



CLASSIQUES
GARNIER

GASSIN (Jean), GAY-CROSIER (Raymond), MAILHOT (Laurent), MILLER (Owen J.),
« Comptes rendus », in FITCH (Brian T.) (dir.), *La Revue des lettres modernes*.
Camus romancier : La Peste

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16824-9.p.0197](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16824-9.p.0197)

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.

© 1976. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

COMPTES RENDUS

Cahiers Albert Camus 1 (La Mort heureuse) et 2 (Le Premier Camus suivi de Écrits de jeunesse d'Albert Camus). Paris, Gallimard, 1971 et 1973.

Onze ans après la mort de Camus, n'était-il pas à la fois un peu tard et un peu tôt pour recueillir ses textes dispersés et lancer ces *Cahiers* d'inédits ? On annonce la publication des *Journaux de voyage* (en Amérique du Nord et en Amérique du Sud), mais pas encore de ce qui existe du « Premier homme ». Un choix de lettres serait utile, d'après celles que nous connaissons déjà, en attendant la Correspondance entière. Les directeurs des *Cahiers* — Brisville, Roger Grenier, Quilliot, Viallaneix — se disent prêts à inclure dans leur série des « études susceptibles de jeter une lumière nouvelle » sur l'ensemble de l'œuvre de Camus. Ne vaudrait-il pas mieux, comme on a fait jusqu'à maintenant, se limiter à des introductions ou à des travaux spécifiques ? *Le Premier Camus* se lit parallèlement aux *Écrits de jeunesse*, même s'il s'en échappe. On pourrait présenter un « Camus critique » (et préfacier), un « Camus journaliste », un « Camus metteur en scène »... sur la base de documents rares ou inédits. Les *Cahiers Albert Camus* seraient ainsi mieux identifiés, dans le prolongement naturel des textes complémentaires et des commentaires de la Pléiade.

Les *Carnets*, parus hors collection, apportaient des notes variées, inégales, spontanées. Il était normal que les *Cahiers* soient inaugurés par *La Mort heureuse*, qui dépasse le brouillon, qui révèle un Camus presque complet (faiblesses et promesses), déjà en possession de son style et de ses principaux moyens.

La Mort heureuse se qualifie de « roman », le seul roman de Camus, et très (trop) romanesque, jeune, romantique. Naïf ? Pas dans tous les sens du terme. Idéaliste et sceptique, enthousiaste et taché de sang. Je ne dis pas que c'est un roman réussi. Non seulement c'est le roman d'un débutant qui ne sera jamais romancier, mais cette œuvre « mal cousue et remarquablement écrite » (QUILLIOT) est d'un « styliste » (SAROCCHI), c'est-à-dire d'un (futur) auteur d'essais poétiques et de récits symboliques. *La Mort heu-*

reuse nous fait comprendre à leur source, qui est plutôt un confluent, l'alternance et le mouvement des divers discours de Camus. *La Mort heureuse*, par fragments, avant cette édition, avait été surtout comparée à *L'Étranger*. On sait maintenant qu'elle se rapproche davantage — par ses images, sa rhétorique, son rythme, son écriture, ses personnages et quelques éléments d'intrigue — de *L'Envers et l'endroit* et de *Noces*.

Cette « vérité patiente qui va de l'étoile à l'étoile » (p. 147) ou « de la mort à la mort », cette double vérité, ce secret, ce visage ensoleillé et inondé qui nous « mène vers la mort heureuse », nous réfèrent d'abord à l'ambiguïté, à la tension du titre. *La Mort heureuse*, c'est aussi bien le bonheur mort, pas encore enterré. Une jeunesse qui n'en finit plus, une vie adulte qui ne commence pas, voilà l'épanouissement et la rupture de *La Mort heureuse*. Naturelle ou consciente, la mort est une, mais déséquilibrée, comme les deux parties du roman, comme le meurtre et le suicide, comme l'amour et la solitude.

En faisant brièvement la « Genèse de *La Mort heureuse* », c'est la genèse de toute l'œuvre de Camus qu'esquisse Jean Sarocchi. « *Le parallèle avec Caligula, dans une étude complète, s'imposerait* » (p. 18, n. 1), note-t-il. Et avec Jan, Nada, Kaliayev (sinon avec les pièces elles-mêmes), avec les mythes de *L'Été*, avec « *La Femme adultère* » et d'autres héros de *L'Exil et le royaume*. Sarocchi insiste, pour sa part, sur *L'Étranger*. « *Le passage de la division ternaire à la division binaire signifie pour Camus le renoncement à un découpage classique, où serait ménagée la synthèse des contraires, au profit d'une dialectique plus personnelle où les contraires seraient mis en court-circuit.* » (p. 18). Sans doute, mais les deux parties disproportionnées de *La Mort heureuse* (malgré un nombre égal de chapitres) ne recourent et ne se recouvrent pas du tout comme celles de *L'Étranger*. La structure n'est pas la même, ni le point de vue (subjectif-objectif, lyrique-critique), malgré l'homothétie relative de quelques scènes. Comment conclure alors que *L'Étranger*, schématiquement, n'est qu'un « décalque » (p. 18) de *La Mort heureuse* ? Pour le reste — chronologie, plans (des « *six histoires* » (p. 20) à l'antagonisme de l'inauthentique et de l'authentique), proverbes inversés, temps perdu et temps gagné, « *embarras de Camus au sujet des épisodes érotiques ou sentimentaux* » (p. 14) —, l'introduction de Sarocchi est efficace.

Même s'il ne s'agit pas ici d'une édition critique, les variantes choisies (à partir des deux dactylogrammes et surtout de feuilles manuscrites détachées et de dossiers préparatoires) sont beaucoup plus nombreuses que les notes. Celles-ci sont descriptives,

rarement conjecturales (sur l'origine du nom de Zagreus). Peu de jugements de valeur : le chapitre II de la Première partie serait « *le plus laborieusement et le plus mal composé* » (p. 207), « *fait de plusieurs morceaux qui tous visent à créer l'impression d'une vie prosaïque et routinière* ». Quelques morceaux appelés à des métamorphoses importantes (et d'autres, intéressants à divers titres : pp. 217-8) sont donnés *in extenso*, « à l'état brut » (pp. 210—2, 219, 221). Du chapitre III de la Seconde partie, « *on n'a pas trouvé de manuscrit, sauf pour un passage sur Lucienne* » (p. 226) ; plus haut : « [...] *il n'existe aucune version manuscrite, sauf le chapitre II de la seconde partie* » (p. 205). Contradiction, obscurité, lapsus ?

