



CLASSIQUES  
GARNIER

FITCH (Brian T.), GAY-CROSIER (Raymond), « Recensement et recension des articles », 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.0175](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16817-1.p.0175)

*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.

## RECENSEMENT ET RECENSION DES ARTICLES

par Brian T. FITCH et Raymond GAY-CROSIER

### I. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

Cette année, nous commençons notre recensement des travaux sur l'œuvre romanesque avec le seul travail sur *La Peste* : "The Plague: Camus's Pro-Fascist Allegory" de Frank P. Neilson<sup>1</sup>. Le titre de ce court article avertit bien le lecteur de ce qui l'attend, ainsi que sa toute première phrase : « Albert Camus (1913—1960) était un philosophe de l'absurde anti-communiste français qui cherchait à réconcilier les gens avec la vie sous l'impérialisme. » (p. 17)<sup>2</sup>. Neilson reproche à Camus de voir le nazisme non pas comme une forme de la lutte des classes mais comme une manifestation de la nature « humaine » ou « allemande » et de souscrire ainsi à la « théorie fasciste » de la nature humaine, tout en méprisant les masses du peuple et en refusant toute possibilité de changement futur. Il appuie ses affirmations sur quelques passages de *La Peste* qui font l'objet d'un choix nettement tendancieux et il n'y tient compte ni de la tonalité narrative ni du contexte d'ensemble. Ainsi, il cite la dernière phrase du roman dont le début démontrerait

que Rieux est supérieur à la plupart des gens sans connaissance livresque (p. 20) : « Car [Rieux] savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais [...]. » (I, 1472). Ce qui apporte de l'eau au moulin polémique de ce critique, pourtant, c'est le fait que, selon ses propres termes, « puisque le choix de victimes de la peste est dû au hasard, l'analogie entre la peste et le fascisme [...] est trompeuse [...] » (p. 21).

Les derniers travaux sur *L'Étranger* font preuve, il faut l'avouer, de plus de persistance que d'acuité critique. L'interrogation inlassable que ce texte célèbre continue à subir paraît inciter infailliblement celui qui s'y adonne à prendre sa plume.

L'essai de Jerry L. Curtis, "Camus' Outsider: or, the games people play"<sup>3</sup>, aurait pu être écrit il y a dix ans. Sa documentation paraît, à première vue, très sérieuse — jusqu'au moment où le lecteur se rend compte que son auteur ne cite que les critiques qui souscrivent à l'image qu'il croit être représentative de l'opinion critique reçue : « L'image que nous avons de [Meursault] est négative — négative parce qu'il est étranger ; négative, parce que jamais il ne fait preuve de perspicacité intellectuelle ; négative, parce que ni lecteurs ni critiques n'ont vu d'héroïsme dans son choix de se détacher de tout ce qui est conventionnel. » (p. 380). Le redressement d'une telle image, que Curtis va se donner pour tâche, date de 1959 avec la parution de l'ouvrage de Robert Champigny ; et P.-G. Castex n'est-il pas allé, en 1965, jusqu'à appeler Meursault un « martyr de la vérité » ? Camus a dit que son personnage « ne joue pas le jeu » (I, 1920) et ce critique se met donc à « énumérer les jeux que Meursault ne joue pas afin de révéler ce que Camus voulait qu'on saisisse en lisant *L'Étranger*, "le côté héroïque de la négation" (C2, 31) » (p. 381). Mais l'énumération des jeux en question (devoir filial, deuil, amour, mariage, ambition, religion, amitié, etc.) ne nous apprend rien, pas

plus que sa conclusion que « Meursault peut donc être redéfini [!] comme cet individu héroïque qui préfère en connaissance de cause l'aliénation des fausses mœurs de la société au conformisme affecté » (p. 386).

“The Stranger and Camus' Transcendental Existentialism” de Joyce Elbrecht<sup>4</sup> enfonce, à son tour, des portes ouvertes dans la mesure, du moins, où cet article prétend mettre en question l'interprétation de Meursault comme être insensible. L'argument qu'utilise son auteur dans ce but, pourtant, n'est pas sans originalité. Elle soutient que la reconnaissance de la véritable identité de Meursault constitue une prise de conscience, du point de vue de Camus, de la situation ontologique de l'être humain, ce qui implique une convergence entre la position philosophique de l'auteur de *L'Étranger* avec celle de Heidegger à l'égard de la fonction du « moment de vision » qu'exige toute vie individuelle authentique et avec celle de Merleau-Ponty par l'accent qu'elle met sur le rôle du « corps-sujet » dans la perception du monde (p. 59). Ce qu'apporte essentiellement ce long essai, bien étoffé et fort bien raisonné, c'est une nouvelle perspective sur la primauté du présent dans la vie de Meursault et sur l'absence qui s'ensuit chez lui de toute distinction temporelle. Il le fait en recourant à l'idée de la « pensée corporelle » (« *body-thought* »), c'est-à-dire la réceptivité du corps à tout ce qui l'habite et l'entoure, qui correspond au niveau primordial de l'expérience où notre corps pense pour nous : « Le discours du narrateur révèle son identité en tant que corps qui pense, un lieu de perception sensible — selon les termes de Merleau-Ponty, le corps-sujet qui rencontre le monde avant la réflexion. » (p. 62). L'image de la situation ontologique du personnage qui en ressort est le résultat d'une lecture attentive et sensible du texte et constitue certainement une manière de comprendre Meursault qui peut enrichir notre appréciation du livre. Cet essai fournit, d'ailleurs, de nombreux aperçus intéressants telle la constatation que Meursault « est un produit de l'époque moderne

avec son accent sur les valeurs positivistes comprises dans la méthode scientifique qui se fonde uniquement sur des bases de données suffisantes » et qu'il « incarne en sa personne, en son mode d'existence, plutôt que de l'utiliser comme un moyen d'investigation de questions théoriques » (p. 61).

Dans son article intitulé « Soleil, ciel et lumière dans *L'Étranger* de Camus », René Andrienne<sup>5</sup> reconnaît d'abord, à juste titre, l'évidence avec laquelle l'importance du soleil et de la lumière ressort d'une simple lecture de l'œuvre. De même il reconnaît l'attention critique qu'ils ont déjà reçue (dont il indique bien les principaux jalons), tout en prétendant que « *peu de critiques ont soumis l'œuvre de Camus à une exégèse rigoureuse qui, se fondant sur une analyse stylistique, vise à une structuration de l'univers imaginaire de l'auteur* » (p. 162). Il se met donc, à propos des trois vocables en question, à inventorier « *la fréquence de leur emploi, leur distribution dans le roman, leur contexte et les métaphores qu'ils produisent* » (p. 162). S'il fait exception des travaux de Frohock, John et Tans (et pourquoi pas Ullmann ?) qui « *vont dans ce sens* », il leur reproche, par contre, de rester « *en ce qui concerne L'Étranger, dans les généralités* » (p. 162) parce qu'ils embrassent l'œuvre entière. Il faut dire que le travail d'Andrienne reste toutefois un peu décevant — quoiqu'il apporte des corrections nécessaires (pp. 170-2) aux remarques suggestives mais rapides de Barthes dans « *L'Étranger, roman solaire* » — puisqu'il ne dépasse guère l'étape d'un inventaire, bien que fort complet et jouissant d'une précision louable. C'est à se demander si, en se limitant au seul texte de *L'Étranger*, le critique ne se condamne pas à changer des « *généralités* » pour des évidences, car toute « *structuration de l'univers imaginaire de l'auteur* » ne saurait se fonder, à notre sens, que sur l'ensemble de son œuvre. De toute façon, on peut dire que le critique complique ainsi une tâche déjà malaisée. Il n'est que juste d'ajouter, cependant, que l'auteur de cet essai

l'envisage comme première étape dans un travail de plus grande envergure dont les résultats risquent de se révéler plus probants à condition qu'il soit mené avec la même minutie et la même précision. D'ailleurs, Andrienne finit par évoquer « *une ouverture à une psychocritique* » du roman :

