un sentiment fortement ambivalent envers le personnage maternel [...] l'imgo de la Mère Phallique exerce une menace particulièrement vive envers le Moi. Ce dernier protège son bon objet « déficient » en le projetant sur un support d'élection : un beau paysage (la Mère-Nature). Mais alors, le Moi demeure seul, confronté à un mauvais objet d'autant plus menaçant qu'il n'a plus d'antagoniste : afin de se mettre « *à l'abri des angoisses "mortelles" qui résulteraient de la rupture de tous liens d'identification avec [...] la mère* » (M. Bouvet), le sujet projette une partie de son Moi, son Moi physique, sur le bon objet précédemment extériorisé. D'où cette sensation d'étrangeté [...] [où] la frontière entre le Moi et le Non-Moi s'abolit. Les « instants du OUI » [...] sont les instants [...] de véritables « *Noces* » avec le monde. [Ensuite] le bon objet et le Moi physique sont réincorporés. [...] entre le moment où le bon objet a été projeté et celui où il est réintrojecté, *il a été idéalisé*, c'est-à-dire [...] « *fortifié* ». Pour finir, cette cascade de défenses présente un bilan positif. [...] Ce mouvement dialectique Projection Introjection [...] joue un rôle décisif dans toute la vision animiste et anthropomorphique du paysage camusien. Il conviendrait même de s'interroger [...] si dans ce double mouvement « *du monde à moi et de moi au monde* », comme dit Camus, ne réside pas l'essentiel de l'écriture poétique et de l'émotion esthétique, aussi bien chez Camus que chez tout poète. (pp. 77-9)

Cette dialectique expliquerait ainsi directement, par exemple, le titre de *L'Envers et l'endroit* (p. 79).

Une autre citation permettra à plus d'un lecteur de s'expliquer la présence chez Camus d'aspects presque anti-nomiques de la personnalité :

[...] Camus était sous l'empire d'une fixation orale assez contraignante⁴. Par la grâce de la création littéraire, sa censure (son Surmoi) lui allouait une certaine tolérance à la régression de sa vie fantasmatique. Cette *transgression* par quoi voit le jour toute œuvre d'art [...] autorise alors l'émergence [*sic*] des désirs les plus primitifs. [...] C'est, à n'en pas douter, ce qui explique comment un homme comme Camus pourra, dans le même temps, mener une vie journalistique fort chargée [...], savoir vivre de façon autonome et responsable dans le monde de la Réalité... et écrire *L'Étranger*, c'est-à-dire s'identifier à un personnage qui est le contraire de l'homme d'action [...]. Devant sa feuille blanche, Camus retrouve l'autre-en-lui, l'« étranger » : le monde du fantôme. (p. 94)

« *La structure schizoïde du Camus du "Cycle de l'Absurde" étant chose acquise* » (p. 84), Costes recherche dans quelles circonstances cette structure s'est formée. Pour l'expliquer, il retient trois épisodes de la vie de Camus enfant — épisodes bien connus mais jusqu'ici superficiellement commentés :

— Le jeu du « Qui préfères-tu ? » auquel se complait la grand-mère, et où, déjà, « *l'enfant se "coupe" [...] en deux* » (p. 86).

— La scène où, de retour de l'école, l'enfant se sent étranger devant sa mère muette — sa mère qui « *ne l'a jamais caressé* » (II, 25).

— Enfin, la scène de l'agression dont la mère avait été la victime un soir qu'elle était à son balcon (II, 26-7). C'est à ce dernier épisode, que, comme nous-même (AC5, 273), Costes accorde le plus d'importance. « [...] *C'est certainement au feu de sa nuit mémorable que fut trempée de façon durable la structure schizoïde de Camus.* » (p. 89).

Les deux grandes tentations du Camus du Cycle de l'Absurde — le théâtre et le suicide — s'expliquent trop aisément par la structure schizoïde pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Costes, après R. Quilliot, relève la remarque de Camus selon qui l'homme est « *un personnage en quête d'auteur* » (I, 1689), mais pour en faire aussitôt l'application à son analysé : l'activité théâtrale de Camus ne serait ainsi

que l'expression de sa situation d'« orphelin en quête de père » (p. 100).

Quant au suicide, Costes a beau jeu de montrer la réelle faiblesse philosophique du *Mythe de Sisyphe*. La raison profonde de cet essai est bel et bien la décision prise *a priori* par Camus : pour lui, « IL S'AGISSAIT DE VIVRE » (II, 135, cité p. 108)⁵. De là le « subtil retournement » (p. 107) par lequel, prenant le pire pour le meilleur, Camus affirme — sans plus de preuves — que la vie « sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens » (p. 107). Il fait ainsi, à sa manière, le même genre de « saut » qu'il reprochait violemment à Kierkegaard et à tant d'autres d'avoir fait avant lui.

Cela clairement montré, Costes affirme abruptement que Camus, une fois écrit *Le Mythe de Sisyphe*, « non seulement ne se suicida pas, mais n'attacha plus aucune attention par la suite à la question du suicide, du moins dans ses écrits » (p. 108). C'est aller vite en besogne et oublier par exemple Clamence et Kaliayev, tous deux hantés par le suicide, le quasi-suicide de Paneloux et la critique qu'il faisait dans son premier prêche, des « chrétiens d'Abyssinie [qui] voyaient dans la peste un moyen efficace [...] de gagner l'éternité » (I, 1297). C'est oublier les conduites suicidaires de la plupart des héros masculins, de *La Mort heureuse* au « Renégat ».

Les chapitres XI et XII (pp. 109-33) forment le cœur de l'ouvrage. C'est ici qu'un lecteur qui ferait siennes les réserves de Bachelard sur la psychanalyse, lui reprochant « d'expliquer la fleur par le fumier »⁶, serait tenté de refermer le livre devant l'assimilation que l'on y fait de l'effort de Sisyphe à ceux de « l'enfant-au-pot » (p. 112). L'analyse de Costes, aussi choquante puisse-t-elle paraître à certaines pudeurs est pourtant féconde. Elle montre très clairement que « la clé de voûte, la "pierre" angulaire de la pensée de Camus réside dans les silences de sa mère » (p. 117). « [...] l'œuvre entière de Camus n'avait d'autre fonction [...] que de combler ce silence maternel, véritable gouffre à fantasmes. »

(pp. 117-8). Ainsi, comme *Le Malentendu* l'illustre tragiquement, « toutes [les] œuvres "absurdes" ont, du point de vue de l'auteur, pour fonction de chercher le langage qui convienne pour déclarer son amour à sa mère. » (p. 120). Il s'agit donc d'un effort pour retrouver cette « parole manquante », aussi bien de la mère au fils que du fils à la mère.

Pour rendre plus contraignante la vocation littéraire, s'ajoutent ici aux effets de la structure schizoïde, ceux de la fixation orale de Camus, fixation où tous les analystes⁷ voient un élément essentiel de la sublimation artistique. « Sublimation et oralité s'articulent, chez Camus, autour du silence maternel. » (p. 128). L'activité littéraire de Camus est tout entière « sous-tendue par le fantasme de faire parler sa mère, de parler à (et de) sa mère pour que sa mère lui parle » et « de dire son amour à sa mère » (p. 127).

En conclusion de cette remarquable seconde partie, Costes souligne le fait que « le Cycle de l'Absurde se laisse entièrement réduire à la seule dialectique des imagos maternelles [...] » (p. 133). C'est ce qui, selon nous, donne ici à l'analyse son caractère convaincant : lorsqu'il sera fait appel aux imagos paternelles, sur lesquelles nous avons fait bien des réserves, nous serons moins tenté de suivre l'auteur.

Pour l'instant, ce dernier se préoccupe de nuancer ses conclusions en montrant qu'il existe une évolution au cours de la période étudiée. Opposant ainsi les « instants du OUI » qui l'ouvriraient, au NON irrévocable sur quoi elle s'achève — NON final du *Malentendu*, NON de Sisyphe à la divinité — il discerne un renforcement du Moi qui laisse deviner une progression vers le stade œdipien. Ainsi Sisyphe préfigure-t-il Rieux. La Peste, comme pour Sisyphe son rocher, représente la Mère Mauvaise que le Moi plus solide a cette fois réussi à projeter (au lieu de la Mère Bonne). Dans ces conditions, la lutte sera plus facile car le héros pourra la mener « sans craindre pour son Moi » (p. 137).

*
**

La troisième partie, consacrée au « Cycle de la Révolte » (pp. 141-81) commence malencontreusement.

Costes rapporte, en effet, « *au temps où la Peste n'était encore qu'un projet* » (p. 141) des réponses données par Camus à J.-C. Brisville « *après le prix Nobel* » (II, 1924) alors qu'il avait « *45 ans* » (II, 1920), c'est-à-dire plus de dix ans après la parution de l'œuvre. Par-dessus le marché, ces propos visent clairement le processus de création en général, et non une œuvre en particulier. Ce que nous regrettons surtout ici, c'est une tendance manifeste à plier les faits à la mesure de la thèse avancée. (Nous nous souvenons aussi de la « liquidation » autoritaire du problème du suicide relevée plus haut.) Dans le cas présent, il s'agit de faire coïncider autant que faire se peut rédaction de *La Peste* et activité résistante de Camus. Or, si, comme le montre R. Quilliot, l'œuvre a coûté « *sept années [...] d'énorme travail* » à son auteur (I, 1935), si dès avril 1941 apparaissait sous sa plume un titre possible (« *La Peste ou Aventure* », I, 1927), les premières « *rêveries vagues* » sur *La Peste* sont contemporaines des derniers efforts de mise au point de *L'Étranger*. En outre, les problèmes soulevés par les activités résistantes de Camus sont délicats — et tout particulièrement celui de la date de son entrée dans la Résistance. Cela est si vrai que l'analyste, à quelques pages d'intervalle, avance *deux* dates différentes, que séparent près de 18 mois⁸ !

Ces réserves faites, nous reconnaitrons volontiers avec Costes, dans les principaux personnages de *La Peste* qui « *reflètent chacun une facette de la personnalité de l'auteur* » (p. 143), comme le symbole du rassemblement du Moi qui, par opposition à la dispersion de la période schizoïde, caractérise cette nouvelle étape. « *Camus s'approche [ainsi] de la situation œdipienne* » mais « *ne l'aborde pas encore* » (p. 149). Il faut parler non de maturité, mais seulement de « *maturation* ».

Pourtant, manifestant en cela l'enthousiasme de l'analyste devant les progrès de son patient, Costes se félicite de voir

Camus en bonne voie de « *restructuration moïque* » (p. 144). Il célèbre le fait que Camus maintenant approuve « *sans réserve les personnages qu'il a créés* », ce qu'il ne faisait pas avec Caligula, Meursault ou Jan. Nous partagerions cet enthousiasme si le progrès en question se traduisait par un progrès esthétique. Il n'en est rien — et plus d'un lecteur aura retrouvé avec plaisir en Clamence un type de personnage plus douteux, et bien que Costes affirme bizarrement de ce dernier qu'il n'avait vu « *le jour que pour recueillir les sarcasmes de son auteur* » (p. 144).

Flottements et contradictions apparaissent dans la détermination du ou des personnages auxquels dans *La Peste* s'identifie Camus. Après avoir indiqué qu'il fallait considérer les quatre personnages principaux pris ensemble (p. 144), Costes souligne à propos de Rieux que « *l'identification de Camus au personnage central ne sera jamais aussi évidente qu'ici* » (p. 145), avant de conclure sur l'analyse détaillée du seul personnage de Grand, relevant « *la parfaite identité qui existe entre celui-ci et son créateur* » (p. 151).

Revenons au fond, en examinant les preuves avancées de la « *maturation* » du moi de Camus, en l'espèce l'affaiblissement simultanément du versant « *mauvais* » des imagos maternelle et paternelle. « *La Mère Phallique s'estompe et la Mère Bonne reprend ses droits [...]* » (p. 148). Le lecteur est invité pour en prendre conscience à « *bien [mesurer] la distance qui sépare La Peste de L'Envers et l'endroit* » dans la description du personnage de la mère (p. 147). Nous nous excuserons de ne pas apercevoir le progrès indiqué et irons jusqu'à préférer le « *beau sourire sans lèvres* » de *L'Envers et l'endroit* (II, 29) à ce « *quelque chose [qui] changeait sur le visage* » de la mère de Rieux (p. 148). Parallèlement, les « *pères mauvais* » auraient « *tellement perdu de leur nocivité* » qu'ils en deviendraient « *émouvants* » — ainsi du « *respectable* » [sic] juge Othon (p. 149). On omet totalement de rappeler que tous les substituts du père sont ridicules ou odieux — tout particulièrement le Préfet et l'Administration,

collaborateurs émérites de la peste. Le père de Tarrou, ce guillotineur maniaque, est presque oublié. On nous dit simplement qu'il était « *en querelle* » (p. 149) avec son fils !