*

Dans le deuxième numéro des *Cahiers*, la perspective est inversée : les *Écrits de jeunesse d'Albert Camus* — on a choisi « *des textes déjà élaborés et cohérents* » (p. 127) — accompagnent, illustrent le large essai de Paul Viallaneix sur *Le Premier Camus*. Même s'ils ne sont pas tous inédits (voir les *Essais* de Camus dans la Pléiade [II, 1169—219]), il est commode de les voir ici rassemblés, complétés et bien établis.

1932 offre d'abord des comptes rendus dans la revue *Sud* (sur Verlaine, Jehan Rictus, Bergson), le long « *Essai sur la musique* » (auquel on ajoute la version primitive de l'introduction, un plan détaillé, une bibliographie et les observations, en marge, du professeur Jean Grenier), puis cinq « *rêveries* » ou dialogues peu socratiques réunis par Camus sous le titre d'« *Intuitions* », dont le premier, « *Délires* » (« *Écoute ma folie* »), et le dernier, « *Retour sur moi-même* », sont les plus étranges, les plus beaux. Vu les feuillets mobiles non paginés, l'ordre « *le plus logique* » a été donné aux « *Intuitions* ». En 1933 : des « *Notes de lecture* » (« *Gide a trop cherché à s'éloigner de Gide* », p. 206) et d'écriture assez proches des *Carnets*, la fameuse architecture intérieure de « *La Maison mauresque* » et (j'en passe) « *L'Hôpital du quartier pauvre* », « *L'Art dans la communion* ». En 1934, seuls « *Le Livre de Mélusine* » et « *Les Voix du quartier pauvre* », deux cadeaux de Noël à Simone Hié.

La synthèse du *Premier Camus* est beaucoup plus qu'une introduction aux *Écrits de jeunesse*. Viallaneix commence par le paradoxe d'un Camus qui se méfiait de la littérature militante et qui dut ses premiers succès aux conséquences historiques de la guerre. *Caligula*, terminé en 1939, est un spectacle de 1945. Après *L'Homme révolté*, « *l'attaque en règle menée contre sa "philosophie" parut dévaluer son œuvre littéraire* » (p. 11). Il est temps de revenir à celle-ci, dont le critique — qui s'arrêta cependant

avant *La Chute* (tout juste mentionnée, p. 120) et *L'Exil et le royaume* — souligne l'unité, la fidélité, depuis *L'Envers et l'endroit* jusqu'à l'ombre platonicienne et œdipienne du « Premier Homme ».

La « *lassitude* » (p. 24) du Camus de vingt ans n'est pas un exercice d'école. « Intuition », malgré le triple patronage de Bergson, Gide et Nietzsche, est son premier texte personnel. Viallaneix l'analyse (et il y reviendra) après avoir passé en revue diverses lectures mystiques et philosophiques. Que Camus soit « *grave* » (p. 24), que sa ferveur soit « *déjà tragique* » (p. 22), qu'il « *adhère difficilement à un système* » (p. 25), on en est convaincu, mais ne voit-il vraiment dans l'art qu'« *une évaston salutaire, qui procure à volonté l'oubli du rêve* » (p. 26) ? On frôle ici la psychanalyse, sans y entrer. On confond l'enfant, l'adolescent et le jeune homme. Il reste que, par l'expérience des mots, Camus, au contraire de Sartre, a été séparé des siens. Il a tenté de fuir, verticalement, mais il est vite revenu, par le détour de son œuvre, après quelques dissertations scolaires et de non moins laborieuses féeries.

D'« oubli », la littérature devient « délivrance » pour Camus grâce à *La Douleur* d'André de Richaud. Le silence n'est pas rompu, il est dénoué, multiplié, rendu significatif. L'influence de Malraux est sensible dans *Révolte dans les Asturies*. Avec « L'Art dans la communion », à la rédaction « *particulièrement soignée* » (p. 301), Camus revient un moment à ses démons, pour les maîtriser (« *l'Art ne peut nier la vie* », p. 253), les équilibrer (« *en face de dualités dont les termes sont irréconciliables* »). L'esthète accepte de témoigner. Il témoignera du Pauvre et de la pauvreté, chez Rictus, chez lui, à Belcourt, en Kabylie. « *Cependant, chez Camus, le journalisme militant ne saurait contaminer la création littéraire.* » (p. 55). Contaminer ? À *Alger Républicain* comme à *Combat*, l'écrivain en tout cas dirige, supporte le reporter et l'éditorialiste. Peu importe qu'il faille attendre « Le Premier homme » pour que Camus libère sa mémoire et se permette « *le soulagement des aveux complets* » (p. 56) ! « Les Voix du quartier pauvre » (et celles de son « Hôpital ») sont dépouillées, objectivement écoutées, enregistrées comme des voix étrangères aux résonances intimes. La littérature « *se parle plus qu'elle ne parle* » (p. 56).

Une critique nuancée de « La Maison mauresque », dont l'auteur « *se préfère, malgré lui, à son sujet* » (p. 73). Sous le titre « *Le Soleil* », sont étudiés la « religion de la Méditerranée » et les rituels de l'« École d'Alger » — des poèmes de Max-Pol Fouchet ou de Blanche Palain au *Santa Cruz* de Grenier, entre l'éloquent Audisio et l'elliptique de Fréminville. « *Influence, ou connivence ?* » Ce n'est pas toujours clair, et d'ailleurs peu important.