Nous savons comment Camus a déformé sa perception première d'un élément naturel : le soleil et la lumière. Quelle en est la signification ? On ne peut ici qu'esquisser un premier pas qui conduirait au seuil de la psychanalyse. Cette étape ne peut être franchie qu'en admettant un postulat doctrinal : le soleil est perçu comme élément mâle et la mer comme complément féminin. (p. 173)

Le dernier point, ainsi que le rapport entre le soleil et la mort (p. 174), avait été signalé dès 1956 par Viggiani (cité plus haut par Andrienne) et développé récemment plus longuement par Fletcher (cf. AC5, 207). Mais, du point de vue psychanalytique, la documentation critique fait curieusement défaut (ajoutons aussi qu'à propos de la spatiation, il cite l'article de D. Baril dans *Circé* mais non pas celui, plus détaillé, de Georges Pomet dans *Études françaises* [cf. AC5, 204-6]). Pour ce critique, le ressort fondamental du roman serait le meurtre du père (p. 174) et les paragraphes qu'il y consacre ne sont pas sans intérêt.

Contentons-nous de passer plus rapidement sur les pages que consacre Helen Sebba<sup>6</sup>, à la traduction anglaise de *L'Étranger* que nous devons à Stuart Gilbert. Elle avait déjà été sévèrement critiquée lors de sa parution<sup>7</sup>, mais il n'est certes pas inutile de faire ressortir la manière dont l'ouvrage originel peut être déformé au point que les critiques anglophones, à moins de recourir au texte français, ne parlent guère du même livre. La plupart des problèmes proviennent du refus de Gilbert de « traduire littéralement une phrase simple » (p. 336); d'où l'intervention dans le texte de rationalisations et de motivations en contradiction flagrante avec le personnage de Camus.

Signalons, au passage, l'existence d'une étude psychanalytique du premier roman de Camus, importante à la fois par son envergure et par son respect du texte, qui a échappé, jusqu'ici, à l'attention des bibliographes camusiens. Il s'agit d'une étude de Nathan Leites dans un livre intitulé *Art and Psychoanalysis*<sup>8</sup> qui date de 1963.

La contribution de Claude Gerthoffert sur « Innocence et culpabilité dans les romans de Camus, en particulier dans *L'Étranger* et *La Chute* » parue dans une revue publiée au Japon<sup>9</sup> nous permet de passer du premier au dernier roman de Camus. C'est une étude très solide et bien charpentée qui cherche à déterminer si *La Chute*, en ébranlant l'humanisme de *La Peste* avec la découverte par Clamence de la culpabilité de tous les hommes, traduit une évolution dans la pensée de son auteur (p. 98). Pour Gerthoffert, Meursault n'est pas aussi innocent qu'on pourrait le croire. L'intervalle entre le premier coup de revolver et les quatre qui le suivent permet, en effet, « de se demander si les 4 derniers coups [...] ne sont pas volontaires »<sup>10</sup>. « Ne répondent-ils pas », ajoute ce critique, « à un désir secret de mettre fin à cette belle mais intenable innocence qu'il a connue jusqu'alors ? » (p. 101). Mais c'est la pensée surtout qui entraîne la fin de l'innocence. Avec la destruction, au moment du meurtre, de « l'unité bienheureuse de l'homme et de l'univers, de l'homme avec lui-même, dans le bonheur de l'instant », « c'est le début de la dualité, des interminables débats avec soi-même, l'irruption du souvenir et la prise de conscience d'une éventuelle culpabilité » (p. 100). Gerthoffert discerne le même schéma dans *La Peste* chez le personnage de Tarrou bien que, cette fois-ci, il s'agisse de la mort d'un enfant innocent (p. 102). Mais avec *La Chute*, la culpabilité relative et limitée de Tarrou cède à une culpabilité illimitée et absolue qui s'étend à tous les hommes. Et si le schéma et les symboles des romans précédents sont les mêmes, on les voit « dans un tout autre éclairage, beaucoup plus violent » (p. 103). Voilà « pourquoi *La Chute* permet de jeter un jour

*si cru sur Meursault et les personnages de La Peste* » (p. 107). Du coup, le meurtre de l'Arabe devient « *l'aboutissement d'une secrète provocation d'un homme lassé, comme Clamence, de jouer la comédie de l'innocence dans un monde où tout le monde est coupable* » (p. 108), ce qui est une interprétation nouvelle de l'épisode central qui donne à réfléchir. Mais lorsque ce critique ajoute que la société « *ne condamne tout de même pas les petits employés à mort parce qu'ils aiment le café au lait* » (p. 108), nous pensons apercevoir le bout de l'oreille de René Girard<sup>11</sup> et, en effet, deux pages plus loin l'auteur cite celui-ci envers lequel il aurait pu reconnaître explicitement sa dette certaine. La fin de cet essai nous paraît beaucoup moins satisfaisante étant consacrée à une discussion peu concluante sur le caractère chrétien de *La Chute* qui va jusqu'à évoquer la possibilité de la conversion éventuelle du romancier et à prétendre qu'« *il faut bien admettre [...] que La Chute aboutit à une vision chrétienne des choses, ne serait-ce que par le vocabulaire employé* » (p. 110).

Sandy Petrey étudie ce même aspect de *La Chute* plus méthodiquement dans un essai intitulé "The Function of Christian Imagery in *La Chute*"<sup>12</sup>. Heureusement son auteur fait preuve de plus de circonspection et de sophistication critiques que Gerthoffert : « [...] il faut chercher la signification d'imagerie fictive à l'intérieur du roman lui-même et par rapport, non pas à l'auteur, mais aux personnages qu'il crée. » (p. 1446). Il connaît, d'ailleurs, le travail de David Madden<sup>13</sup> et voudrait tenter de « réduire l'ambiguïté que discute Madden en examinant l'imagerie chrétienne d'un point de vue fonctionnel — c'est-à-dire en analysant la contribution apportée par les images à l'appréhension de l'univers fictif par le lecteur » (p. 1446). (Il n'a évidemment pas pu profiter de l'étude importante de J. Goldstain publiée ici même, AC4, 97-140, un an plus tard.) Loin de se réduire à un inventaire d'images bibliques, cet essai permet d'apprécier leur raison d'être dans l'économie générale de l'ouvrage :



« La fonction première de l'imagerie chrétienne est d'amener le lecteur à une juste appréciation de celui qui parle dans le roman en comparant implicitement la perversion de la prophétie par Clamence avec la prophétie d'hommes qui semblaient parler avec la voix de Dieu. » (p. 1448). Pour ce faire, Petrey examine longuement le parallèle entre Clamence et Jean-Baptiste (pp. 1448-51) et le contraste évident qu'il implique. Le protagoniste camusien sert donc de repoussoir à ce dernier ainsi qu'à d'autres personnages bibliques (tels Élie, le Christ, etc.), de même que de nombreux symboles bibliques (telle l'eau) revêtent une signification négative dans le roman (p. 1451). La conclusion de ce travail utile a le mérite indiscutable de placer les images bibliques dans la seule perspective qui convienne : l'écrivain s'en sert « non pas dans un but spécifiquement religieux, même pas dans un but spécifiquement philosophique, mais dans le but technique tout à fait essentiel de déterminer la réception du roman par le lecteur » (p. 1454).