« *La pleine réussite de l'identification paternelle* » (p. 150) de Camus serait d'autre part prouvée par le fait que dans *La Peste* « *les personnages se situent d'égal à égal — d'homme à homme — devant les autres, fussent-ils des hommes plus âgés* » (p. 149). On pourrait en dire autant de Mersault, qui ne recule même pas devant le meurtre de son aîné et père spirituel Zagreus ! Lorsque Costes écrit que « *l'objet incestueux n'est plus infiltré d'éléments "mauvais"* » (p. 149), nous serions tenté d'ajouter qu'il n'y a plus d'objet incestueux du tout, l'auteur ayant pris la précaution de ne laisser aucune femme auprès de ses héros ! Du même coup, l'expression « *d'homme à homme* » se charge d'un lourd poids d'ironie puisque la lutte devient le seul privilège d'un club masculin.

Nous craignons que la qualité d'adultes de ces hommes ne soit plus apparente que réelle. Nous avons montré ailleurs⁹ que la plupart des héros de Camus trahissaient dans leurs rapports insatisfaisants avec les femmes une fixation pré-génitale. En l'absence de toute femme, il est impossible (ou trop facile) d'affirmer qu'ils soient devenus véritablement des hommes.

D'ailleurs, il suffit que, dans les récits postérieurs à *La Peste*, une femme réapparaisse aux côtés du héros pour que celui-ci retombe dans ses inhibitions. Costes, il est vrai, parlait pour *La Peste* de « *maturation* », non de « *maturité* ». Il est fort intéressant de noter quelle œuvre va lui fournir la preuve de cette maturité enfin acquise : ce sera *L'Homme révolté*. Que penser en vérité de la pleine génitalité où aurait enfin accédé le Moi « *devenu libre et mature* » (p. 180) si l'on songe que, dans ce traité bien austère, est esquivée l'épreuve de la vie génitale proprement dite. Nous restons sceptique.

C'est dans *Les Justes* qu'apparaîtrait pour la première fois « *une problématique authentiquement œdipienne* » (p. 162). Kaliayev ose à la fois jeter sa bombe sur un repré-

sentant du « *Tsar, Père de toutes les Russies* » et proclamer son amour pour Dora. Aussi est-ce dans cette pièce qu'« *une femme enfin, dans l'œuvre de Camus va emprunter le langage de l'amour* » (p. 159). Mieux eût valu écrire : « une femme, une fois de plus... » puisque c'est toujours la femme qui aime chez Camus⁹. Ce qui est certain, c'est que nous rencontrons *enfin* une scène d'amour.

Suffit-elle à donner une idée convaincante de la pleine maturité de Kaliayev, qui se borne, en fait, à faire écho à Dora ? Costes donne (p. 160) de cette parole en écho une explication très intéressante mais qui ne nous convainc pas. Car, ce qui nous semble caractéristique ici, c'est que, d'une part, Dora reste « *calquée sur le modèle maternel originel* » (p. 159), et que, d'autre part, l'amour des deux « *Justes* » reste ostensiblement « pur » (cf. l'indication scénique : « *Ils sont tout près l'un de l'autre, mais ne se toucheront pas* », p. 161). Nous montrons ailleurs⁹ que ce désir éperdu de pureté, chez les héros masculins du moins, est comme « l'endroit » de l'amour, « l'envers » en étant le sadisme. Envers et endroit réunis trahissant la profonde insécurité sexuelle dérivée de la fixation prégénitale.

Que vaut, de son côté, une révolte contre le père qui conduit le héros, le révolté ayant vaincu, à s'anéantir lui-même pour échapper à un intolérable sentiment de culpabilité ? Curieuse maturité, qui ne peut ni assumer la mort du père ni faire vivre son amour¹⁰ ! N'était-ce pas déjà l'échec de Mersault, qui, après avoir assassiné Zagreus, s'était résigné à disparaître parce qu'il ne pouvait supporter « *qu'une partie de lui jugeât l'autre* » (MH, 184) ?

Le fameux principe de « *l'équivalence des vies* » exposé par Camus dans *L'Homme révolté* (II, 576) pour expliquer la conduite de Kaliayev nous semble pure rationalisation¹¹. La vraie réponse était donnée une page plus tôt : pour les « *Justes* », « *le meurtre s'est identifié avec le suicide* » (II, 575).

Avec l'analyse de *L'Homme révolté* réapparaissent les

apriorismes de Costes : la date de l'entrée de Camus dans la Résistance est reportée à « juin 43 » (p. 166), coïncidant ainsi commodément avec la première note des *Carnets* faisant explicitement allusion à un « Essai sur la Révolte » (p. 166). La Résistance elle-même est abusivement assimilée à une lutte contre les ennemis du père (p. 39), comme l'est, tout aussi abusivement, la Révolte à la Résistance. R. Quilliot, pourtant, notait très justement : « À côté de l'absurde, la révolte est partout présente [...]. » (I, 1609). Camus, dès 1933, écrivait : « Je crois [...] que la révolte est dans la nature humaine. »¹².

Nous noterons au contraire avec intérêt le commentaire que fait Costes « au "meurtre" progressif [opéré par Camus] des figures qu'il aborde » (p. 176) — « de Lucrèce à Hegel, de Sade à Breton » (p. 175) —, « la quasi-totalité des figures paternelles invoquées [...] se trouv[ant] pour finir renvoyées à la solitude de la mort » (p. 176).

Capable de « meurtre psychique » (p. 172), Camus, atteignant la véritable maturité, peut à son tour s'« ériger [...] lui-même en Père » (p. 177). Ainsi s'élabore « la pensée de Midi » dont le critère « est le rationnel — par opposition au Mythe où nous n'avons trouvé que rationalisations » (p. 178). Nous laisserons aux spécialistes le soin de dire si vraiment la notion de Mesure, expression de la pensée de Midi « repose sur la pensée scientifique » et si « du Mythe à L'Homme révolté » s'effectue « le passage d'une pensée antithétique à une pensée dialectique » (p. 181). Car, lorsque Costes affirme que de l'initiative de Kaliayev opposant « à l'équivalence des actes celle des vies [...] naît [...] une mesure » (p. 181), nous voudrions être sûr scientifiquement ou philosophiquement des raisons de son héros¹³.

Ce qui paraît indéniable, c'est que « Le Mythe de Sisyphe et L'Homme révolté parlent de deux visions du monde fondamentalement étrangères l'une à l'autre et que nous sommes bien en présence de deux systèmes de pensée différents » (p. 233).

C'est donc au terme du « Cycle de la Révolte », avec *Les Justes* et surtout *L'Homme révolté* que Costes place l'accession de la psyché camusienne à la pleine maturité. Cette conclusion semble indiscutable. Nous avons pourtant signalé que cette maturité ne trouvait jamais à s'exercer sur le plan proprement génital, ce qui peut sembler paradoxal. Nous verrons maintenant que, sitôt qu'elle tente de s'y essayer, c'est la chute — peut-être simplement la rechute, au niveau de symptômes pathologiques très voisins de ceux du « Cycle de l'Absurde ».

*
**

Dès « La Femme adultère », dont Costes place l'analyse en tête de sa quatrième partie (« Le Cycle de la Culpabilité », pp. 185-228), nous retrouvons l'inévitable échec du couple camusien : homme sans amour véritable pour sa femme, épouse passive. Chez cette dernière se manifestent la plupart des symptômes caractéristiques du « Cycle de l'Absurde », état dépressif, tentation du suicide, crise de dépersonnalisation (p. 189), érotisme à prédominance orale (p. 191)¹⁴. De son côté le « Retour à Tipasa » est une sorte de rechute « *aux temps de Noces* » (p. 201).

Mais, de toute cette quatrième partie, l'analyse du « Renégat » est la pièce capitale. Elle est d'autant plus intéressante que la critique traditionnelle n'avait guère su pénétrer cette œuvre. Il est impossible de reprendre en quelques lignes une analyse longue, subtile et convaincante. Disons seulement que ce Renégat est un « *masochiste forcé* » (p. 194). Brutalisé dans son enfance par son père, il avait voué à ce dernier une haine démesurée. Le père bourreau étant mort alors que le futur renégat était encore très jeune, « *l'agressivité de celui-ci dut alors engendrer un sentiment de culpabilité tout aussi disproportionné* » (p. 196). C'est ce père qui, intériorisé, se change en un Surmoi tyrannique, sous les traits de Dieu, du Soleil, du sorcier, de l'idole.

Dès lors, le Renégat recherche sans fin des punitions aussi cruelles qu'imméritées à la seule fin d'échapper à son écrasant sentiment de culpabilité. Ainsi s'explique « *la conversion passionnée du héros, tout heureux de retrouver aussi cruel que son père en l'idole castratrice* » (p. 198). Cette relation sado-masochique lui permet donc à la fois d'échapper à sa culpabilité et de retrouver malgré tout son père.

Nous pensons immédiatement à Clamence qui, dans le « *malconfort* » s'administre un châtiment pour apaiser sa culpabilité (p. 220). Nous aurions aimé voir soulignée cette parenté, qui, au-delà de Clamence, devrait être étendue jusqu'à Mersault qui, pour en finir avec son intense sentiment de culpabilité, se laisse détruire par la maladie et la mer.

Nous aimerions comprendre pourquoi, à l'intérieur du « Cycle de la Culpabilité » les destins des héros peuvent paraître contradictoires. Tandis que Jonas subit un échec total, d'Arrast, exemplairement, « *se libère de sa culpabilité en mettant toute son énergie au service des hommes* » (p. 214). Est-ce pur hasard si d'Arrast, nouveau Rieux, n'a pas de femme auprès de lui ? Hasard encore l'échec de Jonas sous les yeux vigilants de la sienne ?

Revenant à *La Chute*, nous avouons ne pas croire, comme le fait Costes, que pour Clamence les femmes « *doivent être sauvées* » (p. 218). Certes ce dernier s'écrie bien : « *O jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver [...] !* » Mais il ajoute très vite : « *Mais rassurons-nous ! Il est trop tard [...] Heureusement !* » (I, 1549).

Comme Caligula, il a « *encore joué* » (I, 58). Nous pensons, avec J. Barchilon¹⁵, qu'il voulait véritablement que la jeune femme meure.

Costes, au début de son ouvrage, mettait en garde contre un recours trop direct à la biographie pour expliquer l'œuvre. « *Lorsque les épisodes biographiques s'avèreront essentiels à la compréhension d'une œuvre [...] il s'agira toujours de souvenirs très anciens.* » (p. 20). Son commen-

taire de *L'Exil et le royaume* prend pourtant appui largement, bien qu'il s'en défende, sur des faits biographiques très récents « *ennuis familiaux* » et « *perte objectale particulièrement cruelle [dont] Camus souffrit alors* » (p. 215).

D'une façon très générale, le « Cycle de la Culpabilité » s'organise autour des imagos paternelles. L'importance de ces dernières est soulignée par la « *quête du père* » que trahit l'œuvre à ce moment, et, sur le plan biographique, par la recherche de la tombe paternelle, à laquelle s'était consacré Camus en ces années difficiles. Finalement, sans cesser de rechercher sa mère (« *Retour à Tipasa* ») il aurait en même temps recherché — et finalement retrouvé — son père. « *Le Premier homme* » serait ainsi « *la synthèse de cette double quête* » (p. 227). Cette œuvre dès lors « *tenait lieu pour Camus d'une seconde naissance* » (p. 228).

C'est ainsi que Costes distribue la vie et l'œuvre de Camus selon une vaste courbe — plus exactement selon un vaste cycle s'ouvrant par la période de l'Absurde, s'épanouissant dans la Révolte, déclinant dans les affres de la Culpabilité pour se retremper dans le Chaos primordial des années stériles d'où l'auteur devait émerger, tel Jonas du ventre de sa baleine, régénéré sous les traits du « *Premier homme* ».

Ce schéma est extrêmement séduisant. Malheureusement, la régénération n'était pas tout à fait actualisée que la mort l'arrêtait à jamais. La perspective générale en est irrémédiablement faussée. La renaissance déjà en chemin est définitivement remplacée par la mort. La destinée, de cyclique qu'elle promettait d'être, n'est plus que linéaire. Elle se distribue au long d'une courbe dont *L'Homme révolté* occupe l'apogée. Comme elle coïncide en même temps avec une sorte d'histoire clinique des héros et de l'auteur, inévitablement, la place éminente de *L'Homme révolté* entraîne, dans l'esprit du lecteur ou de l'analyste, une réaction bien voisine d'un jugement de valeur : cet essai constitue le « *sommet* » de l'œuvre.