« *Camus s'accommode, sans s'y complaire, de ses contradictions.* » (p. 94). Telle est « L'Énigme », la section la plus longue, qui précise l'influence de Montherlant, explique la lecture de « Parallèlement », analyse *Caligula* et *L'Étranger*. *Le Premier Camus* est tout près du dernier, dès qu'on (qu'il) a identifié son « *balance-ment* », « *équivoque parce qu'il est tragique* » (p. 120).

Laurent MAILHOT

Phan THI NGOC-MAI, Pierre NGUYEN VAN-HUY avec la collaboration de Jean-René PELTIER, "*La Chute*" de Camus ou le dernier testament. *Étude du message camusien de responsabilité et d'authenticité selon "La Chute"*. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1974, 241 p. (Coll. « Langes »).

Trois auteurs figurent sur la couverture de cet ouvrage consacré à *La Chute*. L'étude principale (pp. 52—240) est de Phan Thi Ngoc-Mai ; il s'agit d'un mémoire publié en 1971 par la Faculté des Lettres de l'Université de Saïgon. Dans cette nouvelle édition, l'introduction du mémoire a été supprimée et remplacée par une nouvelle introduction (pp. 9—49) rédigée cette fois par Pierre Nguyen Van-Huy. La « collaboration » de Jean-René Peltier est malaisée à déterminer mais se limite vraisemblablement à son rôle de directeur de mémoire. Puisque le mémoire a déjà fait l'objet d'un compte rendu (voir AC5, 240—4), nous bornerons nos remarques à l'étude de Pierre Nguyen Van-Huy qui préface le livre proprement dit.

Le critique propose d'examiner *La Chute* sous une optique précise, celle de « testament spirituel » de l'auteur. Cette métaphore lui sert de cadre à toute son étude. Nguyen Van-Huy justifie l'optique choisie, par la situation chronologique de *La Chute* (Clamence est rapproché de Janine et du renégat de *L'Exil*) ; par sa situation analogique et symbolique (les allusions dans *La Chute* à l'Ancien et au Nouveau Testament sont mises en lumière) ; par son « caractère intentionnel » (« le discours de Clamence est [...] orienté, dirigé ») ; par son contenu thématique (le thème fondamental de *La Chute* est celui du « salut par le sacrifice du moi dans la solidarité et la responsabilité universelle »).

Le reste de l'étude se divise en trois parties. Le critique s'interroge sur la forme « ironique et humoristique » du récit. « Cette forme nous semble la seule forme authentique à nous donner un reflet fidèle de l'état d'âme de l'auteur au moment du testament, une image de la mentalité du destinataire et aussi de l'ambiguïté et de la dualité de la vie elle-même. » (p. 13). Ensuite le critique nous offre une lecture détaillée de *La Chute*. Dans l'évolution de Clamence, il distingue deux espèces de révolte : la « révolte négative » qui consiste à lutter contre l'unité (cinq différents moyens sont examinés) et la « révolte unitaire » qui marque l'effort de « conversion à l'Un plotinien » (cinq « situations symptomatiques » sont également distinguées). Enfin les thèmes de la lumière, de la nuit et de l'eau sont analysés et permettent au commentateur de situer *La Chute* dans l'ensemble de l'œuvre camusienne et de dégager les « éléments cosmiques de l'homme camusien ».

La notion de *La Chute* comme « testament spirituel » nous semble à certains égards contestable. Il est tout à fait légitime dans les études littéraires d'utiliser le terme *testament* pour la dernière œuvre d'un artiste quand elle apparaît comme la suprême expression de sa pensée et de son art. Mais une telle constatation appliquée à Camus a tendance à obscurcir la place occupée par *La Chute* dans l'ensemble de l'œuvre camusienne. Ce récit serait moins la dernière œuvre d'un artiste qu'un nouveau point de départ, interrompu par la mort inattendue de l'auteur. En outre les remarques de Nguyen Van-Huy jouent sur une ambiguïté qui ne sert qu'à dérouter le lecteur. Ayant évoqué *La Chute* en tant que « testament spirituel » de l'auteur, le critique passe imperceptiblement à une notion nettement différente lorsqu'il fait allusion au « testament de Clamence ». En d'autres termes, l'étude de Nguyen Van-Huy souffre d'une fâcheuse confusion entre deux notions qu'il faut clairement distinguer, entre d'une part l'intentionnalité de l'auteur et d'autre part celle du personnage. Sans cette distinction, on a tendance à confondre le point de vue de Camus et celui de Clamence, ce que le critique n'est pas parvenu entièrement à éviter.

Cette confusion ressort tout au long de l'étude. Prisonnier de sa métaphore, Nguyen Van-Huy cherche à établir une analogie malencontreuse entre « l'état d'âme » de l'auteur au moment de la genèse du roman et celui de Clamence au moment où il se livre à son « monologue ». Oubliant totalement la mauvaise foi qui caractérise le discours de Clamence, le critique semble envisager le personnage-narrateur comme l'incarnation de la « vertu », rempli « d'amertume et de révolte contre la duplicité, la tartu-

ferie et la tyrannie du moi aussi bien que la dualité, l'ambiguïté et la contradiction de la condition humaine » (p. 14). Même lorsque Clamence révèle ses véritables intentions face à son interlocuteur, le commentateur ne soupçonne jamais qu'une telle affirmation mette en cause tout le « testament » du personnage. Il nous semble indispensable de se méfier du « testament » du « juge-pénitent », ce qui ne serait certainement pas le cas pour celui de l'auteur de *La Chute*.

En somme, l'étude de Nguyen Van-Huy nous offre une lecture approfondie et subtile du roman sur le plan philosophique, psychanalytique et mystique. Pourtant nous hésitons à le suivre car, pour nous, *La Chute*, loin de véhiculer un message préconçu, un « testament », se présente avant tout comme un texte littéraire, une œuvre de fiction où il serait hasardeux de négliger les structures formelles.

Owen J. MILLER

Paul LÉCOLLIER, *Albert Camus*. Paris, Hatier, 1974, 160 p. (Coll. « Thema/Anthologie »).