Le travail le plus fouillé et le plus substantiel dont nous ayons à rendre compte cette année est sans aucun doute l'étude de Marten Nøjgaard, « Temps et espace dans *La Chute* de Camus. L'importance des faits linguistiques comme signaux physiques de la structuration littéraire »<sup>14</sup>. Son titre fournit déjà une indication de son contenu dont l'auteur donne un résumé succinct : sans prétendre embrasser toute la structure du roman, cette étude prend comme point de départ une esquisse de la dimension temporelle, « *élément structural particulièrement proche, dans un "récit" fictif, de la syntaxe verbale, puisque la "fictivité" même du récit est constituée par un usage à la fois traditionnel et concerté des temps du verbe* ». Ensuite, elle essaie de démontrer « *comment la dimension spatiale [...] est construite de façon à renforcer et à expliciter sur le plan non plus directement analysable de la syntaxe, mais sur celui, transposé, des choses représentées dans la fiction, la structure fondamentale du récit, constituée par la dimension temporelle* » (pp. 291-2).

La démonstration qu'il fait du « *bouleversement des normes structurales de l'art narratif* » (pp. 293-4) dans *La Chute* est du plus grand intérêt et on aimerait pouvoir la citer en entier. Contrairement à « *la temporalité à deux dimensions : passé (— présent)* » qui caractérise la fiction traditionnelle, la temporalité de ce texte comprendrait trois dimensions, la troisième étant marquée par le futur, ce qui constituerait « *une des grandes nouveautés techniques de La Chute, la construction structurale du niveau de la conversion* » et qui « *signifie que le récit est ouvert, qu'il appelle une révolution, une conversion de l'âme de l'interlocuteur* » (p. 295). Le détail et l'envergure de ce travail sur le temps et l'espace dans *La Chute* sont tels que nous ne pouvons ici qu'y renvoyer nos lecteurs. Il constitue sans aucun doute l'une des contributions les plus importantes à ce jour à l'étude formelle de ce texte remarquable.

Passons finalement aux nouveaux travaux sur *L'Exil et le royaume*. Malgré son titre, « Le Mythe solaire chez Camus », l'essai de Michael Issacharoff, publié dans le numéro inaugural d'une nouvelle revue francophone des États-Unis<sup>15</sup> (publiée par Saint Louis University), traite uniquement de « La Femme adultère » à l'exception de deux pages d'introduction sur l'aspect méditerranéen de l'œuvre camusienne. Il s'agit d'étudier l'image du soleil et de ses variantes ainsi que « *les autres composantes de la structure métaphorique* » (p. 89) de cette nouvelle. Issacharoff décèle, d'abord, « *une juxtaposition d'images exprimant ouverture et fermeture* » qui se précisera « *en une opposition espace ouvert / espace clos* », liée à son tour à l'opposition « *clarté / obscurité* » (p. 90). Dans chaque opposition, le premier terme constitue une valeur positive et le deuxième revêt une signification négative, comme on s'y attendrait. Vient s'ajouter à la gamme positive l'image de l'eau. C'est dans l'épisode culminant de la nouvelle de « *l'union sexuelle avec la nature* » (p. 93) que la « *bipolarité trouve son unité* » dans une « *fusion harmonieuse totale* » (p. 94). Cet essai, d'une

facture un peu maladroite quant à sa structure, ajoute fort peu à n'importe quelle lecture attentive du texte. Son auteur semble ignorer<sup>16</sup> les études que Jean Onimus (1960)<sup>17</sup> et Anthony Zahareas (1963)<sup>18</sup> ont consacrées à cette nouvelle.

L'article de Paul A. Fortier, « Le Décor symbolique de "L'Hôte" d'Albert Camus »<sup>19</sup>, étudie dans le plus grand détail textuel « *les nombreuses descriptions de la nature* » afin d'en déterminer la fonction dans la nouvelle. Fortier s'efforce d'établir une série de correspondances entre les paysages et la situation du protagoniste Daru. Ainsi, à propos des premières pages qui évoquent l'arrivée et la réception du gendarme et de l'Arabe (I, 1609-13) : « *Les descriptions du site de l'école, du temps et de la neige concourent pour mettre en relief la situation morale du protagoniste* » qui se trouve « *pris entre deux loyautés* » constituées par la communauté européenne menacée et la fraternité humaine plus large qui comprend l'Arabe : « *Les thèmes de neutralité et de séparation inhérents à la description du lieu, renforcés par l'évocation d'un temps indécis, reflètent la neutralité et l'isolement de l'esprit qui n'a pas encore choisi.* » (pp. 538-9). Mais on voit difficilement comment on peut fonder uniquement sur certaines résonances que peuvent suggérer les paysages de la nouvelle l'affirmation que Daru « *croyait — semblait-il — que le paysage pouvait résoudre le problème qui le confrontait* » (p. 541), affirmation qui va plus loin que sa conclusion que « *Daru, être humain, être moral, n'a pu, sans conséquences graves pour lui, renier sa responsabilité en se confondant avec un paysage* » (p. 542).

Ali Lekehal étudie lui aussi le paysage camusien mais cette fois-ci dans « Le Renégat ». Son long essai « Aspects du paysage algérien. Étude du fantastique dans *le Renégat ou un esprit confus*, nouvelle d'Albert Camus, tirée de "L'Exil et le royaume" »<sup>20</sup> nous donne une lecture très sensible de cette nouvelle, plus intuitive que méthodique. Son auteur nous propose une perspective inattendue sur le paysage fantastique qu'habite le renégat : Il le voit comme

« *l'aboutissement fatal d'une lente mais sensible dégradation du paysage algérien* » (p. 32) dans l'œuvre camusienne. Cette dégradation est due, selon lui, à la situation morale du romancier qui ira en s'aggravant à travers son exil parisien. Camus va donc « *tenter d'organiser son univers, et dans le vif désir de se rejoindre et de se confondre avec ce qu'il était auparavant, il libère toute son énergie dans ce poème d'une rare violence en réaction même contre le vide intérieur qui le submerge progressivement* » (p. 18). C'est qu'il cherche vainement à retrouver l'image de l'Algérie qui était celle de sa jeunesse et de son adolescence, mais le « *paysage a perdu les nuances de ses couleurs [...], les tonalités diverses et variées pour ne plus être qu'une image démesurément dilatée jusqu'au point limite où elle se désintègre à cause justement de cet exil et de cette absence* » (p. 19). D'où « *la tonalité unique qui fonde l'image de l'Algérie* » (p. 20) dans « *Le Renégat* », — « *une Algérie d'une autre planète, fantastique, réduite à un désert qui se rétrécit progressivement pour ne plus être qu'une prison* » (p. 20). Voilà effectivement une interprétation nouvelle du fantastique mystérieux de cette nouvelle, d'autant plus déroutant qu'il est si inhabituel chez Camus.

B.T.F.

#### NOTES

1. In *Literature and Ideology*, no. 15, 1973, pp. 17-26.
2. Comme pour tous les travaux en langue anglaise, nous traduisons nous-même.
3. In *Studies in Short Fiction*, vol. IX, no. 4, Fall 1972, pp. 379-86.
4. In *Hartford Studies in Literature*, vol. IV, no. 1, 1972, pp. 59-80.
5. In *Revue romane*, t. VII, fasc. 2, 1972, pp. 161-76.
6. « *Stuart Gilbert's Meursault : a strange "stranger"* », in *Contemporary Literature*, vol. 13, no. 3, Summer 1972, pp. 334-40.
7. Voir, par exemple, H.A. MASON, « *M. Camus and the Tragic Hero* », *Scrutiny*, vol. XIV, no. 2, Dec. 1946, pp. 82-9.
8. « *The Stranger* » in *Art and Psychoanalysis* (éd. William PHILLIPS), New York, The World Publishing Company, « *Meridian Books* », 1963, pp. 247-67. Alan J. Clayton nous en a signalé l'existence.