Costes, il est vrai, ne formule aucun jugement de valeur sur les œuvres — tout au plus une appréciation des phénomènes psychiques qui selon lui en rendent compte. La psyché de l'auteur évoluant constamment, le schéma d'explication de l'analyste est lui aussi évolutif. Or, c'est précisément dans cette conception « évolutive » de son travail que réside le point faible du livre.

Il nous suffira pour le montrer, de signaler les ressemblances frappantes qui existent entre des œuvres assignées à des étapes différentes de l'évolution.

Comparons « Jonas » et *La Peste*. Deux personnages peuvent-ils être plus différents l'un de l'autre que ne l'est Jonas de Rieux ? Costes rappelle pourtant que Camus avait imaginé un mimodrame auquel il « *attachait quelque importance* » (p. 209) : On y voyait Jonas surmonter ses difficultés en se plongeant « *fébrilement dans le travail* » (p. 209), en l'occurrence une toile gigantesque. Pendant qu'il est ainsi absorbé, sa femme dépérit et « *au moment où il pose la dernière touche, elle meurt* » (p. 209). Cet effort surhumain n'est-il pas aussi celui de Rieux, et M^{me} Rieux ne meurt-elle pas au moment précis de la victoire du Docteur ? Nous retrouvons dans *La Peste* le processus de « vampirisation » décrit par Costes à propos du mimodrame de Jonas. Exactement comme celui-ci « *répare* » le bon objet vampirisé en faisant le portrait de sa femme morte, Rieux « *répare* » le sien en faisant la chronique de la peste, trouvant ainsi l'occasion de se libérer de sa culpabilité envers l'épouse sur laquelle « *il aurait dû veiller* » et qu'il « *avait beaucoup négligée* » (I, 1223).

Costes rappelle l'exacte ressemblance qui existe entre la mère de Rieux et la cousine couturière de l'épouse de Jonas (p. 207). Rieux et Jonas ont donc auprès d'eux une figure maternelle. En plus, Jonas a sa femme. Mais, dans la nouvelle, il échoue tragiquement là où Rieux (comme d'ailleurs d'Arrast) réussit. Échec ou succès ne seraient-ils pas liés à la présence ou à l'absence de la femme ?

Comparons maintenant « Le Renégat » et *L'Étranger*. Le Renégat recherchait les supplices, et la mort même, pour d'une part échapper à son sentiment de culpabilité, d'autre part retrouver malgré tout le père disparu. N'est-ce pas là la structure exacte de *L'Étranger* ? La première partie de ce récit est dominée par un obscur — mais évident — sentiment de culpabilité. Malgré les agréments de la vie de plage, Meursault semble vivre inconfortablement, se sentant « *toujours un peu fautif* » (I, 1137). Bien des critiques ont noté que, dans la deuxième partie du récit, Meursault semble changer de personnalité. Et, en effet, un grand changement s'opère en lui : accablé par un jugement injuste, il se trouve déculpabilisé et peut retrouver, sinon vraiment le calme, du moins une certaine sérénité. Contrairement à ce qui a souvent été écrit, Meursault n'accepte donc la mort que parce qu'elle est injuste, et qu'elle lui permet, d'une certaine façon, de retrouver dans le supplice et la mort, la Mère phallique et castratrice. À la langue arrachée du Renégat correspond la tête tranchée de Meursault. Pour parfaire la ressemblance, citons cette remarque de Costes : « [...] *l'ensemble du récit [La Chute] est dominé par l'image d'un Père Mauvais si archaïque que l'on pourrait tout aussi bien parler de Mère Phallique.* » (p. 196).

Aussi n'accepterons-nous pas l'explication du désir de Meursault, souhaitant qu'il y ait « *beaucoup de spectateurs le jour de [son] exécution et qu'ils [l']accueillent avec des cris de haine* » (I, 1210) par son espoir de « *retrouver son père parmi l'assistance* » (p. 31). L'appel à ce public haineux s'explique selon nous par le désir du héros de s'assurer jusqu'au bout du caractère immérité du châtement, garant de sa propre « *innocence* ».

Que l'on nous permette une courte digression : nous saisissons ici même l'une des raisons de l'abandon par Camus de *La Mort heureuse*. Dans ce récit, ce n'est pas *la société*, mais « *une partie de lui-même* » qui juge le héros. Celui-ci ne peut donc plus échapper à son sentiment de culpabilité.

Sinon par le suicide — la mort de Meursault étant un suicide indirect — solution que, comme l'a bien montré Costes (pp. 105-7) Camus décidait alors de rejeter. Meursault, au contraire, injustement jugé, recouvre à ses propres yeux son « innocence », jusqu'à pouvoir être présenté par son auteur comme « *le seul christ que nous méritions* » (I, 1921).

Nous retrouvons alors Clamence, « *christ [lui aussi] à [sa] manière* » (I, 1533). Il finit par s'absoudre lui-même de son crime en « *inversant le raisonnement* » c'est-à-dire « *en prônant la culpabilité du genre humain* » (p. 220). C'est cette même culpabilité qu'avait endossée la Cour qui avait condamné Meursault.

Relever une telle similarité entre les structures d'œuvres en apparence aussi diverses et séparées par tant d'années nous semble remettre assez largement en question l'évolution qui constitue le fil directeur de l'étude de Costes.

Mais si nous nous plaçons selon le point de vue de ce dernier, de nouvelles difficultés surgissent. Comment concilier l'affirmation éclatante de la pleine maturité atteinte par la psyché de l'auteur à la fin du « Cycle de la Révolte » avec l'effondrement immédiat de cet impressionnant équilibre à la suite de nouvelles « *pertes objectales* », aussi cruelles fussent-elles ? Cette maturité en était-elle bien une ?

D'un autre côté, comment expliquer que le plus « mûr » et le plus exemplaire de tous les héros que Camus ait créés soit précisément d'Arrast ? Il est en effet le seul qui ait réussi à élaborer complètement son deuil, devenant ainsi « *le seul représentant du "royaume" qu'entre deux accès dépressifs Camus entrevoyait* » (p. 215). Comment a-t-il pu ainsi se fourvoyer en plein « Cycle de la Culpabilité » ? Peut-être répondra-t-on qu'il annonçait déjà « Le Premier homme ».

*
**

Pour conclure, les deux premières parties du livre nous semblent — mises à part les réserves faites sur les images paternelles — de beaucoup les plus riches et les plus réussies. Ainsi s'explique la longueur particulière de la seconde partie. Les deux dernières nous satisfont beaucoup moins — et, certes, il était extrêmement délicat de traquer l'image décevante du père insaisissable. Ce dernier semble bien avoir largement réussi à brouiller les pistes.

Au demeurant, et malgré des imperfections parfois regrettables¹⁶, le précieux livre d'Alain Costes doit être lu et médité.

Jean GASSIN

NOTES

1. Détaillés plus loin.
2. De celui-ci, Camus écrit dans « Notes de lecture » de 1933 qu'il lui inspire « *admiration et amour* » (CAC2, 204) (P. VIALLANEIX, *Le Premier Camus*, Gallimard, 1973).
3. A. de PICHON-RIVIÈRE et W. BARANGER, « Répression du deuil et intensification des mécanismes et des angoisses schizoparanoïdes (notes sur *L'Étranger* de Camus) », *Revue française de psychanalyse*, vol. XXIII, mai-juin 1959, pp. 409-20.
4. Voir, à ce propos, notre article « Le sadisme dans l'œuvre de Camus », dans cette même livraison.
5. Camus écrivait en 1933 : « *Il faut à toute force dissiper l'insistante dualité, SERAIT-CE PAR UN ACTE DE FOI.* » (« L'Art dans la communion », in VIALLANEIX, CAC2, 254).
6. Cité par G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, Allier, 1960, p. 30.
7. Par exemple, M. KLEIN, *Essais de psychanalyse*, Payot, 1968.
8. Costes propose successivement (pp. 141, 166) deux dates : « *début 42* » et « *juin 43* ».
9. Voir notre article cité note 4.
10. L'attitude de Kaliayev pourrait être au contraire le souvenir de comportements fort archaïques. R. Geha Jr. écrit de sa résolution à mourir : "*The resolution rings with the voice of the brothers insisting that after the father's death the murderer must accept his guilt and renounce the father's heritage [...].*" ("Albert Camus: another will for death", *The Psychoanalytic Review*, vol. 54, 1967, p. 675).

11. On pourrait dire en effet, que, de la même façon qu'il avait décidé qu'il fallait vivre *avant* d'écrire *Le Mythe de Sisyphe*, Camus avait, *avant* d'écrire *Les Justes* et de les approuver au nom de « l'équivalence des vies », décidé que le meurtre était inacceptable sans le sacrifice volontaire du meurtrier.

12. In VIALLANEIX, CAC2, 239.

13. Des *Justes*, Camus écrit dans *L'Homme révolté* : « Nous sommes encore en face d'une conception sinon religieuse, du moins métaphysique de la révolte. » (II, 576).

14. Sur l'érotisme oral et ses rapports avec le sadisme, voir notre article cité note 4.

15. J. BARCHILON ("A study of Camus' mythopoeic tale *The Fall* [...]"), *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 19, Apr. 1971, no. 2) affirme que Clamence « voulait que la jeune femme meure » (p. 204).

16. Au nombre de ces imperfections, relevons :

— des affirmations hâtives contredites par les faits : « La Mort heureuse constitue en quelque sorte le brouillon de *L'Étranger* » (p. 69). Le « curieux [sic] désir de mettre en scène, en un seul spectacle, toutes les formes d'expression dramatique » (p. 153) est daté de la représentation de *L'État de siège* alors que *Révolte dans les Asturies* relevait déjà du même « désir » ;

— une mauvaise lecture de J. Barchilon. Celui-ci, selon Costes, aurait été « obligé de poser en hypothèse » que le père de Clamence « devait » être officier (p. 223), alors que l'étude de cet analyste, suivant le texte de *La Chute* (I, 1488), affirme : "his father [was] an officer" ("The Fall by Albert Camus: a psychoanalytic study", *International Journal of Psychoanalysis*, no. 49, 1968, p. 387) ;

— deux dates différentes avancées (pp. 141, 166) pour l'entrée de Camus dans la Résistance, et qui semblent trahir le désir de faire cadrer la chronologie avec l'évolution affirmée en thèse ;

— pour finir sur une note plaisante — que l'auteur n'y voie nulle malignité de notre part ! — citons ce joli lapsus de spécialiste : « Quand on sait ce que l'expérience personnelle de Camus doit au drame de Jonas [...] » (p. 207).

Robert CHAMPIGNY, *Humanisme et racisme humain*, Paris, Éditions de Saint-Germain-des-Prés, 1972, 132 p.

D'emblée l'auteur adopte la perspective déontologique à laquelle aboutit inévitablement la pensée de Sartre et Camus dont il critique rigoureusement certains termes clés. Quant à l'auteur de *L'Être et le néant*, ce sont la temporalisation, la liberté, l'authenticité, la mauvaise foi, la responsabilité et l'aliénation qui sont passées au crible alors que chez Camus il s'attaque à la question du suicide, du sens éthique, du personnage et du tragédien, de la révolte, du tragique et du pathétique.

Il reproche à Sartre de pratiquer une espèce de « *totalitarisme éthique* » (p. 16 et *passim*) qu'il attribue à « *l'affirmation de la liberté comme totale* » (p. 22). L'homme ne pouvant être, selon *L'Être et le néant*, qu'un agent responsable, la liberté et la responsabilité qui en découle apparaissent à notre auteur comme des « *coïncidences* » (p. 22), ceux mêmes qui structurent les œuvres dramatiques et romanesques de Sartre. Il est d'ailleurs curieux que Champigny ne nous livre les prémisses de sa critique conceptuelle que tardivement. Pour lui, le mal équivaut à la « *souffrance non voulue* » (p. 64) et notre prochain est celui qui « *est exposé à la souffrance. Cela inclut les humains* » (p. 69), mais n'exclut, bien entendu, pas les animaux dans une pareille optique où la souffrance morale et la souffrance physique tendent à se confondre. Je dis curieux, parce que Champigny s'en prend vigoureusement à la théâtralité de la démonstration sartrienne et camusienne tout en ne dédaignant pas d'adopter lui-même un procédé théâtral (rhétorique) qui, je l'avoue, tient le lecteur en haleine : celui de nous livrer les clés une fois que nous avons franchi la porte d'entrée.