Une situation curieuse caractérise actuellement les études camusiennes. Les recherches de plus en plus approfondies et parfois ésotériques continuent à proliférer ; on lit chaque année de nombreuses études qui surprennent par leur originalité, leur subtilité et leur maîtrise de la vaste bibliographie consacrée à l'auteur. Par contre les ouvrages de vulgarisation ne manquent pas de paraître et témoignent du fait qu'il existe (du moins dans l'esprit des éditeurs) un public désireux d'une connaissance aisée de l'auteur. On pourrait se demander si l'une des tendances n'entraîne pas nécessairement l'autre. Encombrée de considérations théoriques et d'un jargon hermétique, la critique actuelle semble de plus en plus vouée aux spécialistes et aux universitaires. Les ouvrages de vulgarisation n'auraient plus alors une valeur marginale mais rempliraient une fonction essentielle, à savoir que le rôle traditionnel du critique est d'agir en tant que médiateur entre le texte littéraire et le lecteur non-spécialiste.

L'essai de Paul Lécollier appartient à ce second groupe d'études et fait partie d'une collection (« Thema/Anthologie ») qui s'efforce de « placer d'emblée le lecteur au cœur même de l'œuvre ». L'auteur réunit sous plusieurs rubriques (« Un Été invinci-

ble », « La Solitude et le monde du procès », « De Sisyphe à Prométhée », « Face à l'histoire », « L'Artiste et son temps ») un choix d'extraits, précédés d'un bref commentaire et suivis de notes qui encouragent le lecteur à s'interroger sur le texte et à se référer à l'œuvre dont l'extrait est tiré. Une bibliographie sélective et critique et un index thématique complètent l'ensemble. Ainsi nous avons affaire à un livre essentiellement pédagogique. Évidemment on pourrait soulever certaines objections ; le découpage en extraits quasi arbitraire des œuvres littéraires ; la juxtaposition de textes littéraires et non littéraires comme s'il n'existait aucune différence entre les deux ; la lecture thématique des extraits retranchés de leurs structures formelles. Mais de tels reproches semblent négligeables.

L'ouvrage de Lécollier nous amène au cœur du monde camusien jusqu'au point où le spécialiste se sentirait quelque peu rajeuni par cette rencontre « naïve » avec les œuvres de l'auteur. Il est vrai, sans doute, comme le prétend Roland Barthes, que le but de toute critique est « moins [de] donner un sens à l'œuvre énigmatique que [de] détruire ceux dont elle est tout de suite et à jamais encombrée ». Mais un tel dogme ne risque-t-il pas de nous forcer à réagir dialectiquement à un métalangage et d'obscurcir ainsi son objet ? De même que Camus a toujours trouvé le besoin de retourner aux sources de son inspiration littéraire, de même le spécialiste autant que le débutant doit fréquemment entreprendre un pèlerinage aux sources de l'univers camusien. L'ouvrage de Lécollier a le mérite de nous aider à y parvenir.

Owen J. MILLER

Lev BRAUN, *Witness of Decline. Albert Camus : Moralist of the Absurd*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1974, 283 p.

C'est un défi courageux que de publier, en 1974, une étude de près de 300 pages sur Camus moraliste de l'absurde. Plus de trente livres¹ ont été consacrés, jadis et naguère, à la pensée philosophique, politique et religieuse de l'auteur de *La Chute* et le temps est en effet venu de faire non seulement le bilan de cette énorme production critique mais aussi la situation d'un poète-philosophe trop vite et trop longtemps prisonnier d'une légende que sa mort prématurée a rehaussée au mythe. Disons d'emblée

que l'ouvrage de Braun ne répond pas à ce besoin, qu'il se situe au niveau d'un essayisme trop souvent facile et insuffisamment informé.

À l'instar de bon nombre de prédécesseurs, Braun suit les étapes de la formation des valeurs camusiennes à travers les paradis perdus que décrivent *L'Envers et l'endroit* et *Noces*. Sur-le-champ on est surpris de constater qu'il ne se sert pas des *Écrits de jeunesse* mis à disposition par Paul Viallaneix dès le premier trimestre de 1973 ni, bien sûr, de son essai sur *Le Premier Camus* paru dans le même volume des *Cahiers Albert Camus*. L'omission de ce recueil indispensable pour toute biographie intellectuelle et morale de Camus se comprend tout au plus si l'on tient compte des délais de publication et de la date de parution de la présente étude (1974). Mais un coup d'œil sur la « bibliographie » (pp. 264—73) révèle un choix de titres qui eût pu se présenter ainsi dès le début des années 60, exception faite des travaux de Parker et Willhoite. Y figurent les livres de Brée, Luppé, P.-H. Simon, Quilliot, Parker et Willhoite et, dans la section « Articles », ceux de Durand, Hanna, Thoorens et Thody (celui de 1957 mais pas celui de 1961), plus une trentaine d'articles dont le choix semble avoir été dicté par leur appartenance à l'époque dite existentialiste alors que celui de la liste des ouvrages de fond contient un pot-pourri d'études socio-politico-historiques de la première moitié du xx^e siècle. Est-il besoin de souligner qu'une pareille limitation — volontaire ou non — suscite pour le moins le doute chez le lecteur averti de 1975 ?

Or dès la lecture de la première partie de *Witness of Decline*, l'on se rend compte que Braun ne tient à présenter que les perspectives qui se dégagent de sa lecture des textes clés camusiens. Il en résulte une interprétation de ces années formatrices qui ne sera utile qu'au néophyte désireux de connaître quelques assises de la morale camusienne naissante². Parmi les généralités et les généralisations souvent hâtives — la genèse des termes clés doit sans doute être placée dans l'époque et les circonstances qui les ont vu naître, mais elle devra aussi et surtout être analysée sur le plan conceptuel — se trouvent plusieurs erreurs manifestes attribuables au manque d'informations précises³.