9. In *Études de langue et littérature françaises*, n° 18, 1971, pp. 98-112.
10. Voir notre discussion des quatre coups supplémentaires, ainsi que d'autres faits qui tendent à incriminer Meursault dans « *L'Étranger* » d'Albert Camus. *Un texte, ses lecteurs, leurs lectures* (Larousse, Coll. « L », 1972), pp. 107-8.
11. « *Qui irait croire que l'appareil judiciaire français se consacre impitoyablement à l'extermination des petits bureaucrates qui s'adonnent au café au lait, aux films de Fernandel et aux aventures amoureuses avec la secrétaire du patron ?* » (René GIRARD, *ACI*, 241).
12. In *Texas Studies in Literature and Language*, vol. XI, no. 4. Winter 1970, pp. 1445-54.
13. « *Ambiguity in Albert Camus' The Fall* », *Modern Fiction Studies*, Vol. XII, no. 4, Winter 1966-67, pp. 461-72.
14. In *Orbis litterarum*, vol. XXVI, no. 4, 1971, pp. 291-320.
15. In *Francité*, n° 1, Hiver 1972, pp. 87-98.
16. Voir sa remarque : « *À notre connaissance, il n'existe pas de commentaire détaillé de La Femme adultère* » (p. 98).
17. « *Camus, la femme adultère et le ciel étoilé* », *Cahiers universitaires catholiques*, n° 10, juillet 1960, pp. 561-70.
18. « *La Femme adultère : Camus' Ironic Vision of the Absurd* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. V, no. 3, Autumn 1963, pp. 319-28.
19. In *The French Review*, vol. XLVI, no. 3, Feb. 1973, pp. 535-42.
20. In *Cahiers algériens de littérature comparée*, n° 3, 1968, pp. 15-32.

## II. THÉÂTRE, ÉTUDES COMPARATIVES ET PHILOSOPHIQUES

Brigitta Coenen-Mennemeier consacre un chapitre de son livre sur [*La Solitude et la révolte*] à « la démonstration de l'absurde : *Caligula* »<sup>1</sup>. On y trouvera une bonne et solide interprétation d'ensemble de la pièce de Camus. L'empereur romain est vu comme un « anti-Sisyphé » (p. 47) qui perd son pari et que la conscience de l'absurde ne permet pas d'imaginer heureux. Alors que le poète réagira contre les assauts du destin par la manipulation du verbe, Caligula, poète impérial, « ne chante pas la mort avec des mots, mais met celle-ci en scène par des actes » (p. 49) en vertu de son pouvoir absolu. Caligula, Scipion et Cherea représentent chacun des modes de révoltes différents. Le vrai drame, cependant, ne se joue pas entre eux, mais à l'intérieur de Caius, entre l'esthète idéaliste qui sait jouir de la poésie pure et le réformiste intransigeant désireux de changer coûte que coûte « la condition humaine par les moyens d'une fiction violente » (p. 57). Solitaire dans sa solidarité meurtrière, « Caligula échoue parce qu'on ne peut pas lutter contre l'absurde avec les moyens de l'absurde » (p. 63). Le lecteur appréciera surtout l'analyse serrée du mépris (pp. 72-4) vu comme « le mode du rapport entre le monde et l'humanité » (p. 73).

Plus général, mais solidement documenté, est le chapitre que Konrad Schoell consacre à Camus dans son étude récente sur [*Le Drame français depuis la deuxième guerre mondiale*]<sup>2</sup>.

Cet auteur a le mérite de placer le théâtre camusien dans la perspective qui lui est propre. En dépit de la densité de son texte, il parvient à broser un portrait de Camus homme de théâtre où ne manquent ni les nuances (par exemple l'anti-totalitarisme déjà visible dans *Révolte dans les Asturies*) ni le dégagement des structures dramatiques essentielles.

Posant le problème dans la perspective de « l'esthétique du désespoir » dérivée de la philosophie kierkegaardienne, Kenneth Harrow<sup>3</sup> se demande, dans son travail sur *Caligula*, pourquoi Caius est le seul héros de « la période absurde » qui sombre dans le désespoir. En réponse à cette question nous proposons naguère que Camus cherchait, en arpentant avec Caligula les confins de l'absurde, à se libérer des tentations du nihilisme nietzschéen, à exorciser le démon du néant<sup>4</sup>. On sait que pour le Socrate danois le désespoir représentait « une maladie mortelle », voire « le péché » (cf. *Traité du désespoir*, Gallimard [coll. « Idées »], pp. 57 sqq. et pp. 161 sqq.). Privé de sa sœur-amante, lunatique, Caligula se lance dans une longue course désespérée contre l'absurdité du destin. Harrow se garde bien de confondre les conclusions différentes auxquelles aboutissent la pensée camusienne et la pensée kierkegaardienne. Il est vrai que Camus comme Kierkegaard récusaient le désespoir — qui implique, bien entendu, l'espoir — et la résignation, mais pour des raisons différentes. À en croire notre auteur, « c'est la confrontation symbolique avec lui-même » (p. 36) qui conduit Caligula au désespoir : l'empereur ne réussit pas « à échapper à lui-même quoiqu'il brise le miroir » (p. 37). Mais tente-t-il jamais à s'esquiver ? Que faire alors du génial organisateur et joueur qui, jusqu'à sa mort et celle-ci incluse, met tout en scène, comment expliquer l'habile architecte du « suicide supérieur » ? Son jeu n'est-il vraiment qu'une échappatoire prolongée et déguisée ? Oui, selon Harrow, qui associe à la logique meurtrière de Caligula la passion aveugle d'un esthète pathétique (p. 37). Cependant : l'itinéraire de l'empereur, sa fameuse quête de l'impossible, n'est pas *seulement*,

comme voudrait nous le faire accroire notre auteur, « une variation de la vie esthétique », la lune symbolisant plus que « le *telos* esthétique ». Est-il besoin de dire que sa folie, consciente d'ailleurs, que sa maladie, mortelle certes, comporte à l'instar de sa source, l'absurde, une dimension métaphysique ? Quoique les symptômes de cette maladie incurable ressemblent à ceux du « désespoir esthétique », on ne peut guère en déduire que Caligula se limite au seul plan esthétique. Son mal est plus profond, inextricable, et il n'y a que Scipion qui le comprenne vraiment. D'une certaine manière, Harrow réitère, en y ajoutant un bagage philosophique, les arguments de Cherea. Or philosophiquement parlant, on peut pour le moins se demander si le nihilisme destructeur que pratique Caligula est l'expression d'un « désespoir esthétique » ou s'il ne trahit pas plutôt un désespoir métaphysique. Nous ne considérons pas le jeu ironique de l'empereur comme une fuite, mais au contraire comme une tentative héroïque, mal guidée et vaine, de maîtriser l'absolu par des moyens relatifs. Toujours est-il que l'article important de Harrow propose une solide investigation de l'esthétisme de Caligula auquel il assigne, cependant, une importance trop exclusive.

La note de Nicola Ciarletta sur *Caligula*<sup>5</sup> est une sympathique critique théâtrale qui s'évertue à rattacher l'absurde à la cruauté mais qui ne nuance pas nos connaissances actuelles de la pièce.

On sera plutôt déçu en lisant l'étude sur une « source probable » du *Malentendu* de Juan Valdano M.<sup>6</sup> Ce chapitre d'une thèse de doctorat ne fait malheureusement que révéler une « source » des plus hasardeuses : une pièce, qui a pour titre *Lithuania*, du poète anglais Rupert Brooke (1887-1915), très en vogue aujourd'hui mais à peu près totalement inconnu en France à l'époque où Camus préparait *Le Malentendu*. Selon Valdano, *Lithuania* présente, outre la proximité géographique, « trop » de coïncidences et ressemblances pour qu'on ne soit pas amené à conclure que « Camus



connaissait sans aucun doute le drame de Brooke » (p. 58). Il est bien entendu toujours difficile d'écartier entièrement une influence « probable ». Mais ne vaut-il pas mieux s'abstenir de chercher à tout prix des « influences » et « sources » dans un cas où rien n'autorise le critique à corroborer solidement son opinion. Car ces suprenantes ressemblances sont dues au caractère même du fait divers, sujet bateau dont s'inspirent les deux pièces comme s'en sont inspirés tant d'autres avant elles. Quant à une approche plus solide, renvoyons à la série d'articles de D. Speer et à la note de A. Abbou (AC3, pp. 301-2).