Toujours est-il que l'apport le plus considérable de cette étude claire et précise, si agréablement dépourvue du jargon philosophique dont se parent les entreprises de ce genre, est à mon avis la mise au jour des structures théâtrales de la

pensée et du discours de Sartre et Camus. La mauvaise foi est vue comme « *auto-hypocrisie, théâtralité interne* » (p. 31), elle est « *une mauvaise intériorisation d'autrui* » (p. 51). Le théâtre proprement dit, où Sartre l'emporte visiblement sur Camus, n'est guère apte à illustrer une éthique de l'authenticité ou de l'absurde : « [...] *il faut partir du principe que le théâtre ne peut représenter la vie que dans la mesure où la vie est théâtrale.* » (p. 33). La valeur démonstrative de la scène équivaut tout au plus à celle du miroir. Nos paroles et nos gestes nous enferment dans ce que Champigny appelle, dans un accès de platonisme à rebours, « *la caverne théâtrale* » (pp. 52, 57 et *passim*) qu'il associe à l'enfer des autres sartrien (p. 78). Le totalitarisme, éthique ou autre, n'échappe pas non plus à la théâtralité puisqu'il agit ou proclame *comme si* ses intentions ne pouvaient être mises en question. « *Si l'on appliquait [le totalitarisme éthique] avec obstination, le sens de responsabilité se paralyserait en une sorte de tétanos mental : en responsabilise.* » (p. 36). Et c'est à cause de ses aspirations totalisantes que l'authenticité sartrienne ressortit à l'éthique et non à la morale, de même que l'incorporation d'autrui dans le domaine exclusivement humain entraîne une « *définition éthique d'autrui [qui] ne saurait tenir lieu d'une définition morale du prochain* » (cf. pp. 68-9). Dans la perspective morale du prochain, au contraire, il faut inclure tous les êtres exposés à la souffrance. Champigny y incorpore le monde humain et animal mais ne parle pas du monde végétal. Or, si la conscience de soi, la faculté d'agir en agent responsable ne représentent plus la limite à laquelle on cesse d'adopter la perspective morale, je ne vois pas, pour ma part, comment on peut repousser cette limite à un degré inférieur de la conscience de la souffrance pour s'y arrêter aussi arbitrairement que Sartre et Camus se sont arrêtés au domaine humain. Où commence, dans l'évolution, la tolérance et la « conscience » de la souffrance ? Y aurait-il un racisme humain, animal et végétal ?

Voici le « racisme humain » que pratique Sartre :

Dans la perspective de *L'Être et le néant*, la souffrance ne peut apparaître que comme aliénation de la liberté. Et cette liberté n'est pas le bien-être organique de l'animal, humain ou non ; c'est la dignité de l'agent responsable. Incitant ainsi à restreindre le domaine des buts moraux au domaine des agents éthiques, l'humanisme de Sartre prend figure de racisme humain, voire de racisme interhumain, si l'on songe à des êtres qui, bien que physiologiquement humains, ne peuvent être raisonnablement tenus pour agents responsables, même en puissance : idiots congénitaux, incurables physiques et mentaux. (p. 69)

S'inscrivant en faux contre l'acception sartrienne des termes *inhumain* et *inhumanité* (« *l'inhumanité est un rapport des hommes entre eux et ne peut être que cela : on peut être cruel, sans doute, et inutilement envers telle ou telle bête particulière ; mais c'est au nom des relations humaines que cette cruauté est blâmée ou punie, etc.* ». *Critique de la raison dialectique*, I, 1960, p. 20), Champigny conclut que « *la violence entre les hommes renvoie à la violence envers les animaux non humains et [que] ce racisme interhumain repose sur un racisme humain* » (p. 74).

Le Mythe de Sisyphe, on le sait, commence par la fameuse question si la vie vaut la peine d'être vécue. Or une morale particulière, en tant que logique d'action dérivée d'une éthique générale, induit l'agent à se placer sur les tréteaux de la vie pour y jouer le rôle de la comédie humaine : « *Si ma décision de continuer à vivre découle de ma décision que la vie en général a quelque valeur, alors, plutôt que de continuer ma vie, je décide de jouer le rôle de la Vie, princesse de l'Homme et autres lieux.* » (p. 82). Soulignant le côté pathétique de l'acte, Champigny envisage le suicide « *comme une totalité* » (p. 88). C'est à la parole, aux mots et au langage qu'il faut surtout attribuer la « réduction » du plan éthique au plan esthétique et mythique : « *Donner, avec des mots, un sens à la vie vous évitera d'avoir à vivre le sens éthique, [...] [c'est faire] passer l'intermonde*

pour un monde » (p. 88). Et Champigny de conclure qu'« *affirmer la valeur de la vie en lui déniait un sens revient à transférer la valeur du personnage à l'acteur* » (p. 89). Il montre que la réduction de la condition humaine à celle du condamné à mort est un procédé rhétorique, une synecdoque à laquelle Camus a recours pour le besoin de sa démonstration. Ce faisant, Camus réduit l'acte au geste, le visage au masque, l'homme au comédien. Notre auteur n'a alors aucune difficulté à nous fournir une série d'échantillons privilégiés qui prouvent dans quelle mesure Camus se laisse diriger, dans sa pensée et son discours, par un « *schéma théâtral* » (p. 90). Il convient cependant d'attribuer, en partie du moins, ce style théâtral à la fougue de son jeune auteur qui n'a guère eu le temps de se libérer des abus de la démonstration universitaire et qui, Champigny le relève lui-même (p. 97), doit toujours lutter contre les excès de son talent de rhéteur. S'il y a progrès dans le style camusien de *Noces* à *La Chute*, c'est bien dans le dépouillement et la distance qu'il faut le chercher, mais aussi dans la richesse de l'ambiguïté. Clamence parodiera, entre autres, les penchants et la facilité trop connus de son auteur.

En revanche il est vrai que les types de vie exemplaires (Don Juan, le conquérant) « *se ramènent au type du comédien* » (p. 91) qui a tant fasciné Camus. On se souviendra que le *comme si* d'Ivan Karamazov n'a jamais cessé de la hanter. Alors que les analyses serrées que Sartre fait de la liberté et de la responsabilité portent en général sur l'agent et la lucidité requise face à l'action, celles de Camus ont pour objet la lucidité de l'acteur contemplant son propre spectacle. Champigny dénote comment, chez Camus, la morale se résorbe en esthétique, c'est-à-dire en style(s) de vie. Pour ma part, je dirai que c'est là précisément ce à quoi l'auteur du *Mythe* et de *L'Étranger*, de *L'Homme révolté* et de *La Chute* (mais pas l'auteur de *La Peste* ni celui de *L'État de siège*) se propose de se limiter. Pourquoi donc constater sinon critiquer l'absence d'une morale, ou plutôt le perpétuel

glissement de la morale vers l'esthétique, quand l'auteur, en mal de cohérence qu'il sait inaccessible, se place de préférence au niveau de la fiction, et cela même dans ses essais ? Est-ce à dire qu'on ne peut pas prendre au sérieux l'importance que Camus attribue lui-même à l'inextricable théâtralité qui sous-tend, que nous le voulions ou non, nos gestes et nos actes ? « *N'est pas "théâtral" qui veut* », écrit l'auteur du *Mythe*, « *et ce mot, déconsidéré à tort, recouvre toute une esthétique et toute une morale* » (II, 160 ; Champigny commente ce passage dans son optique). La difficulté vient, bien entendu, du fait que Camus, ayant opté pour le rôle d'acteur, ne le sépare pas assez clairement de celui d'agent (si jamais on est capable d'une pareille séparation). Elle vient aussi de ce qu'il est très difficile d'examiner les essais sans les opposer aux œuvres romanesques et théâtrales avec lesquelles ils forment une totalité esthétique-philosophique. « *Notre condition est tragique ; soyons donc des tragédiens* » (p. 93), écrit Champigny à propos du *Mythe de Sisyphe*. Comment ne pas y entendre le ricanement de Clémence ? Il me semble que notre auteur attache trop d'importance aux manifestations apparentes, non dénuées de pathétique, il est vrai, ni de souci de grandeur ni de rhétorique parfois ronflante, et qu'il passe trop facilement sur le déchirement authentique dont est issu le cri de Sisyphe. Il nous avertit pourtant lui-même, dans une note, que Camus a fourni un correctif de ses essais par le truchement de ses récits : « [...] *La Chute est une critique de L'Homme révolté, comme L'Étranger est une critique du Mythe de Sisyphe* » (pp. 97-8). N'y a-t-il pas malentendu dans l'application de la terminologie rigoureuse d'une « *THÉORIE éthique* » (p. 99), quelle qu'elle soit, et que Camus n'a jamais tenu à formuler, d'une revendication de cohérence que l'auteur de *Caligula* qualifiait de besoin de l'impossible ? Je suis d'accord avec notre auteur sur le manque de netteté (p. 99) qui marque *Le Mythe de Sisyphe*, mais ne le suivrai pas toujours dans son raisonnement trop exclusivement conceptuel qui

décortique les « insuffisances » de la pensée camusienne en négligeant, à mon avis, le sentiment indicible qui la sous-tend. Et je me demande, en fin de compte, si Champigny n'est pas incommodé par l'ambiguïté foncière qui marque la pensée et l'écriture de Camus de *Noces* à *La Chute*.

Dans la perspective de *Humanisme et racisme humain*, la révolte ne fait qu'accentuer la théâtralité de l'homme qui s'est posé comme absurde : « *Pour jouer le rôle du condamné à mort, il faut un corps vivant. La réflexion sur l'absurde dénie la valeur à la vie du personnage pour la donner à la vie de l'acteur, l'attitude de révoltant affirmant l'autonomie de l'acteur par rapport au personnage.* » (p. 101). Acteur et agent, personne et comédie, nous revenons par le biais d'une terminologie personnalisée, à l'inextricable problème que Gide avait posé pour illustrer son incapacité de choisir : Est-il préférable d'être ou de paraître ? Dans l'univers relatif où Camus se place d'emblée pour y rester, il est impossible, me semble-t-il, de dissocier ces deux modes d'existence. Si je parais en acteur conscient de mon jeu, je ne puis jouer mon rôle que par rapport à un agent ou un personnage que, pour l'instant, je sais ne pas être.

Partant de l'idéal qui se dégage de *L'Homme révolté*, à savoir qu'il ne faut pas tuer ni se rendre complice, Champigny reprend la critique déjà adressée à Sartre, notamment celle des concepts d'authenticité et du prochain (cf. pp. 106 sq.). À ses yeux, « *cet idéal est moralement impropre. Car ce qui est moralement révoltant, ce n'est pas la mort en soi, c'est la souffrance, plus précisément la souffrance non voulue et la souffrance des autres [...].* » (p. 106). Je n'ai aucune objection à faire contre les passages qui dénotent dans quelle mesure le mal est lié, chez Camus, à la seule idée ou hantise de mort ce qui nous vaut la conclusion suivante, dont la fin ne laisse pas de me surprendre : « *Si donc le mal et le pathétique ne valent que dans la perspective de la mort et du tragique, alors il est permis de penser que la souffrance d'un mortel n'est pas autrement un mal que son bien-être*

et que des souffrances sans fin seraient un bien. » (p. 110). Il va de soi que, poursuivant la perspective ouverte sur le racisme humain de Sartre, Champigny accuse Camus du même péché de « réductionnisme » puisqu'on trouve, dans le *Mythe* comme dans *L'Homme révolté*, « entre humain et non-humain, la même dichotomie que dans l'Être et le néant » (p. 112). Tout compte fait, la critique formulée dans *Humanisme et racisme humain* vise autant les morales d'élite des Sartre et Camus que le concept d'une condition tragique tout court : car n'est tragique que ce qui est humain.

En constituant comme prochain les êtres capables de se révolter dans le sens adopté, et non pas les êtres sujets à la souffrance, la solidarité [de principe] laisse de côté les animaux non humains, et elle laisse aussi de côté les animaux humains, tels que fous et idiots, dont on ne saurait penser raisonnablement qu'ils puissent assumer l'honneur du révolté, sans parler de la grandeur du tragédien. (pp. 113-4)

Même si l'on tient compte du fait que *L'Homme révolté* débouche sur une espèce de poétique¹ de la politique plutôt que sur une morale — sur une mystique diraient d'aucuns pour accuser Camus d'autant plus aisément d'obscurantisme — il n'en reste pas moins que *Humanisme et racisme humain* constitue un brillant dialogue avec Camus et Sartre, une impitoyable mise à nu des assises contestables de leur pensée, un démasquage entièrement nourri d'un profond sens moral que la modestie et le refus de parade nantissent d'une émouvante sincérité.