Les quelque trois pages consacrées au *Mythe de Sisyphe* (pp. 53—6) constituent seulement une tentative simpliste d'expliquer l'absurde par ses circonstances historiques et politiques et ce dans un livre intitulé *Moralist of the Absurd*. *L'Étranger* est vu comme une étude psychologique qui chavire, dans sa deuxième partie, au roman à thèse. Le comportement de Meursault, son respect pour le code de la rue font penser au rude climat qui

régnait dans le quartier de Belcourt et confirment la fascination qu'exerçait, à l'époque, le demi-monde sur les intellectuels : « Le lecteur est invité à accepter l'inculpation des valeurs bourgeoises opérée au nom des prétendues valeurs absurdes qui sont, en fait, les valeurs de personnages en marge de la société mais adoptés avec enthousiasme par les intellectuels. » (p. 68). Meursault est un héros de l'absurde incapable de reconnaître les valeurs sociales, un désespéré tels Caligula et Martha.

Que les *Lettres à un ami allemand* représentent une espèce de bilan moral établi sous l'influence directe de la guerre, personne ne le contestera. Il est moins certain qu'avec ces lettres Camus ait voulu faire « ses adieux à Caligula » comme le suggère le titre du quatrième chapitre (p. 73). Si, outre le journalisme, œuvre de circonstance il y a, ce sont sans doute ces quatre lettres et *L'État de siège* (en tant que contribution à la littérature de Résistance telle que Camus la conçoit) et, dans un moindre ordre mais de circonstance toujours, *La Peste* et *Le Malentendu*. Il est inutile de rouvrir ici le débat sur les faiblesses esthétiques que ces œuvres comportent et qui sont attribuables en grande partie à leur symbolisme transparent, à l'allégorie d'un destin, d'un fléau et d'un mal par trop abstraite, c'est-à-dire non ou extra-humaine, phénomène d'autant plus ironique que *La Peste* est essentiellement un pamphlet contre l'abstraction. Ces quelques remarques ne se dirigent pas contre l'engagement croissant que Braun décrit en analysant la nature du pacifisme camusien et en interprétant la morale cathartique de *La Peste*. Selon lui, le fléau est identique à l'histoire fabriquée par l'homme (p. 96) et passée systématiquement au crible dans *L'Homme révolté*. Mais là encore l'absence d'une documentation sérieuse n'est pas faite pour avancer nos connaissances sur Camus. À titre d'exemple : Dans la section intitulée « Les Leçons de *Combat* », notre auteur n'incorpore ni les textes publiés par Norman Stokle (*Le Combat d'Albert Camus. Textes établis, annotés et présentés par N. S.*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, 376 p.), ni les analyses serrées proposées par A. Abbou et J. Lévi-Valensi dans *Politique et journalisme* (AC5). Dans ce contexte, Braun ne mentionne pas non plus l'importante polémique sur l'épuration qui opposait Camus et Mauriac et qui fut pour celui-là une véritable cheville ouvrière dans la formation d'une notion assouplie de la justice. Lorsque l'ambition d'une étude est de scruter « non pas l'art mais les idées de Camus » (p. 98), il ne suffit plus de nos jours de paraphraser et résumer la position de l'auteur de « Ni victimes ni bourreaux » et de prendre pour base les textes tels qu'ils se présentaient en 1960.

La partie centrale, en fait, presque la moitié du livre est consacrée à *L'Homme révolté* interprété comme apologie passionnée des valeurs morales et comme mise au jour de leurs perversions successives. Adoptant instinctivement le point de vue de la morale laïque ancrée sur le besoin et le droit de bonheur, Camus y « tente de faire contre les Pharisiens de la logique contemporaine ce que les pacifistes avaient fait contre la morale pharisenne du jacobinisme et du nationalisme » (p. 110). Notre auteur se demande alors en quoi consiste le bonheur sécularisé que, sans être métaphysiciens, revendiquaient déjà Cherea et Rieux. Il compare la situation de Camus à celle de Kant coincé entre la Terreur et le Marquis de Sade (p. 112) et répète l'argument, avancé dès la parution de *L'Homme révolté*, que la vraie cible de cet essai est le terrorisme stalinien. La révolte est à Camus ce que le conflit entre l'éternel et le temporel est à Kierkegaard, la volonté de puissance à Nietzsche, le sentiment tragique à Unamuno, la réaction kantienne au *Scheitern* à Jaspers et la sympathie à Scheler (p. 114) : une modalité existentielle transmuée en valeur créatrice. La négation affirmative du révolté n'est pas égotiste mais personnaliste, elle le transcende vers autrui et constitue la base de la solidarité humaine. L'irréductible dignité est la cause de la révolte alors que la solidarité en est l'effet. Mais si le passage de l'absurde négatif (l'était-il jamais par-delà le pur constat ?) à la révolte positive est cohérent du point de vue lyrique, il s'avère discutable parce qu'empiriste du point de vue logique (p. 120). C'est que l'origine de cette valeur camusienne, dépourvue de transcendance verticale, n'est pas claire aux yeux de notre auteur qui, dans le sillage de O.F. Bollow⁴, compare le fondement de l'éthique camusienne à celui de la morale kantienne⁵. Cependant, le concept de solidarité dépasse le syllogisme kantien selon lequel l'homme, en tant que sa propre fin, inclut son prochain fût-il ami ou ennemi. Cette solidarité est empruntée à la charité chrétienne dont elle constitue une version sécularisée. « [...] le paradoxe de l'humanisme [...] camusien ne se situe pas seulement dans son manque de croyance en un Dieu transcendant mais aussi dans son incapacité de découvrir une médiation par le truchement de l'univers naturel. » (p. 125). Il n'est, bien sûr, guère nécessaire de montrer ce que la pensée de midi et, *mutatis mutandis*, la notion camusienne de la nature humaine doivent à la pensée grecque. Braun dénonce vigoureusement le mélange adultère de valeurs chrétiennes et païennes, mais, curieusement, ne tente pas de reconstituer cette synthèse qu'opère Camus dès son Diplôme d'études supérieures. Or on sait à présent⁶ qu'il n'a plus guère modifié les idées philosophiques une fois reçues et « adoptées »