Adoptant une optique marxiste assez conventionnelle, qui accentue la solitude des protagonistes, L. I. Boreva analyse dans [« Le concept de la personnalité dans le drame de A. Camus »]<sup>7</sup> tour à tour les quatre pièces. Comme il s'agit d'un texte difficilement accessible, nous en donnerons un compte rendu plus détaillé que d'habitude. Il va de soi que notre résumé ne signifie point que nous soyons d'accord avec M<sup>me</sup> Boreva.

En vertu de sa puissance impériale, Caligula est capable de changer la loi naturelle en celle de la folie. Mais sa démente est très particulière : suscitée par une privation douloureuse, elle finit par dépasser nettement les forces de l'empereur faisant de celui-ci un héros tragique « traditionnel ». L'auteur le compare avec Macbeth et Richard III en notant que les monstres shakespeariens évoquent cependant davantage d'horreur chez le spectateur. Caligula se propose d'aller plus loin que le révolté prométhéen puisqu'il s'évertue à nantir les hommes non du bonheur mais de l'immortalité. L'erreur de l'empereur c'est de ne pas se soucier des conséquences de sa quête de l'impossible, de ne pas se demander si les hommes désirent l'immortalité. Pour manifester sa liberté absolue, il s'adonne à des « orgies criminelles » (p. 111) qui préfigurent celles d'Hitler. Le miroir est le symbole du narcissisme qui aboutit à un égocentrisme meurtrier. Le rapport entre Caligula et l'image que reflète

son miroir correspond aux difficultés qu'il a en général dans ses rapports interhumains. Caius n'est pas la victime de ses passions mais de ses idées. Il échoue parce qu'il ne parvient pas à opposer au chaos de l'univers l'harmonie de son monde intérieur. Comme Camus, il est une victime de la claustrophobie qui est ici plutôt la peur de la solitude que l'angoisse d'être enfermé.

L'assassinat commis par Martha et la mère dans *Le Malentendu* est un acte qui représente la négation même de son intention : les deux femmes tuent le seul être qui eût pu leur apporter le bonheur matériel et, de surcroît, cet homme est le fils et le frère. L'action est donc centrée sur l'absurdité des rapports humains, absurdité dont n'est exempt personne, pas même les membres d'une famille. Comme dans *Caligula* la solitude des protagonistes demeure insurmontable.

De loin le plus long, l'examen de *L'État de siège* présente la pièce comme l'une des œuvres principales de Camus. Le vrai coupable de ce drame est l'art de la démagogie, le « romantisme bureaucratique » (p. 118) qui, ne disant rien en parlant beaucoup, prive le peuple de ses droits fondamentaux et l'envoie aux fours d'Auschwitz. C'est celui-ci qui est le véritable héros de la pièce. Une fois de plus, selon l'auteur, la dramaturgie camusienne est caractérisée par l'égoïsme collectif, chaque membre de la société se sentant menacé de privation et de solitude. L'héroïsme de Diego consiste, bien entendu, en son sacrifice de l'amour. L'angoisse est vue comme le seul fondement de la puissance oppressive de la Peste et sa secrétaire. Incapable de se révolter, le peuple est victime de sa lâcheté inconsciente. Nada est le représentant des forces qui proclament le collectivisme absolu et qui nient toute personnalité individuelle. Malheureusement Camus ne trouve pas de solution au problème que pose la pièce qui laisse le spectateur sur sa faim et sans issue. M<sup>me</sup> Boreva incrimine Camus de pessimisme historique. Selon elle, la pièce est un circuit absolument clos : « L'amour est le prix de la vie, la vie est

le prix de la liberté, et la liberté est le prix que l'on paye pour une existence grise, monotone et ennuyeuse. » (p. 126). Il manque à Camus, qui critique pourtant et le régime démocratique capitaliste et la tyrannie totalitaire, une vision politique « positive » parce que son monde est complètement dépourvu d'espoir.

Les héros principaux des *Justes* sont Kaliayev, Dora et Stepan. Sans y parvenir, Camus essaye de fournir une solution aux mêmes problèmes qu'avait déjà soulevés Dostoïevski et qui se résument en la question : Peut-on trouver le bonheur en sacrifiant une vie d'homme ? Or le « pessimisme social » de l'auteur des *Justes* mine tout espoir de progrès et rend impossible toute action historique (p. 128). La révolte camusienne présuppose la solitude et rend la révolution collective impossible. Visiblement M<sup>me</sup> Boreva n'a pas lu trop attentivement *L'Homme révolté*, sinon elle n'omettrait pas de nous dire que le « *je me révolte* » aboutit au « *donc NOUS sommes* ». Elle relève toutefois que Camus a su éviter de tomber dans le piège d'un pacifisme totalement passif. Mais il s'est vu forcé de chercher une issue pour ses héros engagés dans le cercle vicieux de la solitude. Il l'a trouvée dans la liberté, la responsabilité et le choix (p. 129), c'est-à-dire dans les mêmes notions « imprécises » et « contradictoires » (*ibid.*) sur lesquelles se penchent les philosophes existentialistes français. Mais l'inclusion de ces concepts dans la pensée et l'art camusiens aide à assouplir l'égoïsme trop prononcé des héros. Il n'empêche, toujours selon M<sup>me</sup> Boreva, que Camus est une victime du « romantisme pessimiste » (p. 129) puisqu'il ne sait pas libérer l'histoire de l'absurdité stérile à laquelle il l'accule dans ses pièces. Elle souligne toutefois la position unique de l'auteur des *Justes* dont elle analyse, en conclusion, l'existentialisme nuancé et personnel. Malheureusement la documentation de cette étude, digne de lecture en dépit de sa perspective idéologique orthodoxe, est très insuffisante.

Les quelques références à Lebesque, Boisdeffre, Blöcker, Marchand et Feinstein n'y sont pour rien.

\*  
\*\*

L'essai nourri de Vilma B. Mészáros<sup>8</sup> propose une interprétation des structures dostoïevskiennes qui corsent la pensée et l'œuvre<sup>9</sup> de Camus. Le meurtre de Meursault, à qui le rôle d'assassin sied si mal, est comparé à un suicide parce que les coups de feu constituent « un acte imprudent » (p. 265) par lequel l'assassin se détruit lui-même. Le rôle important attribué dans *L'Étranger* à l'audience reflète « l'influence du procès de Karamazov » (p. 265) : même aversion pour les juges, même impartialité prêtée aux témoins, même empressement d'accepter la vérité, même découverte de son existence par le protagoniste, enfin légèreté et probité semblables chez Marie et Grouchenka. Mais la différence se situe au niveau des effets : Alors que, chez Dostoïevski, la scène du procès et de la prise de conscience tourne « à un pathétique saisissant, et devient un véritable hymne de la souffrance humaine et de la compassion, chez Camus, c'est plutôt la résolution d'une équation psychologique raffinée qui nous procure une certaine jouissance intellectuelle » (p. 266). Les personnages dostoïevskiens sont complexes, contradictoires, ceux de Camus, à en croire notre auteur qui tombe dans les pièges de l'analyse psychologique, seraient simples parce que tout, chez eux, « se réduit à un seul plan : derrière ses personnages [*de Camus*], caractérisés à l'aide de quelques traits marquants, nous ne voyons vraiment rien de plus ; leurs secrets eux-mêmes n'ont que deux dimensions » (p. 266). Comment alors expliquer l'ambiguïté dans laquelle baigne Meursault ? N'est-ce pas plutôt l'examen esthétique qui lui conviendrait et qui le verrait non pas comme un personnage réduit à « un être biologique » ni comme « un monstre philosophique » mais comme un être mythique ? *Le Malentendu* est présenté comme « un