Raymond GAY-CROSIER

1. L'auteur du *Héros païen* passe la pensée de midi totalement sous silence. Que faire de cette synthèse du rationalisme de l'irrationalisme ?

Germaine BRÉE, *Camus and Sartre. Crisis and Commitment*, New York, Dell Publishing Company, Coll. « Delta », 1972, 287 p.

Ce très lisible essai s'adresse tant à un public non spécialisé qu'au lecteur professionnel désireux d'un jugement équilibré et bien étoffé sur les prétendus dioscures de l'existentialisme. Le décalage de quelque vingt ans qui nous sépare des grands débats des années cinquante permet à M^{lle} Brée de placer Camus et Sartre dans la perspective qui leur est propre et de montrer que les polémiques d'antan n'étaient, après tout, pas aussi séculaires qu'elles en avaient l'air, qu'elles n'étaient qu'un épiphénomène d'une opposition plus foncière.

Partant de la surestimation de sa portée dont l'art engagé était la victime, elle est d'avis que « l'échec des artistes et intellectuels engagés est lié à leur incapacité de détecter les moules d'une société technologique naissante [qui amène avec elle] des modes d'opérations abstraits et mécanisés » (p. IX ; toutes les citations apparaîtront en traduction). L'étude est donc logiquement centrée sur le concept de l'engagement et sur « les questions et confusions qu'il [*ce concept*] a engendrées » (p. 11). Plus modeste dans son ambition que H. Balz (voir AC5, 255-64) qui avait sondé le problème dans toute son envergure, plus souple que M. Adereth (*Commitment in Modern French Literature: Politics and Society in Peguy, Aragon, and Sartre*, New York, Schocken, 1968) qui ne parvenait guère à nuancer quelques clichés qui courent les rues, M^{lle} Brée se limite fort heureusement à dénoter ce que Sartre et Camus ont en commun et, surtout, ce qui les sépare. Qu'ont-ils à dire au lecteur désabusé de 1973, pour qui le pluralisme est un truisme et aux yeux duquel tout nouveau système philosophique est suspect sinon ridicule ?

Dans son chapitre sur [« Un manifeste : l'écrivain et l'impératif moral »] (pp. 15-47), elle relève, en se fondant sur

leur enfance, leur éducation, leurs occupations et leurs premiers écrits critiques, les différends considérables qui séparent déjà Sartre et Camus écrivains en herbe. Dès le début de sa carrière littéraire, Camus n'a cessé de mettre en question une certaine conception de l'engagement. En simplifiant on pourrait dire que pour l'auteur du *Mythe de Sisyphe* l'art ne doit jamais s'enrégimenter, mais que le refus catégorique de s'engager fait preuve d'un esprit aussi limité que celui de la pure propagande. Quant à Sartre, les remarques de notre auteur nous valent quelques sains jugements sur la fonction de l'enfance et, surtout, sur la manie de démonstration cartésienne renforcée, au besoin, de dialectique marxiste, qui marque le style de l'ancien professeur de philosophie. Une pensée du xx^e siècle s'exprime paradoxalement par la rhétorique du xix^e siècle. M^{lle} Brée observe très justement que les deux auteurs, dont la sincérité des intentions n'est jamais mise en question, luttent et écrivent pour des causes dont la portée est réduite à la situation de crise, plus exactement de la guerre et des problèmes politiques de l'après-guerre. Mais dès les années cinquante, ils n'ont pas su s'adapter aux exigences de la révolution technologique et ont traité les questions de politique et de morale dans la perspective de la France rurale et ouvrière de la première moitié du siècle. Camus plus encore que Sartre, on le sait, trouvait la technique moderne suspecte (il comparait l'avion qu'il n'aimait jamais prendre à un « *cercueil barbare* »). Cependant, c'est lui qui capte toujours l'intérêt de la jeunesse alors que Sartre apparaît de plus en plus comme figure historique. Cette préférence de goût, que les statistiques de vente et de lectures confirment, est attribuable aux qualités littéraires indéniables des meilleures œuvres camusiennes qui ne s'enferment pas dans la « situation » dont elles sont pourtant le produit. Alors que Camus est lu par un public qu'il ne menace guère de vilipender, Sartre est absorbé, disséqué par celle même qu'il ne cesse de traiter en bouc émissaire : la bourgeoisie.

Et si Sartre s'épanche interminablement sur l'enfance qui façonne définitivement, selon lui, la vie de tout homme (quoique le *Flaubert* contredise à ce propos certaines prémisses des *Mots*), Camus, qui ne rattache à l'enfant que sa vulnérabilité, se mure à son sujet dans un silence quasi total. Cela lui permet d'échapper aux abîmes de la culpabilité dans lesquels Sartre sombre sans faute.

C'est à cause de son manque de cohérence esthétique — souci premier de tout art poétique — que Camus a décidé de ne pas publier *La Mort heureuse*. Écrire est pour lui « un acte de révérence » (p. 67) alors que pour Sartre écrire équivaut à agir ou, pour le moins, agir sur. Issu de la classe ouvrière, Camus ne se sent pas le besoin de s'en faire l'apologiste. L'auteur des *Mots* semble vouloir se purger par l'écriture de la souillure d'être né bourgeois. M^{lle} Brée juge assez sévèrement le rôle de mentor de l'humanité pensante que Sartre n'a jamais cessé de jouer. En l'autre, il distingue de préférence « cet autre lui qu'il rejette en lui-même » (p. 74). *L'Idiot de la famille* révèle, une fois de plus, que pour son auteur l'homme est transparent dans son existence, qu'il ne s'agit que de tirer au clair les structures de son comportement pour dégager les clefs de ses secrets. Chez Camus, le besoin de clarté, qui est aussi un besoin de transparence, se heurte à l'inextricable ambiguïté. Nous savons les effets surprenants et les riches nuances qu'en tire l'auteur de *La Chute*. Notre auteur ne fournit de l'ambiguïté qu'une analyse cursive. Peut-on déjà conclure que l'œuvre de Camus doit sa qualité littéraire supérieure à la manière dont il pratique l'art de l'équivoque ? Oui, si l'on tient pour acquis que l'art et le messianisme, la beauté et le pamphlet (mais pas le message) s'excluent. L'art n'est ni exclusivement fin, ni exclusivement moyen : il est la synthèse parfaite de la fin et du moyen, et c'est en adoptant cette optique seulement que la simple image ou l'allégorie passe au symbole.

Il n'y a pas lieu de résumer ici le survol que propose M^{lle} Brée des principales thèses sartriennes et des projections

mythiques des rôles successifs que l'auteur des *Mots* a assumés (cf. en particulier le chapitre intitulé [« Le moi et l'engagement : moules idéologiques et logique du mythe »], pp. 88-119). Ces pages contiennent une très fine explication du style comminatoire et de l'incessante auto-analyse qu'on trouve même dans les textes rédigés à l'occasion de la mort d'un ancien ami (le cas cité est celui de Merleau-Ponty commenté dans *Situations I*). Dans ses polémiques fréquentes, Sartre « fait équivaloir les forces collectives dénoncées — la classe, le colonialisme, le capitalisme, le racisme, l'anti-sémitisme — et le dangereux et menaçant "être-en-soi" de son ontologie. Du coup, leurs opposés — le prolétariat, les États socialistes, les militants noirs, les étudiants rebelles — sont tous vus comme émanations de "l'être-pour-soi" libérateur » (p. 109). À l'instar de Champigny, M^{lle} Brée dévoile la théâtralité du discours et des gestes sartriens.

C'est à partir du quatrième chapitre que nous trouvons des morceaux de biographie intérieure qui ont alternativement Camus ou Sartre pour objet. [« Point de départ : actions politiques et "le champ du possible" »] et [« Les visées de la violence : la fin et les moyens »] sont les deux sections réservées à Camus. Contrairement à celui de Sartre, le point de départ de la pensée camusienne n'est pas une position idéologique mais une circonstance. L'auteur de *L'Homme révolté* est à son mieux lorsqu'il décortique et démasque les assises d'un cas social ou politique particulier. Mais la propagande est la dernière des choses qui lui tient à cœur. M^{lle} Brée aurait pu renvoyer, à ce propos, à cette œuvre collective, *Révolte dans les Asturies*, où l'on sent bien à quel point la plume du jeune Camus a tenu à adoucir tels aspects par trop militants de cette espèce de théâtre d'agitation méditerranéen. Déjà le Camus du « Théâtre du Travail » avait ses réserves à l'égard de l'engagement, réserves qui se reflètent dans le changement de nom de la troupe rebaptisée « Théâtre de l'Équipe ». Il est curieux que

cette fébrile activité politico-culturelle ne soit pas vraiment analysée (sauf quelques très brèves allusions pp. 127, 128 et 130).

En revanche, M^{lle} Brée a entièrement raison de souligner l'hostilité que Camus portait envers les abstractions et les systèmes philosophiques quels qu'ils fussent. Pour Sartre, le problème social est avant tout le problème d'une classe, pour Camus celui d'un homme. Les explications du *Mythe de Sisyphe* et les comptes rendus qu'il donne de *La Nausée* et du *Mur* s'évertuent à démontrer la manière différente de sentir et de penser de Camus auteur en herbe. Pour lui, le monde sartrien est un univers clos peuplé d'hommes qui ne font que mâcher leurs obsessions et qui ne connaissent ni sursis ni répit. Il manque aux personnages sartriens les sentiments variés et opposés, le clair-obscur qui feraient d'eux des hommes et non des maniaques éloquentes. *L'Étranger* et *Caligula* sont commentés à la lumière des valeurs et oppositions maîtresses qui conditionnaient la pensée du jeune Camus : Meursault incarne les excès de l'anti-héros dégage, l'empereur romain les excès du héros engagé. L'aspect monolithique qui marque les écrits de Sartre — même lorsqu'il change d'optique — fait défaut aux essais camusiens dont l'exécution gagne en souplesse ce qu'elle perd en cohérence. M^{lle} Brée consacre aux « métamorphoses » sartriennes un chapitre particulièrement nourri intitulé [« L'Impératif politique »] (pp. 156-92). Selon elle, il « manque à Sartre le sens instinctif des réalités en question », sens dont Camus était plus doué. Enfin, Sartre ne possède pas non plus « le robuste cynisme » de son confrère (p. 187).

C'est la passion souterraine de Camus qui fait l'objet du chapitre sur la violence, passion foncière aux prises avec une vie politisée, avec des idéologies intolérantes et le besoin de témoigner objectivement. Notons que Sartre n'est pas moins passionné que Camus. L'essai de M^{lle} Brée réserve un accueil mitigé à l'animal politique qu'est l'auteur de *La*

Nausée obsédé par les soubresauts de son moi. Le refus de la violence, notamment de celle qui s'autorise d'une fin en justifiant les moyens, doit être mis en rapport avec la passion du concept que Camus n'a jamais cachée et qui lui a valu tant de reproches d'utopisme. Placées dans le contexte des statistiques honteuses de l'épuration (cf. R. ARON, *Histoire de l'Épuration*, 2 vol., Fayard, 1967, 1969), les réserves de Camus à l'égard des excès de la vengeance des « Résistants » n'ont rien d'utopique. Il faudrait pourtant nuancer ce jugement par un examen de la polémique entre Mauriac et Camus aux lendemains de la libération. Il va de soi que les réticences éprouvées par Camus, son horreur face au carnage légitimé se sont reportées sur l'idée de plus en plus critique qu'il s'est faite de l'engagement. « Parfois, l'exaspération fit de Camus un médiocre polémiste ; sa manière de penser et d'agir en termes concrets et virtualités faisait de lui un plastron facilement identifiable des esprits portés à se servir d'arguments dialectiques complexes » (p. 207). Mais les documents dont nous disposons aujourd'hui prouvent que Camus ne s'est jamais senti au-dessus de la mêlée et qu'il n'a certes pas poursuivi un idéalisme sentimental (cf. « la morale de Croix rouge » que lui reprochait Sartre). Redresseur de torts et défenseur des opprimés, il l'a toujours été et c'est pourquoi j'ai naguère qualifié, sans nuance péjorative aucune, son attitude de donquichottisme moral. Pour Camus, « le refus d'accepter l'action politique violente allait au-delà des scrupules moraux et des soucis humains quoique ceux-ci lui importassent. [Ce refus] visait à des résultats d'ordre pratique » (p. 210). Camus ne s'arrogeait pas le droit de trancher le nœud gordien du problème de la primauté de la théorie sur la pratique. M^{lle} Brée dresse un rapide mais correct bilan des nombreuses interventions de Camus qui ont souvent eu lieu clandestinement. Elle se reporte surtout aux *Chroniques algériennes* et à la documentation de la Bibliothèque de la Pléiade. Ce faisant, elle s'inscrit à juste titre en faux contre les thèses

excessives avancées par Conor Cruise O'Brien dans son récent ouvrage.