en préparant « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme » (II, p. 1224 et sqq.), ouvrage pivot qui ne se voit mentionné ni dans le corps ni dans l'index de la présente étude sur l'éthique camusienne. Signalons aussi l'absence d'une analyse montrant ce que la pensée de midi doit, outre aux Grecs, à Nietzsche. Il va sans dire que ces omissions rendent suspectes et les prémisses et les conclusions d'un ouvrage critique sur l'humanisme camusien. Que la pensée de Camus manque de souplesse, qu'elle soit dépourvue de toute dialectique, donc statique, qu'elle pêche par imprécision et manque de logique (p. 132), ce sont là des objections soulevées par force critiques contemporains et réitérés plus méthodiquement par leurs successeurs. Il est commode pour le lecteur en mal de grandes perspectives et de formules bien frappées de « savoir » Camus éclecticien insatiable, « sans racine ni téléologie [...], [qui] emprunte des idées à bien des philosophes sans mener à bout une théorie quelconque : un kantien qui ne croirait pas à la raison pratique, un piétiste sans Dieu, un Aristotélicien sans téléologie, un existentialiste ahuri qui s'évertue désespérément à maintenir une essence humaine dans un vide métaphysique » (p. 133). Mais pour l'étudiant soucieux de trouver une information solide, pareilles formules ne dépassent pas le cadre d'une conversation spirituelle, elles confirmeront ou remplaceront celles, trop connues et citées, qui veulent faire de Camus un Pascal sans Dieu, un champion de l'absurde et/ou de la révolte, etc. Toujours est-il qu'en dépit des réserves signalées, la discussion de la morale qui se dégage de *L'Homme révolté* représente la contribution la plus substantielle du livre de Braun et l'on se demande en fin de compte s'il n'eût pas mieux valu qu'il s'y limitât afin de documenter et développer davantage l'essentiel de sa critique.

Les chapitres traitant des diverses aberrations de l'abstraction nihiliste passées au crible par Camus, notamment les pages (pp. 141—8) nuancant l'antihistorisme camusien, forment une introduction acceptable à *L'Homme révolté*. L'image de Camus qui y est tracée est celle d'un auteur justifiant « le bonheur contre les revendications extravagantes de la fierté névrosée » (p. 156). Le commentaire sur la polémique de *L'Homme révolté* (pp. 183—91) vaut moins pour l'analyse des arguments philosophiques proprement dits que pour le dégagement des lignes directrices de la controverse et des procédés qu'y adopte Camus, notamment sur le plan psychologique. Notre auteur est d'avis que la partie la plus originale du message de *L'Homme révolté* est « la psychanalyse des mouvements révolutionnaires » (p. 192), le diagnostic des névroses politiques flagrantes tels le ressentiment, l'humiliation, le sentiment de culpabilité, l'aliénation, la solitude et le désespoir.

On trouvera aussi utile le survol comparatif de la pensée politique de Camus et de R. Aron (pp. 198—202).

La lecture de *La Chute* se situe également sur le plan du symbolisme psychologique révélant « la perte inévitable [pour Camus] de l'innocence » (p. 210) et l'explosion d'une culpabilité latente. Sans âme et doué d'une seule pensée réflexive, Clamence signale « non la caricature mais la tragédie de la mauvaise foi » (p. 210), de même que le Renégat représente les à-pics de la bassesse humaine. Dans *L'Exil et le royaume*, notre auteur dégage le leit-motiv de la fraternité raciale et propose une lecture politique du recueil qui montre Camus en proie au « rêve de la non-violence d'un Quaker et [à] l'anarchisme d'un partisan » (p. 219). « À ses yeux, la civilisation française est d'abord humaniste ensuite française » (p. 219) et cet humanisme bien-pensant ne laisse pas de nous rappeler « le romantisme social » naïf (p. 222), il exprime une profession de solidarité universelle. Quant à la guerre d'Algérie et les textes qui s'y rapportent, Braun tente de retracer les péripéties morales et intellectuelles du dilemme camusien. Une fois de plus nous sommes frappé par l'indigence de la documentation sur la pensée politique d'Albert Camus. Le lecteur reste sur sa faim non pas parce que l'interprétation basée sur quelques textes copieusement cités lui semblerait « fausse » mais parce qu'il s'attend à une analyse qui le conduise plus loin sur le sentier entamé par Quilliot, Parker, Willhoite et autres.

Quel est alors le bilan qu'on peut établir après la lecture de *Witness of Decline* ? Il s'agit d'un essai de valeur fort inégale dont la longue partie centrale sur *L'Homme révolté* acquerra, en tant que commentaire détaillé, l'adhésion des camusiens même si, comme pour le reste du livre, la documentation est désuète et fort incomplète. La dernière section, portant sur Camus victime de l'ostracisme politique, n'est acceptable qu'en tant que recensement de citations privilégiées. Enfin, nous l'avons dit, le début du livre est sujet à caution et pêche par un manque d'informations précises. Ces réserves faites, l'essai de Braun, écrit dans un style agréablement dépouillé, peut être recommandé comme introduction aux problèmes que posent l'anti-totalitarisme passionné et « l'humanisme tragique » (p. 251), « héroïque » et « romantique » (p. 253) d'Albert Camus.

Raymond GAY-CROSIER

NOTES

1. Nombre approximatif tiré d'une bibliographie critique et sélective de quelque 1 500 titres mise au point pour les volumes sur le xx^e siècle à paraître dans le cadre de D.C. CABEEN, *A Critical Bibliography of French Literature*.

2. Cette genèse des idées et thèmes corrélatifs a été pertinemment analysée par Alan J. CLAYTON, *Étapes d'un itinéraire spirituel. Albert Camus de 1937 à 1944*, Paris, Lettres Modernes, « Archives des lettres modernes », 1971, 86 p.