pendant de *L'Étranger* » (pp. 268-9), thèse que suggère, bien entendu, déjà le fameux fait divers que Meursault trouve dans un lambeau de journal sous sa paillasse. L'échec du bonheur primitif de Meursault (soleil, plages, femmes) « teint d'ironie » la rêverie de Martha que personne ne parviendrait à réfuter dans le drame. Et Maria alors ? Son obstination n'est-elle pas aussi ferme que celle de sa belle-sœur meurtrière ? Selon Mészáros, la sœur de Jan, compagne et complice inséparable de leur mère, incarne le fatal « éloignement sentimental » (p. 270) que ni la proximité ni le retour pourra faire cesser. *Le Malentendu* est « une parodie de la tragédie antique » parce que « le criminel n'est pas celui qui laisse passer l'occasion de la reconnaissance, mais celui qui a ouvert l'âme à l'espérance. C'est la victime qui est criminelle, c'est l'innocent qui devient l'auteur de la tragédie » (p. 270). Meursault et Martha sont « les sinistrés d'un même monde absurde, sans dieu ni loi » (p. 271). L'analyse de *Caligula* propose une interprétation éculée en prenant le message impérial trop à la lettre ce qui amène notre auteur à une critique mal placée de l'existentialisme, mal placée parce qu'elle vise la mauvaise cible : « Caligula est, en effet, un meurtrier philosophe. Preuve paradoxale qui montre à quel point la philosophie existentialiste n'est pas en mesure de dominer une vie » (p. 271). Pareil jugement ne se comprend que si l'on tient compte du fait qu'aux yeux de Mészáros « typiquement moderne » (la Rome du xx<sup>e</sup> siècle de la pièce) équivaut à « typiquement décadent » (p. 271). Attribuons ce verdict peu nuancé au genre d'exercice idéologique que semblent devoir pratiquer certains de nos confrères. Car, dans l'ensemble, cette étude fait preuve d'une remarquable sensibilité littéraire. M<sup>lle</sup> Mészáros nous pardonnera notre jugement « bourgeois ».

C'est encore l'auteur des *Frères Karamazov* qui fait l'objet de l'étude comparée de Jules Vincent sur « Le Mythe de Kirilov : Camus, Dostoïevski et les traducteurs »<sup>10</sup>. À l'aide d'une poignée d'exemples judicieusement choisis et

commentés, l'auteur montre comment Camus (et après lui la plupart des critiques français du romancier russe) fut, en adaptant *Les Possédés*, la victime d'une traduction trop élégante ce qui l'incita à transformer Kirilov, « *personnage secondaire au langage confus [...] en météore philosophique* » (p. 245). Rongé par les questions dernières, Kirilov est un ingénieur aventurier qui manie mal le russe. Or la traduction de Boris de Schlœzer plie « *la langue de Kirilov aux exigences d'un style clair* » et fait perdre au lecteur les « *nuances verbales du roman* » (p. 249). Se fiant par nécessité au seul texte français, Camus présente, dans *Le Mythe de Sisyphe*, Kirilov comme le symbole de l'homme absurde qui donne l'exemple d'« *un suicide pédagogique* » (II, 185). Vincent voit en Camus la source du mythe de ce Kirilov éloquent que connaît surtout le public français.

\*  
\*\*

Graeme Nicholson tient à montrer, dans sa sobre étude sur [« Camus et Heidegger : anarchistes »]<sup>11</sup>, que la philosophie existentialiste a une composante anarchiste<sup>12</sup>. Partant du fait que *L'Homme révolté* propose « une thèse politique et non pas une thèse morale » (p. 14), Nicholson rapproche Camus de Stirner et relève l'absence de gouvernement à laquelle aspire, contrairement à la révolution, la révolte portée vers la communauté libre mais toujours à refaire. La révolte est essentiellement un acte imparfait, inachevé. L'absence de toute institution marque la commune révoltée, car l'autorité, même reconnue, ne ferait que « détruire l'immédiateté qu'accomplit la révolte » (p. 16). Pareille assertion n'est possible que lorsque la notion de liberté repose sur des assises politiques (l'indépendance) et non pas sur un fondement métaphysique (condition première de l'âme). La puissance de la rupture créatrice, la « négation affirmative » que constitue la révolte, ne manifestent-elles pas plutôt un souci *moral*, donc *aussi* mais pas exclusivement

politique ? Après avoir résumé les arguments sartriens contre la morale de la belle âme revendiquant la dignité de l'homme, notre auteur conclut que Camus, tout en négligeant les détails, s'efforce surtout d'analyser la révolte en tant que rébellion contre les distorsions qu'affligent les forces abstraites (la bureaucratie, les structures institutionnelles) mais qu'il ne s'intéresse pas vraiment à l'oppression sociale (p. 17). Suit une comparaison avec le concept d'authenticité développé par Heidegger dans *L'Être et le temps* où l'existence est définie comme « la possibilité d'être moi-même ou de n'être pas moi-même, de l'authenticité ou de l'inauthenticité » (p. 18). La rupture avec l'inauthenticité (*das Man*, le « on », la société bourgeoise, selon Heidegger) est à rapprocher de la revendication de dignité qui sous-tend la révolte camusienne.

Dans une très longue et sérieuse étude sur [« Le problème de Dieu dans la pensée de Camus »]<sup>13</sup>, M. A. Nóbrega Rodrigues s'intéresse moins au refus camusien de la transcendance qu'au Dieu caché qu'il faut chercher à partir de la publication de *L'Homme révolté*. Suivant la division traditionnelle de l'itinéraire intellectuel et moral de l'auteur de *Noces* (joie de vivre, absurde, révolte, solidarité), Rodrigues retrace les étapes de cet itinéraire en se reportant de préférence à de copieuses citations. À la suite de Charles Møller (*Littérature du XX<sup>e</sup> siècle et christianisme*), il voit en l'absurde autant une hypothèse de travail qu'une expérience vécue. Dès le départ il relève l'importance du mystère, de ce « terrain inaccessible à l'expérience humaine » (p. 303) où l'homme rencontre Dieu. Il donne alors aux problèmes de Camus (manque d'unité, l'absurde) une direction nettement chrétienne ou, plus exactement, il place la pensée camusienne dans la perspective d'un existentialisme chrétien mais toujours orthodoxe. La dialectique camusienne serait « incapable de synthèse » (p. 307) parce qu'elle ne saurait que maintenir l'équilibre des deux pôles qui l'engendrent. Notre auteur est alors

amené à déclarer que l'irrationnel, partie intégrale de la réalité, est responsable du vide qui incite l'homme, et avec lui Camus, à faire appel à Dieu. Il nous semble que Rodrigues souligne trop le sentiment de culpabilité qu'il trouve particulièrement développé dans *La Peste* et *La Chute*. Aussi n'est-il pas loisible de présenter les personnages camusiens comme les porte-parole de leur créateur. La culpabilité de Clamence, par exemple, ne reflète pas seulement celle de Camus et, surtout, n'a guère les implications métaphysiques que lui attribue Rodrigues. Qu'on y lise de préférence la nostalgie d'innocence n'y change rien : on ne fait que passer du plan philosophique au plan psychologique. Selon notre auteur, Dieu se révèle chez Camus par son absence et celle-ci se manifeste précisément par le sentiment de culpabilité : « Dans un pareil univers [*celui de Camus où l'homme révolté se sacrifie pour autrui*], une valeur qui dépasse l'existence de l'individu est une contradiction » (p. 314). « La grandeur de cet amour [*pour son prochain*] s'impose à nous. Nous sommes donc forcés de conclure qu'un tel acte franchissant les frontières de l'univers fini confirme indubitablement l'immortalité personnelle et l'existence de Dieu » (p. 314). La « communauté révoltée » est immortelle en vertu même de sa révolte. C'est dire qu'elle est impensable sans Dieu, car une valeur morale absolue n'est possible que s'il y a un premier *Être* qui l'engendre. Or le « soleil invincible » serait un signe que dans la pensée camusienne Dieu n'attend qu'à être découvert. Aux yeux de Rodrigues, l'art conduit toujours au mystère impénétrable dans lequel il faut chercher un *deus absconditus*, c'est-à-dire l'unité tant désirée que sollicite l'acte créateur. C'est pourquoi toute création comporte un morceau d'éternité. À vrai dire, l'argument de Rodrigues ne fait que renouer — d'une manière fort nuancée d'ailleurs — avec la preuve traditionnelle de l'existence divine et de l'aspect téléologique de notre existence : l'homme fini et relatif ne pourrait pas postuler l'infini et l'absolu si ceux-ci n'existaient pas. Il n'est donc guère surprenant que, placé