« Ce fut l'intransigeante foi en la puissance absolue de la logique — quelle qu'elle soit — de dominer la réalité qui amena Sartre, homme aux émotions impulsives, à une paire d'impasses : à ses indécisions et confusions à l'égard de la fonction de la littérature dans notre société et à ses proclamations politiques les plus contestables » (p. 238). Une fois de plus M^{lle} Brée s'approche, en portraiturant Camus, de Champigny qui dénonce chez celui-ci comme chez Sartre la théâtralité de leurs efforts :

Les personnages camusiens sont des joueurs, Sisyphe est le plus grand joueur de tous. Le premier jeu de Camus fut de miser, afin d'en augmenter le prix, sur la vie et contre la mort et c'est là un jeu joué avec la chair et le sang d'un homme. [...] La position de Camus est celle de l'artisan : il connaissait ses outils. Parmi ceux-ci se trouvaient un corps poussé par certains penchants et déjà atteint de maladie ; un esprit ; enfin, l'unique et brève apparition sur scène que le destin permet à l'homme.

(p. 239) [trad.]¹

Ainsi formulées, ces caractéristiques se rapprochent de celles — avancées avec une documentation guère sérieuse — d'Anne Durand dans *Le Cas Albert Camus* qui veut nous convaincre que Camus a surtout voulu faire figure. Mais M^{lle} Brée s'empresse d'ajouter que la difficulté de Camus vient de ce qu'il a choisi de ne pas trancher le paradoxe auquel se heurte tout artiste face à son temps. L'itinéraire spirituel et intellectuel de Camus est ponctué de confrontations, mais elles ont surtout lieu en lui-même. Jamais ne consentirait-il à juger définitivement autrui. « Aux yeux de Camus, chaque homme est son propre Sisyphe » (p. 240).

Même si l'on ne sera pas toujours d'accord avec ses arguments, on admirera la vigueur et la clarté exemplaires avec lesquelles M^{lle} Brée sait nous les présenter. D'une information sûre² et d'une exécution bien équilibrée, cet

essai ne manque pas de nous apporter quelques ingénieuses nuances. Il servira aussi d'excellente introduction à la pensée de Sartre et Camus.

Raymond GAY-CROSIER

1. Elle se placera dans une perspective semblable en parlant des « psychodrames » sartriens (voir pp. 242-3). On y lira même que la dialectique sartrienne se moque de la souffrance humaine. Or la réduction de la souffrance, humaine et animale, est le point de départ de la morale développée par Champigny dans *Humanisme et racisme humain* dont on trouvera le compte rendu dans ce même volume.

2. Attribuant l'absence d'une bibliographie aux libertés accrues de l'essai, je me demande cependant s'il n'aurait pas mieux valu inclure une liste des ouvrages consultés. On trouve, à l'aide d'un index d'ailleurs fort utile, seulement les ouvrages cités dans les notes et parenthèses.

Eric WERNER, *De la violence au totalitarisme. Essai sur la pensée de Camus et de Sartre*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, 261 p.

Centré plus strictement sur la philosophie politique de Sartre et Camus, l'essai de Werner poursuit et complète en quelque sorte celui de Germaine Brée. Il traite surtout des différends qui opposent Sartre et Camus par rapport à la question communiste et aux polémiques qui suivirent la publication de *L'Homme révolté*. Contrairement à Werner, je ne pense pas qu'un critique sérieux ait jamais avancé que les deux auteurs sont d'accord sur « *les questions dernières* » (p. 11). Werner dégage, entre autres, surtout l'influence capitale mais opposée qu'a eue *Humanisme et terreur* de Merleau-Ponty sur les auteurs de la *Critique de la raison dialectique* et de *L'Homme révolté*. Avec beaucoup de perspicacité il examine l'acceptation ou le refus de « *la violence progressive* » par Sartre et Camus.

L'introduction propose une synthèse du problème de la violence tel qu'il se pose dans le conflit séculaire entre le communisme et le nazisme. Retraçant les thèses de « *la violence progressive* » (parce que prolétarienne) développées par Merleau-Ponty¹, Werner montre jusqu'à quel point elles sont tributaires du cours de A. Kojève professé aux Hautes Études de 1933 à 1939 et publié par Raymond Queneau sous le titre d'*Introduction à la lecture de Hegel* (2^e éd., Gallimard, 1962). Par la suite, Werner résume les objections formulées par Gaston Fessard (*France, prends garde de perdre ta liberté*, Éditions du Témoignage chrétien, 1946, et *De l'actualité historique*, Desclée De Brouwer, 1960) et par Raymond Aron (*L'Opium des intellectuels*, Calmann-Lévy, 1955) pour conclure que « l'aveuglement » de l'anti-anticommunisme se double, « *chez certains du moins, d'une secrète complicité* » (p. 37). Partant des prises de position de l'éditorialiste de *Combat* et de l'auteur des *Lettres à un ami allemand*, Werner n'a aucune difficulté à prouver que dès

ces années décisives — à vrai dire, dès *Révolte dans les Asturies* — fascisme et communisme, quoique antagonistes sur le plan doctrinal, aboutissent, aux yeux de Camus, « pratiquement au même point. L'un comme l'autre ont un caractère totalitaire » (p. 42). *L'Homme révolté* est alors commenté en tant que critique de la praxis révolutionnaire et de la violence progressive². Très habilement, notre auteur débute par une discussion des « ambiguïtés constitutives » de la pensée camusienne (pp. 45-9) dont il dit qu'elles sont « mieux fondées qu'il n'y paraît de prime abord » (p. 48). Pour ma part j'avoue que les chapitres sur « L'Absurde » (pp. 51-8) et « Prométhée et Ulysse » (pp. 59-72) me laissent un peu sur ma faim, exception faite de la judicieuse explication de *Noces* (pp. 66-8). On y trouve bien des commentaires corrects sur le relativisme et l'absurde tels que les développe *L'Homme révolté*, mais le texte de Werner ne fait guère plus que paraphraser celui de Camus. Les analyses proprement dites me paraissent cursives (voir par exemple le passage consacré à l'influence nietzschéenne, p. 62³), les citations trop copieuses, et les conclusions ne font que confirmer celles de Camus : la nécessité de l'enracinement dans la nature, le marxisme vu comme l'héritier du christianisme, etc. Une nuance apportée par Werner, à savoir que, chez Camus « le monde doit être non pas "transformé", mais "contemplé" » (pp. 60 et 65), n'emporte pas mon adhésion. Le consentement à la terre, tel que le conçoit Camus, n'entraîne ni la contemplation ni le quiétisme, que notre auteur récuse lui-même, en parlant de Camus, mais qui accompagnerait tout naturellement le style d'une *vita contemplativa*. Après tout, la révolte est une manière de transcender et non de contempler l'absurde de même que l'intégration à la nature doit être considérée comme un accomplissement et non pas comme un abandon. Il y aurait lieu de distinguer plus nettement, en analysant l'absurde et la révolte, la transcendance verticale, chrétienne, de conversion, d'avec la transcendance horizontale, païenne, qui découle de la « négation affir-

mative », de la « *déconversion* » de la révolte. Ce n'est que le premier genre de transcendance qui a « *un caractère nocif* » (p. 68) aux yeux de Camus.

En revanche, la partie intitulée « Apollon et Dionysos » est d'une exécution à la fois souple et plus nourrie. On y trouvera un résumé des critiques que Camus formule dans son chapitre sur Nietzsche. Suit une explication de *L'Étranger* dans laquelle notre auteur fait la part à l'influence nietzschéenne : Le soleil que Meursault avance comme mobile de son acte, le foudroiement de lumière est associé à une « *expérience dont on peut dire qu'elle est le pendant exactement du oui nietzschéen (ou du suicide kierkegaardien). Meursault happé par le soleil, c'est "l'adhésion forcenée"* [que Camus réfute dans son chapitre sur Nietzsche]. *Cet homme s'est laissé, comme Nietzsche, fasciner par l'irrationnel ; son oui, comme le oui nietzschéen est plongée aveugle dans L'Être, exténuation totale de la conscience dans le donné* » (p. 78). Autrement dit : pour Camus, à en croire Werner, Meursault est coupable parce qu'il se livre aux forces obscures qui le hantent.

Dans « Homo homini Deus », je relèverai une remarquable présentation de la morale de quantité confrontée à l'éthique spinoziste avec laquelle elle a en commun le refus catégorique de la superstition. Mais si je puis souscrire au développement serré de la révolte camusienne vue essentiellement comme un enracinement dans la nature et dans la spontanéité, je ne vois pas ce qui justifie notre auteur à affirmer, en se fondant sur la métaphysique de la solidarité, que « *l'analyse de la révolte conduit donc [?] Camus à soutenir que, "contrairement à l'opinion courante", l'homme est pour l'homme, non pas un loup, mais un dieu* » (p. 90). N'est-ce pas précisément cette divinisation de l'homme et de la vie en général, et celle de *l'amor fati*, en particulier, qui se voit sévèrement passée au crible dans le chapitre sur Nietzsche de *L'Homme révolté* ? Qui plus est : Camus n'a cessé de vitupérer le saut irrationnel, celui de Kafka aussi

bien que celui de Kierkegaard et des « existentialistes ». Quel saut serait plus répréhensible que la divinisation de l'homme, de cet animal relatif par excellence ? Cela dit, je suis d'autant plus à mon aise de recommander particulièrement la lecture de l'examen de la révolte en tant qu'acte de solidarité, examen qui représente l'un des meilleurs passages de cette étude :

Il n'y a donc pas ici [*dans la solidarité*] *opposition* entre l'éthique et la nature, mais la nature conditionne au contraire l'éthique. L'éthique s'enracine dans la nature. Pour préciser le sens de cet enracinement, il convient à nouveau de considérer le *hic et nunc*. Dans *le Mythe de Sisyphe*, l'analyse du *hic et nunc* avait conduit Camus à dire qu'il fallait « *vivre le plus* ». L'essentiel, c'était de réussir à « *être soi* » — de se reconquérir soi-même sur l'illusion métaphysique. Dans *l'Homme révolté*, Camus ne quitte pas le plan du *hic et nunc* : seulement il en approfondit l'analyse. Du fait de l'Absurde, la vie reste « *le seul bien nécessaire* » [II, 687], mais la vie, ce n'est plus seulement *ma vie*, c'est aussi la vie de *l'autre*. De l'adhésion à l'être que *je suis*, Camus passe à l'adhésion à l'être que *nous sommes*. Revenons à ce qu'il dit de la révolte. Elle comprend, disions-nous, deux moments essentiels : un premier moment, où Camus montre que tout mouvement de révolte est « *désir de reconnaissance* », c'est-à-dire « *adhésion entière et instantanée de l'homme à une certaine part de lui-même* » (sa liberté ou sa dignité). Et un second moment, où Camus montre que cette « *part de lui-même* » à laquelle la révolte adhère est en fait un bien commun à tous les hommes. [...] Le premier moment marque un passage du quantitatif au qualitatif : « *devenir ce qu'on est* », ce n'est plus seulement « *vivre le plus* », mais « *vivre le mieux* » : l'exigence de bonheur se convertit en exigence de dignité. C'est à une *certaine* part de lui-même que l'homme adhère, et à cette « *part* » il est prêt à sacrifier — si besoin est — tout le « *reste* » : « *Plutôt mourir que vivre à genoux* » [II, 425]. Quant au second moment, il marque un passage du « *je* » au « *nous* ». Ma dignité, c'est en fait la dignité de l'homme en tant qu'homme. Ce à quoi j'adhère, ce n'est pas un bien qui me serait propre exclusivement : c'est un bien *commun*. Ainsi, ce que je suis (« *essentiellement* » parlant), c'est ce que *nous sommes*. (pp. 94-5)

Voilà une excellente manière de relever, outre les nuances, la continuité qui marque *L'Homme révolté* et *Le Mythe de Sisyphe*.