3. À titre d'exemples : « il n'y a pas de trace chez Camus de ce genre d'irrationalisme qui domine chez tant de penseurs modernes » (p. 27). Et Caligula, notamment la première version « nietzschéenne » et telle note des *Carnets*? — À l'époque de *Noces* et de *L'Envers et l'endroit*, « Camus était déjà marié et avait un enfant » (p. 29). Son premier mariage, en 1934 à l'âge de 21 ans, dura un peu plus d'un an et la présence d'un enfant issu de cette union serait une trouvaille biographique de premier ordre. À la p. 53 nous lisons que « la mort de [son] enfant » est survenue lorsque Camus avait 28 ou 29 ans (alors qu'il était remarié depuis 1940). — *Révolte dans les Asturies* est « une pièce jouée en 1936 par le Théâtre du Travail » (p. 35). L'interdiction gouvernementale dont cette pièce fut frappée aurait-elle porté dans le vide? — Les *Lettres à un ami allemand* représentent « le premier signe que Camus renonce à l'absurde en tant que philosophie globale » (p. 75). Mais Camus n'a jamais postulé un statut absolu pour l'absurde et ne se fatiguait pas de rappeler aux critiques que l'absurde était un sentiment, un point de départ. — Il dirigea ses arguments contre les *Temps modernes* « quoique la plupart [sic] des chapitres de *L'Homme révolté* aient été publiés dans les *Temps modernes* » (p. 113). — « La version non publiée de Jonas » (p. 208). Cf. I, 2043.

4. « Existenzialismus und Ethik », pp. 321—35 in *Die Sammlung*, Nr 4, 1949. Le début du titre est faussement cité « Existenzialismus ». Signalons la reproduction d'une page manuscrite mais non transcrite des *Carnets* (13 février 1936) et de la première page manuscrite de la première version de *La Chute*. Ces feuillets manuscrits sont intercalés entre les p. 128 et 129 de l'essai de Braun.

5. Dans la conclusion notre auteur rapprochera le kantisme émotionnel de Camus au kantisme intellectuel de Jaspers.

6. Voir à ce propos les études fouillées de Paul ARCHAMBAULT : *Camus' Hellenic Sources*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1972, 173 p. et « Augustin et Camus », *Recherches augustiniennes*, 6, 1969, pp. 193—221.

Jose BARCHILON, M.D., « A Study of Camus' Mythopoeic Tale *The Fall* with some Comments about the Origin of Esthetic Feelings », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vol. 19, no. 2, April 1971, pp. 193—240.

Dans cette étude, publiée d'abord sous une forme abrégée en 1968¹, J. Barchilon soumet à l'analyse freudienne le personnage de Clamence. Contrairement à d'autres auteurs, il s'interdit, comme dans ses travaux antérieurs, d'utiliser pour son analyse aucun élément étranger à l'œuvre étudiée (p. 231). Et certes, la plongée que le lecteur fait dans les profondeurs de la psyché de Clamence à la suite d'un guide aussi qualifié est de ces expériences qui défient le compte rendu.

Laissant de côté, pour abrégé, les premiers travaux d'approche de l'analyste, nous partirons des remarques qu'il fait sur les deux moments essentiels du récit : l'épisode du rire entendu par Clamence sur le Pont des Arts, et, plus important encore, celui de la noyade du Pont Royal, antérieur de deux ou trois ans au premier.

Le récit montre clairement que l'épisode du Pont Royal conditionne toute la conduite ultérieure de Clamence (p. 200). Avec un grand luxe de détails, Camus retrace les efforts désespérés que déploie le héros pour essayer de retrouver un équilibre personnel perdu avec l'estime de soi le soir où il avait laissé se noyer la jeune femme. Le rire qui, plus tard, éclate dans son dos sur le Pont des Arts marque l'échec définitif de Clamence.

Le livre se clôt sur un paradoxe. Après avoir essayé pendant tant d'années de chasser le souvenir traumatisant de sa mémoire (par exemple en recourant à la débauche sous toutes ses formes), après avoir tenté de fondre son propre sentiment de culpabilité dans la culpabilité générale, proclamée à l'envi, de tous les hommes, Clamence, dans un dernier fantasma, fait revivre pour son interlocuteur la scène de la noyade. « *O jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!* » Une seconde fois, hein, quelle imprudence! [...] *Mais rassurons-nous! Il est trop tard [...]. Heureusement!* » (I, 1549). Faut-il prendre Clamence au sérieux? Si une seconde chance lui était donnée de la sauver, laisserait-il cette « femme mourir une seconde fois » (p. 202)?

Oui, répond J. Barchilon. En effet, à relire, même rapidement, le récit, le lecteur sent bien que, le soir de la noyade, Clamence a péché « non par omission, mais par commission : il voulait que la jeune femme meure » (p. 204). Ainsi, si l'épisode de la noyade conditionne la conduite ultérieure de Clamence, il constitue encore, pour sa conduite antérieure et au moins sous certains rapports, un aboutissement. Autrement dit, il a pu servir d'exutoire à d'inconscients désirs de mort nourris par le héros à l'encontre de cette femme — et peut-être à l'encontre de toutes les femmes².

L'épisode de la noyade est précédé par le récit fait par Clamence de l'humiliation qu'il avait ressentie lorsqu'une de ses maîtresses, qu'il avait laissée insatisfaite, avait répandu dans son entourage la nouvelle de son insuffisance. Il n'avait surmonté cette humiliation qu'en humiliant à son tour cette femme dans un déploiement raffiné de sadisme. D'une façon très générale, Clamence éprouve inmanquablement l'humiliation la plus profonde lorsqu'il lui arrive de devoir se reconnaître inférieur, soit à des

hommes (comme pendant son altercation avec le motocycliste [I, 1499—1501]), soit, d'une façon plus typique, à des femmes.

Pour J. Barchilon, cette hypersensibilité de Clamence « suggère naturellement les émotions d'un jeune enfant qui, inférieur mais se sentant supérieur, doit nier à tout prix son état d'infériorité » (p. 205). Le souhait de mort adressé à toutes les femmes serait « un écho des désirs insatiables d'un enfant habitué à penser qu'il est le centre de l'univers [...]. Nous avons l'impression qu'à un moment donné notre héros a dû être — ou a dû se croire — l'exclusive préoccupation d'une mère toute à sa dévotion, une mère qui, plus tard, l'aurait abandonné ou trahi. » (pp. 205-6). Il devient ainsi possible d'interpréter le récit comme une « chute hors de l'Éden de l'Enfance » (p. 207). Corroborant cette interprétation, J. Barchilon relève le rêve d'amour idéal de Clamence : « [...] *un amour complet de tout le cœur et le corps, jour et nuit, dans une étreinte incessante, jouissant et s'exaltant, et cela cinq années durant, et après quoi la mort.* » (I, 1543).