dans une pareille perspective, *L'Exil et le royaume* soit présenté comme une œuvre annonçant sinon la conversion imminente de Camus du moins sa propension à une solidarité plus approfondie empreinte d'humilité (ce qui est vrai) dans laquelle tout exilé a toujours fini par trouver Dieu (ce dont nous doutons). Rodrigues omet, et pour cause, de nous dire que Camus n'a cessé de souligner le caractère provisoire de son œuvre et de sa pensée comme il ne s'est jamais fatigué de récuser toute transcendance verticale.

Relevant à juste titre « l'attention obstinée » (p. 199) que Camus a prêtée à la violence, Xavier Monastero<sup>14</sup> se propose d'en retracer l'évolution. Au début, la violence n'est pas un problème moral pour Camus parce que « dans un monde absurde il n'y a pas de valeurs morales » (p. 200). Ce sont la guerre et la Résistance qui ont forcé Camus à quitter « l'absurdisme » stérile. Les *Lettres à un ami allemand* et sa collaboration à *Combat* témoignent de ce progrès vers une vision morale de l'homme et de l'histoire. Qu'est-ce qui autorise, cependant, notre auteur à avancer que « Camus s'est rendu compte [en 1945] du danger de ses conceptions antérieures. Il avait prêché la légitimité [!] de la violence » (p. 206) ? Est-ce une allusion à *Révolte dans les Asturies*, à *Caligula* ? Rien ne serait plus faux que de voir dans ces deux pièces une espèce d'apologie de la violence. Elles constituent, au contraire, très clairement une catharsis des passions violentes outrées fussent-elles d'ordre métaphysique. Selon Monastero, Camus a trouvé en Kaliayev un personnage avec lequel il pouvait enfin s'identifier vu que la violence du terroriste est rachetée par la pureté de l'intention et la volonté de réparer l'assassinat par le suicide. La seconde moitié de cet article est consacrée à une analyse de *L'Homme révolté* présenté comme une critique prolongée de la violence historique et idéologique. Monastero passe au crible la conclusion de Camus pour qui la violence est à la fois nécessaire et injustifiable. Il s'agirait là « d'une déclaration [...] mais superficielle de principe » (p. 219). Dans l'ensemble,

ce travail brosse pourtant un chaleureux portrait de Camus philosophe aux idées pures, donc victime d'abstractions. *L'Homme révolté* en tant qu'examen de la violence et des valeurs qui l'inspirent serait « superficiel » et « par conséquent ambigu » (p. 221). L'auteur aurait-il oublié que l'ambiguïté est une valeur et non pas un défaut dans l'optique camusienne ?

Dans une conférence publiée sous le titre [« L'analyse linguistique et l'existentialisme »]<sup>15</sup>, Justin Leiber rapproche « l'existentialisme » de ce qu'il appelle « la philosophie du langage ordinaire » (p. 48). Ce faisant, il réexamine *Le Mythe de Sisyphe* à la lumière des propos de J. L. Austin (*Sense and Sensibilia*), de G. E. Moore et de L. Wittgenstein. Camus apparaît alors comme un penseur qui, refusant les exercices au trapèze métaphysique, ne perd jamais de vue le « bon sens », qui récuse le « saut » et le *credo quia absurdum* tertullien. Leiber détecte dans le développement de la pensée camusienne les mêmes procédés que ceux qui marquent les textes des philosophes du langage commun : 1° la banalisation ; 2° le retour à l'élémentaire ; 3° la démonstration de la qualité auto-destructrice ; 4° la re-formulation. *Le Mythe de Sisyphe* dégonfle les questions dernières. À la question « Quel est l'ultime sens de la vie ? » Camus répondra qu'il est plus facile de vivre si la vie n'a pas de sens *a priori*. La futilité de toute question *sub specie æternitatis* ressort clairement de la démonstration camusienne. Les philosophes du langage ordinaire et Camus se retrouvent dans leur commune relativisation et quantification. À l'instar de Wittgenstein, Camus a toujours maintenu qu'il n'était pas un philosophe professionnel et a préféré le style épigrammatique, l'aphorisme aux longs développements. Et comme Wittgenstein et les philosophes du langage ordinaire, Camus savait qu'il était superstitieux de croire que les idées avaient une existence indépendante du langage (p. 56).

En dépit de son titre, le travail de Jerome Ashmore sur [« Les racines interdisciplinaires du théâtre de l'absurde »]<sup>16</sup>

est plutôt un utile survol des notions différentes de l'absurde au cours de l'histoire de la philosophie occidentale qu'une étude des « sources » proprement dites. Commencant par les Grecs et passant par les Pères de l'Église, l'auteur souligne la diversité des existentialismes de Pascal, Kierkegaard, Unamuno, Heidegger et Camus. Ce n'est que dans les trois dernières pages qu'il en vient au théâtre, mais son examen prend alors un aspect fort cursif sinon superficiel.

Meursault serait-il, dès le départ plus lucide qu'il ne paraît ? C'est le point de vue de Jerry L. Curtis<sup>17</sup> qui propose une intéressante lecture de *L'Étranger* en faisant du protagoniste un être conscient de son absurdité dès avant la mort de sa mère. Ce n'est pas Meursault, c'est la société qui se voit forcée de découvrir sa conscience au cours des événements. Le héros de *L'Étranger* est vu comme un Sisyphe en effet heureux dont les voisins tardent à découvrir et à détruire le « dangereux » bonheur. Le cri lancé à l'aumônier (« *J'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison* », I, 1208) confirme la lecture d'un Meursault qui « a pu rencontrer la "vérité" sur la vie et la mort à un moment antérieur de sa vie à lui » (p. 44). Nous ne suivrons pourtant pas Curtis lorsqu'il affirme, pour prouver que Meursault *choisit* de mourir, que son nom signifie « saut dans la mort » ou « saut mortel » et qu'il correspond à bien des égards au concept kierkegaardien du « saut de la foi ». Ayant récemment examiné à plusieurs reprises le refus catégorique par Camus du saut irrationnel (cf. AC3, 245 sqq., AC4, 213 sqq. et *passim*), nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs aux passages s'y rapportant<sup>18</sup>.

Signalons, en passant, l'exposé de Gaston R. Renaud sur « Saint Tarrou, martyr laïque ou Camus et le problème de soi »<sup>19</sup>, qui, adoptant une perspective morale, met en relief l'opposition tranchante entre la morale relative de Rieux et la morale absolue de Tarrou. Martyr d'une sainteté pervertie qu'il recherche à l'instar de Paneloux, Tarrou « *trahit la Révolte et renie la réalité* » (p. 327). Pour chaleu-

reuse que soit cette analyse, elle n'apporte guère de nouveau aux études camusiennes et repose sur une documentation insuffisante.