Enfin, le chapitre intitulé « Liberté et justice » (pp. 99-108) présente une très lisible analyse de l'opposition apparemment inextricable entre la liberté et la justice, termes qui, une fois dénués du caractère absolu qu'on tend à leur attribuer, s'entre-impliquent lorsqu'on les fait passer du plan abstrait au plan concret. Werner rapproche, à ce propos, Camus du Kant de *La Critique de la faculté de juger* et du Rousseau du *Contrat social*.

La conclusion du chapitre sur Camus place *L'Homme révolté* dans la perspective de l'effritement de la synthèse du marxisme et du communisme, de la littérature « révisionniste » et réformiste. S'il est difficile de dire dans quelle mesure l'essai de Camus a favorisé l'effondrement d'une alliance idéologique trompeusement solide, on pourra cependant avancer sans risque qu'il a en tout cas « déblayé le terrain » (p. 111) d'une démystification que parachèveront le XX^e Congrès et Budapest.

Enfin, la conclusion générale fournit une dernière opposition des idées politiques maîtresses de Camus et de Sartre. À en croire Werner, la pensée sartrienne s'achemine irréversiblement vers une résignation au despotisme. Celle de Camus est revue dans l'optique qui se dégage de *La Chute*. Cela nous vaut une interprétation qui fait de Clamence un personnage incarnant à la fois Camus et Sartre :

Les rapports entre Clamence, d'une part, Camus et Sartre, de l'autre, se laissent dès lors aisément définir. Sartre, Clamence, Camus sont d'accord au moins sur un point : notre époque est celle du *bellum omnium contra omnes*. Mais alors que, pour Sartre, cette situation n'a rien que de naturel [*c'est pourquoi Werner qualifie sa philosophie d'hobbesienne*], pour Clamence et Camus elle est le résultat d'une certaine *histoire*. Et tandis que, pour Clamence, cette histoire est irréversible, Camus croit, lui, qu'un *retour en arrière* est encore possible. (p. 249)

C'est ce retour à la source de nous-mêmes qui fait opter Werner pour Camus et contre Sartre.

Raymond GAY-CROSIER

1. Werner omet de nous dire ici que ce fut *Humanisme et terreur* qui amena la rupture entre Camus et Merleau-Ponty. La « conversion » de Sartre aux théories politiques de son ami et co-fondateur des *Temps modernes* date de la même époque (1947) et jettera son ombre sur les rapports avec Camus que terminera la brouille d'août 1952.

2. Visiblement, il s'agit là des cadres de la pensée sartrienne dont l'examen par E. Werner ne peut pas faire l'objet de ce compte rendu. Je dirai cependant que, si cette analyse me semble parfois sévère (voir p. ex. les pages sur « L'être et le faire », pp. 177-88, et l'adjectif « sartriste » qui ne laisse pas de refléter un certain apriorisme), elle vaut surtout par son dégagement des structures hobbesiennes de la philosophie de Sartre. On y trouve aussi une excellente étude de la transformation du pacte d'association en pacte de sujétion qui marque la *Critique de la raison dialectique*. Dans l'ensemble, la section consacrée à Sartre me paraît mieux exécutée, plus cohérente que celle sur Camus.

3. Voir à ce propos AC5, compte rendu de H. HINA, *Nietzsche und Marx bei Malraux. Mit einem Ausblick auf Drieu la Rochelle und Camus* (Tubingue, Max Niemeyer Verlag, 1970, pp. 187-207). L'étude de Hina comporte une analyse plus serrée des rapports entre Camus et Nietzsche.

Brian T. FITCH, « *L'Étranger* » d'Albert Camus. *Un texte, ses lecteurs, leurs lectures. Étude méthodologique*, Paris, Larousse, Collection « L », 1972, 174 p.

L'avant-propos et l'introduction annoncent les deux aspects principaux de cette étude : un panorama critique des interprétations de *L'Étranger* qui se limite à des textes parus en anglais ou en français ; et un essai d'interprétation personnelle, ou plutôt de réinterprétation, puisque Fitch avait déjà publié plusieurs choses sur *L'Étranger*.

Le développement s'ingénie à accorder les deux aspects. D'une part, sauf dans une bibliographie annotée qui devrait être très utile à un étudiant en quête d'orientation préalable, les diverses interprétations ne sont pas présentées à la file : Fitch renvoie aux commentaires par des allusions et citations réparties sous plusieurs rubriques : biographique, psychanalytique, par exemple. D'autre part, dans son propre essai d'interprétation, qui se concentre dans une perspective dite esthétique, il tente de montrer en quoi la facture de *L'Étranger* incite les commentateurs à diverger et aussi un même lecteur hypothétique à réagir différemment à la relecture.

Fitch s'efforce de limiter les critiques qu'il adresse à divers commentaires au fait qu'ils ne portent pas sur l'ensemble du texte ou ne respectent pas le principe de l'autonomie esthétique. Je n'ai rien à dire là-contre ; et j'aurais même suivi Fitch s'il avait montré moins de mansuétude pour certains aspects du genre d'exercice auquel je m'étais livré dans *Sur un héros païen*. D'un autre côté, dire qu'un état est autonome n'implique pas qu'il est dénué de politique étrangère. Dans son interprétation, Fitch suppose les réactions d'un lecteur hypothétique. Ces réactions dépendent, entre autres choses, de ce qui a été lu avant. Fitch fait allusion aux anti-romans des années cinquante. On réagira différemment en lisant ou relisant *L'Étranger* si

l'expérience de quelque anti-roman a précédé, que la réaction à cet anti-roman ait été, au demeurant, favorable ou défavorable.

Poursuivant ses louables efforts pour faire réfléchir sur les procédés des commentateurs, et sur les siens en particulier, Fitch aurait pu marquer que le « *lecteur moyen* » (p. 152) dont il schématise les réactions est un lecteur fictif, non pas sans doute à la manière d'un personnage de roman, mais comme les Pierre et Paul des exemples philosophiques. À l'occasion de la distinction entre « *lecteur moyen* » et « *lecteur professionnel* » (les commentateurs), peut-être aurait-il été bon de noter qu'un commentaire n'est pas simplement une lecture. Lire *L'Étranger* est une chose, écrire et lire un commentaire deux autres. On pourrait dire qu'en prose, la distance esthétique se ramène à la séparation entre signifiant et signifié (conçue comme absolue, non comme spatio-temporellement mesurable). Dans une narration, comme Fitch le suggère à propos de *L'Étranger*, la distance esthétique séparerait narration (non temporalisée) et narré (temporalisé). Dans un commentaire, elle séparerait analysant et analysé. Si on analyse une narration, cette narration passe au rang de signifié (analysé, non narré). En poésie, c'est le signifiant lui-même qui aurait à se distancer (de toute prose).

Le plus souvent, les diverses remarques de Fitch m'ont paru judicieuses. Ainsi il met en garde (à propos du *Mythe de Sisyphe*) contre la tentation de faire cohérent à tout prix les œuvres d'un même auteur, et aussi (à propos de Camus parlant de *L'Étranger*) contre la tentation de prendre pour parole d'évangile les commentaires d'un écrivain sur ce qu'il a écrit. Ailleurs, j'ai, par exemple, apprécié l'humour de cette conclusion : « *L'aspect le plus curieux de la contribution de ces critiques, c'est que leur interprétation du comportement de Meursault tend à rejoindre celle qu'adopte la Cour dans la deuxième partie du roman : Meursault serait coupable au moins d'un matricide symbolique et au plus d'un parricide.* » (p. 88). Il faut reconnaître cependant qu'un commentaire

d'allure psychanalytique n'est pas tenu de se montrer aussi dénué de créativité que ceux dont Fitch est amené à faire état à propos de *L'Étranger*.

Quelques détails, bien sûr, m'ont chiffonné. Ainsi, dans la section étiquetée « Lecture ontologique » : « *Bref, autrui ne parvient donc jamais au stade de la pleine existence humaine dans l'univers de Meursault [...]. Meursault ne peut absolument pas se rendre compte de l'existence d'autrui comme conscience, puisque l'existence de toute conscience autre que la sienne ferait éclater l'univers égocentrique qu'il habite.* » (p. 76). Meursault me paraît au contraire reconnaître d'autres consciences dans les mêmes termes qu'il reconnaît la sienne. Pour dire qu'il ne reconnaît pas pleinement l'autrui humain, il faut faire appel à une ontologie (sartrienne, par exemple) qui définisse « *pleine existence humaine* » de manière autre que l'ontologie qu'on peut abstraire de *L'Étranger* (puisqu'il faudrait la tirer de la perspective Meursault). « *Lecture ontologique* » fait donc ici allusion à une ontologie à dégager des phrases de Fitch, non du texte de *L'Étranger*, cela en dépit de cette autre phrase : « *L'avantage, ou du moins la particularité, de cette lecture ontologique, c'est qu'elle n'est fondée que sur le seul texte du roman, n'ayant recours à aucune donnée externe.* » (p. 77).

Fitch voit une « *faille sérieuse au cœur de la structure de l'œuvre* » dans « *le caractère peu satisfaisant du "meurtre innocent", où le paradoxe rejoint la contradiction, et qui seul doit assurer l'agencement des deux parties du roman* » (p. 152). Je ne vois pas en quoi « *meurtre* » et « *innocence* » tendent forcément à se contredire. Ainsi, on peut avoir : une incapacité d'interpréter ce qu'on a fait selon un point de vue spécifiquement moral ; un meurtre involontaire ; un meurtre non tenu pour crime selon les lois d'un certain pays à un certain moment ; un meurtre non tenu pour péché selon une certaine idéologie socio-religieuse ; un meurtre non tenu pour moralement mauvais selon la morale d'un certain individu (le meurtrier ou quelqu'un d'autre). Pour moi, l'un

des mérites possibles de *L'Étranger* serait de provoquer une réflexion méta-morale. Le fait que Fitch ne juge pas bon d'analyser pourquoi « *meurtre innocent* » tend pour lui à la contradiction m'incite à penser que, de ce point de vue, *L'Étranger* a relativement échoué. Voilà ce que deviendrait la « *faillie* » dont parle Fitch dans ma propre perspective. Bien entendu, il s'agit là d'une faiblesse dont aucune œuvre romanesque ne peut être exempte, quelque nette et austère qu'elle soit.

« *Espace intérieur* » paraît identifié à « *distance esthétique* » (p. 142). Mais le terme est aussi appliqué (p. 143) à la distance temporelle entre le souvenir (ou la parole) de Meursault et ce dont il se souvient (ou parle). Peut-être, sous l'étiquette de « *voix narrative* », y a-t-il eu confusion entre le signifiant de base (la narration non temporalisée) et un signifié à temporaliser (Meursault se souvenant, ou parlant). Si l'on se représente le personnage comme parlant, ses paroles correspondent mot pour mot avec la narration. Mais, en tant que paroles de Meursault, le texte est interprété entre guillemets, alors qu'il ne l'est pas comme signifiant de base.

Ce qui rend malaisée la distinction dans ce récit à la première personne comme dans bien d'autres, c'est que le lieu et le moment du souvenir (ou de la parole) ne sont pas indiqués : le souvenir (ou la parole) est ainsi mal intégré au reste du signifié (l'espace-temps fictif). En posant des questions relatives à la parole de Meursault (quand ? où ? pourquoi ? comment ?), plusieurs critiques se sont montrés troublés par cette absence de fermeture. Comme le note Fitch, le texte ne permet pas de donner de réponses bien satisfaisantes.

Le choix d'une première personne mal ancrée dans l'univers fictif a contribué à rendre *L'Étranger* fascinant et à faire pleuvoir une diversité de commentaires. Dans les dernières pages de son étude, Fitch laisse entendre que cet aspect séductif n'est pas à confondre avec une intégrité

esthétique. J'ajouterais pour ma part qu'un certain relâchement de cette intégrité est une condition, non pas suffisante, mais apparemment nécessaire, pour qu'un texte littéraire devienne une sorte de lieu commun, ou de champ de bataille, culturel.

Robert CHAMPIGNY

Bernard PINGAUD, « *L'Étranger* » de Camus, Paris, Classiques Hachette, « Poche critique », 1971, 89 p.

Le nouvel ouvrage que Bernard Pingaud nous a donné sur *L'Étranger* est d'une lecture fort agréable. Plus discursif et avec moins d'appareil pédagogique que le récent petit livre de Pierre-Louis Rey (voir AC4, 237-47), il se lit donc plus comme un essai dont les arguments se suivent selon leur propre cohérence interne. De plus, son lecteur est toujours conscient d'une intelligence critique avertie qui fait plaisir. On ne peut manquer d'être frappé par des références à des critiques et linguistes tels Barthes, Genette (p. 51), Starobinski (p. 41) et Benveniste (p. 57), noms qui, jusqu'ici, ont rarement figuré dans la critique camusienne. D'où un certain air de modernité. Et pourtant cette impression de modernité, d'être au diapason des développements contemporains de la théorie critique, est, à certains égards, trompeuse, ce qui explique pourquoi l'apport de cet essai, sur le plan de l'originalité critique, est modeste et, somme toute, assez limité.

Vers la fin, son auteur résume rétrospectivement son but : « *J'ai essayé de mettre en perspective les principales interprétations du roman pour montrer comment on peut, sinon les réduire, du moins les articuler les unes aux autres.* » (p. 79). Il s'agit donc essentiellement d'un essai de synthèse et de mise en perspective de l'apport de critiques précédents qui est donc largement et parfois entièrement dans la dépendance de ces mêmes critiques, qu'ils s'appellent Viggiani, Barrier, Champigny, Pariente, Girard, O'Brien, Nora, Abbou ou Pichon-Rivière et Baranger. En grande partie, Pingaud se contente de mener sa réflexion à partir de ces autres écrits critiques plutôt que de faire subir au texte romanesque une nouvelle interrogation informée par les théories littéraires contemporaines. Ces dernières sont surtout sensibles ici à deux niveaux : d'abord, au niveau de la synthèse des travaux précédents et dans la manière dont ce critique

parvient à les agencer (voir le « Tableau récapitulatif », pp. 84-5, dont le rapport précis avec la progression de l'essai n'est pas des plus clairs) ; et ensuite, dans ses remarques sur tel ou tel problème de méthodologie critique (telles ses excellentes observations sur le statut des fragments des *Carnets* qui paraissent *rétrospectivement* annoncer le roman à venir, p. 6, ou sur l'utilité et l'utilisation des « sources » littéraires éventuelles, pp. 8-11) qui se situent au niveau théorique. Ces remarques d'ordre général, d'une clarté et d'une pertinence admirables, font inévitablement naître chez le lecteur de grands espoirs en paraissant logiquement annoncer un renouvellement de l'interrogation critique du roman qui n'entre pas, en fait, dans les desseins de leur auteur.

Pingaud divise son livre en deux parties intitulées « I. De Camus à *L'Étranger* » et « II. De *L'Étranger* à Camus ». La première traite, comme on s'y attendrait, de la genèse du roman en s'appuyant sur les *Carnets*, de ses sources littéraires, des rapports entre l'Algérie du roman et « *l'Algérie mythique de Camus* », de « *l'admirable silence d'une mère* » et de « *l'échafaud* ». Les pages les plus originales de cette première partie sont consacrées à une discussion de « *l'obsession de la mort* » chez Camus (pp. 18-24), thème qui a souvent été expliqué « *par la maladie* » (p. 19) : « [...] *si la maladie a pu être pour Camus l'occasion d'une rencontre décisive avec la mort, resterait-il à expliquer pourquoi la mort "rêvée" a pris très tôt, pour lui, le visage du meurtre. On est tué parce qu'on tue.* » (pp. 20-1). Et ce critique de faire remarquer que « *le meurtre est le sujet des trois fictions qui entourent L'Étranger* » : *La Mort heureuse*, *Le Malentendu* et *Caligula*, et qui plus est, que « *dans les trois cas, le meurtre est un suicide détourné* » (p. 21). D'où le renversement de la proposition précédente : « *on tue pour se faire tuer [...]* » (p. 21). Et d'où également « *la véritable obsession de Camus* », selon Pingaud : « *l'échafaud* » (p. 23). Bien que celui-ci se contente de rattacher ce « motif » de l'échafaud à la

biographie de l'écrivain et notamment à l'épisode de la vie de son père qui, on le sait, était allé assister à une exécution, nous pourrions, à la lumière de l'étude du sadisme camusien dans la présente livraison, nous demander si une telle « *obsession* » n'est pas à rapprocher de celle qu'éprouve l'auteur de *La Condition humaine* pour la torture.

D'autres pages de cette première partie sont moins satisfaisantes tel le passage suivant à propos de la scène du procès qui « *seule [...] fait écho aux articles d'Alger Républicain* » :

Camus utilise ici ses souvenirs de chroniqueur judiciaire. À la manière des peintres d'autrefois, il s'est même mis en scène dans un coin du tableau : ce jeune journaliste « *habillé en flanelle grise, avec une cravate bleue* », devant lequel Meursault a l'impression bizarre d'être regardé par lui-même, c'est, bien sûr, l'auteur.
(p. 13)

L'idée est plaisante, bien que peu originale. Mais on s'étonne soit devant l'insouciance critique de cette dernière affirmation, faite, paraît-il, sans la moindre arrière-pensée, soit devant l'absence chez un critique aussi averti de toute discussion de la *fonction* d'un tel procédé, si peu camusien, dans ce texte. Pingaud n'est, d'ailleurs, pas le premier critique à estimer que cette impression, effectivement « *bizarre* », de Meursault était trop naturelle pour qu'on cherche à l'éclairer¹. Et si le journaliste est Camus, les possibilités d'interprétation font rêver ! Créature et créateur se regardant, l'une à l'image de l'autre ? La suite du passage est encore moins satisfaisante car elle ne s'enchaîne que grâce à un effet de style et aux dépens de toute rigueur critique :

Encore peut-on se demander si l'homme de théâtre, en la circonstance, ne prend pas le pas sur le journaliste ; car la cérémonie judiciaire lui apparaît avant tout comme un spectacle, une sorte de drame rituel reposant sur l'inévitable « *malentendu* » entre l'homme, en tant qu'individu, et le tribunal, représentatif de la société.
(p. 13)

L'opposition ici est, d'ailleurs, fautive puisque le journaliste Camus était loin d'être insensible au caractère théâtral des procès auxquels il devait assister.

Avant de passer à la deuxième partie du livre, notons l'importance particulière que l'auteur attribue à *Le Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain en tant qu'« influence » sur *L'Étranger*. Et il la justifie en se fondant sur le témoignage personnel de Pascal Pia après avoir bien dit que « *les seules influences qu'il serait intéressant de rechercher sont celles qui s'exercent au niveau du texte lui-même* » (p. 29). (Il ne semble pas connaître ici ses propres précurseurs : Claude-Edmonde Magny [in *L'Âge du roman américain*, Seuil, 1948] et D. Madden [“James M. Cain's *The Postman Always Rings Twice* and Camus's *L'Étranger*”, *Papers on Language and Literature*, Fall 1970 pp. 407-19].) Malgré les précautions exemplaires qu'il formule à propos de toute étude « d'influence », il finit par tomber dans le même piège que tant d'autres en privilégiant à tout prix une seule source : « *Ce ton de faux détachement [...] nul ne saurait affirmer que Camus l'a trouvé chez Cain plutôt que tel autre. Mais il est permis de croire que l'aventure de L'Étranger a commencé le jour où il l'a découvert.* » (p. 30).

La deuxième partie voudrait procéder à une lecture du texte qui ne serait pas « *vraiment naïve* » mais qui « *tentera[it] seulement de l'être, en se rapprochant autant que possible de celle du lecteur non prévenu qui ouvre le livre pour la première fois, sans rien savoir de son auteur et de son histoire* » (p. 39). Après des remarques sur une « Première lecture » (pp. 39-42) qui s'appuie sur Viggiani et Barrier, il esquisse la réception critique du roman (pp. 42-5) et les rubriques suivantes vont correspondre, en gros, aux préoccupations respectives des critiques mentionnés : « *La réalité et le théâtre* » (pp. 46-9) : Champigny ; « *Journal ou roman* » (pp. 49-54) : Pariente, etc. ; « *Meursault l'exact* » (pp. 54-61) : Abbou, Barrier, Champigny, Sartre, etc. ; « *L'univers colonial* » (pp. 61-3) : O'Brien et Nora ; « *Un défaut de structure* »

(pp. 64-7) et « Un héros romantique » (pp. 67-71) : Girard ; « Œdipe à Alger » (pp. 72-9) : Pichon-Rivière et Baranger.

Il serait faux, pourtant, de suggérer que ces pages n'apportent rien de neuf. Non seulement on y trouve des prises de position judicieuses sur les interprétations des différents critiques tel René Girard (voir p. 71) et notamment sur les lectures politiques du roman. Ainsi, Pingaud, ayant rapproché la position de Meursault du dilemme de Camus devant le problème algérien (« *choisir entre les juges et une certaine image de sa mère* ») ajoute ceci :

À l'inverse, on peut aussi se demander dans quelle mesure la politique algérienne de Camus, au lieu d'expliquer *L'Étranger*, ne serait pas expliquée par lui. Cela signifierait que l'écrivain a transporté au plan historique le conflit à la fois théorique et affectif qui oppose, dans le roman, la justice théâtrale de la société à la réalité concrète de l'individu [...]. (p. 63)

Mais ce critique fait un emploi très éclairant et fort pertinent du concept, pris chez Genette, du « *déterminisme rétrograde* » en observant que « *s'il y a un récit où joue ce déterminisme rétrograde, c'est bien L'Étranger* » : « *D'ordinaire, le narrateur s'efforce de motiver les événements afin qu'ils paraissent nous conduire vers le dénouement au lieu d'être attirés par lui. L'Étranger nous offre l'exemple d'une narration dépourvue de toute motivation.* » (p. 50).

L'apport le plus intéressant de ce livre et dont l'originalité ne fait pas de doute a trait aux problèmes de la narration : « [...] *si Meursault semble échapper au sort commun* [qu'est le caractère théâtral du comportement des autres personnages du livre], *ne serait-ce pas, simplement, parce qu'il raconte ?* » (p. 48). Et son langage ne serait-il pas plus voulu que naturel dans la mesure où « *il répond à l'intention bien précise d'éviter, autant que faire se peut, le piège du récit* » (p. 49) ? Ici Pingaud échappe au « psychologisme » de la perspective critique de la plupart de ses précurseurs car, si Meursault est, pour lui, non pas « *un homme sans réactions* » mais :

« un homme qui dissimule ses réactions », « n'en cherchons pas, encore une fois, l'explication dans son caractère », nous avertit-il : « La vraie raison tient au caractère pédagogique du récit. Meursault tait tout ce que son propre projet narratif lui interdit d'exprimer. » (p. 59). Et à la page finale, le narrateur « dévoile sa perspective », parce que, « "trêve mélancolique" avant la mort, ce moment ultime est aussi celui où il annule un récit dont il n'a plus besoin ».

« Et moi aussi je me suis senti prêt à tout revivre » : ces mots que l'on pouvait interpréter comme le signe classique de la détermination rétrograde — Meursault est prêt à tout raconter, ce qu'il vient précisément de faire — doivent être pris maintenant au pied de la lettre. L'exactitude n'avait d'autre but que de nous conduire au silence : la vie apparaît aux yeux de la mort, comme ce qui ne se parle pas, ce qui ne se décrit pas, ce qui ne se regarde même pas : ce qui se vit, tout simplement. À ce point final de son parcours, le narrateur nous est ou totalement étranger ou totalement complice, comme on voudra : le discours qui formait l'étrangeté a achevé son œuvre. (p. 60)

Le dernier chapitre, « L'écrivain comme bourreau » (pp. 79-83), rapproche, non sans vraisemblance, la fonction de « l'exactitude » dans *L'Étranger* de celle de « la vertu » dans *La Princesse de Clèves* (p. 80), tout en indiquant bien la différence essentielle qui sépare les deux ouvrages : avant sa dernière page, *L'Étranger* « est un récit sans autorité » (p. 80). Et Pingaud de retourner habilement le concept rabâché d'un protagoniste « sans conscience apparente » en faveur de celui d'un récit « sans narration apparente » (p. 81) et, ce faisant, de rejoindre la perspective adoptée par Linda Hutcheon et nous-même dans nos articles sur « Le Renégat » et « Jonas » : « Par là, le roman s'inscrit, à l'insu même de son auteur, dans une autre tradition : celle qui, depuis Flaubert, tend, en gommant la narration, à reporter l'intérêt du récit même, non plus sur ce qu'il désigne, mais sur ce dont il est fait, sur sa matérialité textuelle. » (p. 81). Et ici,

il faut le dire, cet ouvrage est près de tenir ses promesses et de récompenser l'intérêt qu'il aura certainement suscité chez ses lecteurs.

Brian T. FITCH

1. Voir notre interprétation dans « *L'Étranger* » d'Albert Camus. *Un texte, ses lecteurs, leurs lectures* (Larousse, Collection « L », 1972), pp. 76-7.