Présentant *La Chute* comme « *somme philosophique camusienne* » et « *œuvre de récapitulation par excellence* » (p. 2), Pierre N. Van-Huy<sup>20</sup> voit en Clamence le représentant de tous les personnages camusiens qui, en quête du bonheur, rencontrent « *le problème éternel [...] de l'unité et de la dualité, de l'union et de la séparation* » (p. 2). Notre auteur continue donc à broder sur le même thème qu'il avait abordé dans sa thèse sur *La Métaphysique du bonheur* et dans une série de travaux dont nous avons rendu compte (voir AC4, 213-4). Parsemé de trop copieuses citations, ce nouveau travail retrace l'itinéraire en pente qui mène Clamence de l'envers édénique de l'accord, de l'unité et du confort à l'endroit infernal du désaccord, de la duplicité et du mal-confort. La chute prolongée de l'avocat parisien se mue paradoxalement en ascension, c'est-à-dire que Clamence, qui se sait double, cède finalement à « *la voix qui lui rappelle la lumière et l'inconnu, la vérité et la pureté* » (p. 7) et repousse la voix de « *l'égoïsme, [de] la volonté de puissance et de domination* » (p. 7). Force nous est d'admettre la duplicité foncière de Janus-Clamence, mais nous ne voyons pas ce qui autorise Van-Huy à postuler le salut du protagoniste du récit. La réconciliation supposée « *dans "l'eau amère" de son baptême* » (p. 10) n'est possible que si l'on passe sous silence le commentaire qui suit la citation corroborante (« *O jeune fille, jette-toi encore dans l'eau [...]* ») sur laquelle s'achève l'étude de Van-Huy. Ce commentaire, en fait la phrase finale de *La Chute*, rend difficile sinon impossible d'y distinguer une espérance quasi métaphysique : « *Il est trop tard maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement !* » (I, 1549).

R. G.-C.

## NOTES

1. Brigitta COENEN-MENEMEIER, *Einsamkeit und Revolte. Französische Dramen des 20. Jahrhunderts*, Dortmund, Verlag Lambert Lensing, 1966, pp. 42-79. Comme c'est le cas pour les autres articles parus en langues étrangères, nous traduisons les citations en français.

2. Konrad SCHOELL, *Das Französische Drama seit dem Zweiten Weltkrieg*, Goettingue, Vanderhoeck und Ruprecht, 1970, t. I : [« Les formes conventionnelles de Sartre à Sagan »], pp. 53-9 ; t. II : [« Le Nouveau Théâtre de Ionesco à Gatti »].

3. Kenneth HARROW, « *Caligula. A study in Aesthetic Despair* », *Contemporary Literature*, vol. 14, no. 1, Winter 1973, pp. 31-48.

4. *Les Envers d'un échec. Étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Lettres Modernes, 1967, pp. 55-78.

5. Nicola CIARLETTA, « *Caligola di Camus o dell' amore perduto* », *Approdo Letterario*, n. 53, marzo 1971, pp. 144-6.

6. Juan VALDANO M., « Sobre la originalidad de Albert Camus », *El Guacamayo y la Serpiente*, n° 2, s.d. [1969 ?], pp. 55-64. Revista de la Sección de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Nucleo del Azuay. Plus convaincante me semble l'étude du même auteur sur [« L'influence maternelle dans l'œuvre d'Albert Camus »] parue dans *Anales de la Universidad de Cuenca*, t. XXV, abril-junio 1969, n° 2, pp. 110-28. Il s'agit encore d'un chapitre de la même thèse qui porte sur [L'*Humanisme d'Albert Camus*] et qui fut soutenue à l'université de Cuenca. Une analyse serrée des « souvenirs visqueux » que Camus a de sa jeunesse est subtilement associée à celle de l'énigme que constitue la mère. Ce qui lie le fils à la mère ce n'est pas l'amour filial, ni la tendresse, ni la comparaison : la mère est le miroir d'un monde et d'une vie irrémédiablement absurdes, elle reflète la maladie, la vieillesse, la mort, l'angoisse, le mutisme et l'indifférence obstinés. C'est dire qu'elle est la source première des grands thèmes et perspectives camusiens. Valdano relève judicieusement que le souvenir de la mère (cf. *L'Envers et l'endroit*) et les circonstances qui l'accompagnent sont à rapprocher du parfum de vinaigre que l'on rencontre, chez Camus, lorsqu'il peint un décor de maladie et de mort (cf. les souvenirs de Prague par exemple). L'auteur détecte aussi l'influence maternelle dans le nihilisme naissant du jeune Camus. Mais il faudrait ajouter que ce nihilisme est resté une tentation, qu'il est mort *in statu nascendi*.

7. L. I. BOREVA, « Konceptija ličnosti v dramaturgiji A. Camus », in V. Ja. BISCENIEK (éd.), *K probleme obraza geroja v zarubežnoj literature* [Sur le problème du héros dans la littérature étrangère], Riga, Zinatne Press, 1970, pp. 109-31. Nous tenons à remercier la bibliothèque de l'université de Lettonie qui a bien voulu mettre à notre disposition ce volume introuvable. M. William Sullivan, professeur de langues slaves, nous a aimablement fourni la traduction de ce texte et nous tenons à lui marquer ici notre vive reconnaissance.

8. Vilma B. MÉSZÁROS, [« Crime et châtement dans l'œuvre de Camus »], in Béla KÖPECZI et Péter JUHÁSZ, [Littérature et réalité], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, pp. 264-75.

9. À vrai dire, l'essai se limite à l'analyse de *L'Étranger* et de quelques pièces.

10. Jules VINCENT, « Le Mythe de Kirilov : Camus, Dostoïevski et les traducteurs », *Comparative Literature Studies*, vol. VIII, no. 3, September 1971, pp. 245-53.

11. Graeme NICHOLSON, « Camus and Heidegger : anarchists », *University of Toronto Quarterly*, vol. XLI, no. 1, Autumn 1971, pp. 14-23.

12. Qu'il nous soit permis de renvoyer à ce propos à notre récente étude sur « L'anarchisme mesuré de Camus », *Symposium*, « *Albert Camus II* », vol. XXIV, no. 3, Fall 1970, pp. 243-53.

13. M. A. Nobrega RÔDRIGUES, « O Problema de Deus no Pensamento de A. Camus », *Revista Portuguesa de Filosofia*, t. XXIV, fasc. 3, juill.-sept. 1968, pp. 300-28. Le professeur William Davis nous a aimablement aidé à traduire ce texte portugais. Qu'il en soit vivement remercié.

14. Xavier MONASTERO, « Camus and the Problem of Violence », *The New Scholasticism*, vol. XLIV, no. 2, Spring 1970, pp. 199-222.

15. Justin LEIBER, « Linguistic Analysis and Existentialism », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. XXXII, September 1971, pp. 47-56.

16. Jerome ASHMORE, « Interdisciplinary Roots of the Theater of the Absurd », *Modern Drama*, vol. XIV, no. 1, May 1971, pp. 72-83.

17. Jerry L. CURTIS, « Meursault or the Leap of Death », *Rice University Studies*, vol. 57, no. 2, Spring 1971, pp. 41-8. Signalons un résumé de thèse du même auteur paru dans le *South Central Bulletin*, vol. XXXI, no. 3, October 1971, p. 107, sous le titre « Heroic commitment, or the dialectics of the leap in Kierkegaard, Sartre and Camus ».

18. Voir à ce propos notre étude sur « L'Absurde hypostasié aux dépens de l'espérance ? » (AC5, 189-94). Il va de soi que nous ne pouvons pas non plus souscrire à l'interprétation de Herbert S. Gershman qui voit en la mort de Meursault « le saut du contingent à l'absolu » (voir « On *L'Étranger* », *The French Review*, vol. XXIX, February 1956, p. 303).

19. Gaston R. RENAUD, « Saint Tarrou, martyr laïque ou Camus et le problème de soi », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 41, n° 2, avril-juin 1971, pp. 322-30.

20. Pierre N. VAN-HUY, « *La Chute* — "somme philosophique" camusienne », *The University of South Florida Language Quarterly*, vol. XI, nos. 1-2, Fall-Winter 1972, pp. 2-10.