L'humiliation subie de sa maîtresse insatisfaite et trop bavarde aurait fait revivre en Clamence l'inguérissable blessure narcissique reçue de sa mère lorsque « enfant-roi [il lui avait fallu reconnaître] qu'il ne pouvait être un objet sexuel pour elle » (p. 211). La haine, inconsciente et démesurée, qu'étant enfant il avait longtemps nourrie contre sa mère en réponse à sa « trahison » se serait reportée d'abord sur la maîtresse indiscreète, puis, plus généralement, sur toutes les femmes. Nous trouvons dans le récit, dans une séquence fort significative, le rappel de l'humiliation sexuelle de Clamence et le récit de sa première grande crise de sadisme (I, 1506); l'énoncé de ses désirs de mort à l'encontre de toutes les femmes en général (I, 1508); enfin, le récit de la noyade (I, 1509).

Or, la noyée est une jeune femme en noir, symboliquement une veuve. Comment expliquer que Clamence, défenseur attitré de la veuve et de l'orphelin (I, 1484), ait laissé se noyer la femme en noir? L'analyse précédente permettrait déjà de répondre. J. Barchilon préfère aller plus avant en proposant une reconstruction des premières années de la vie de Clamence³. Selon lui, « le petit Jean-Baptiste a perdu son père étant très jeune [...], sa mère a pris un ou des amants (un mari peut-être), personnages que le jeune garçon estimait inférieurs à son père » (p. 211). Jean-Baptiste aurait éprouvé envers eux des sentiments ambivalents, un peu à la manière de Hamlet. Il aurait désiré se soumettre à eux afin de remplacer le père réel, tout en ressentant le besoin impérieux de tirer vengeance de l'insulte que lui-même et son père avaient subie.

De l'âge de Clamence à l'époque de sa « confession », J. Barchilon infère que son père, officier, a dû prendre part à la première guerre mondiale et vraisemblablement y trouver la mort. Cette tragédie serait à l'origine de l'intérêt tout spécial que devait montrer plus tard l'avocat pour la veuve et l'orphelin. À propos de l'épisode de la concierge qui, sitôt son mari enterré en grande cérémonie, avait pris un amant, l'analyste interroge : « [En racontant cette histoire] Clamence ne veut-il pas dire qu'une femme peut perdre son mari, lui faire de somptueuses funérailles, révéler sa mémoire, parler de lui avec affection, et aussi prendre un amant, sans que ces faits soient nécessairement contradictoires, comme il le sait bien d'après son expérience personnelle ? » (pp. 212-3).

Sans doute, nous l'avons vu, la mère et le fils sont-ils devenus tout naturellement *la* veuve et *l'*orphelin. Mais lorsque l'avocat Clamence se fait leur défenseur avec la fougue théâtrale que l'on sait, il faut se garder d'être dupe des apparences. Il peut aussi bien s'agir d'une formation réactionnelle chez un homme qui, depuis la « trahison » maternelle, nourrit contre elle, à son insu, les pires désirs meurtriers — désirs qui devaient recevoir un assouvissement partiel dans la mort de la jeune femme en noir.

L'absence du père a marqué l'enfance du héros. Elle a livré l'enfant à la seule influence de sa mère tout en suscitant chez lui, par compensation, une véritable « quête du père » (p. 216).

La relation à la mère est infiniment complexe et revêt des aspects parfois contradictoires. Particulièrement gratifiante, elle permet au jeune garçon, seul objet des attentions maternelles, de se croire le centre de l'univers, de développer, sans être démenti par la présence d'un père, d'infinis rêves de grandeur. Dans ses fantasmes, il se voit « *fils de roi* » (I, 1488). Les fanfaronnades de Clamence sur ses prétendues capacités sexuelles relèvent⁴ du même investissement narcissique immodéré. Selon J. Chasseguet-Smirgel, « *le sujet qui n'a pu projeter son narcissisme sur le père et son pénis [...] n'aura d'autre issue que d'investir son Moi propre [...]. Le sujet élaborera alors des fantasmes [...] qui visent à démontrer qu'il a déjà en sa possession un pénis d'une puissance absolue [...]* »⁵. « *La nature m'a bien servi quant au physique [...]* » (1482) « *[elle] a été généreuse avec moi.* » (1503) proclame Clamence.

Ici encore, il faut accueillir ces proclamations avec prudence. De fait, J. Barchilon pense pouvoir déduire du rêve d'amour parfait de Clamence que « chez notre héros les désirs sexuels dirigés vers la mère pendant les premières années de la vie ont dû être

inhibés sous peine de mort. Bien plus, le tabou de l'inceste était si puissant [chez lui] que pas une seule fois dans sa vie il n'a pu se permettre de tomber amoureux. Pas davantage n'a-t-il pu se permettre, ne fût-ce qu'une fois, la satisfaction fondamentale de procréer [...]. Tout se passe comme si sa sexualité, à travers une interminable procession de femmes, était employée à maintenir une proximité physique et un semblant d'intimité avec une femme seulement, la mère ! [...] [En définitive], SON PÉNIS N'ÉTAIT POUR LUI RIEN DE PLUS QU'UN CORDON OMBILICAL [...]. » (p. 208). Et J. Barchilon de poursuivre : « Les conséquences nécessaires d'une relation aussi intense et aussi inhibée avec la mère sont non seulement la culpabilité mais aussi l'absence quasi totale de composante génitale dans les relations objectales [...]. » (p. 209). Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant de trouver « ici ou là de nombreux signes révélant des tendances féminines et des tendances homosexuelles » chez Clamence. Si ces éléments ne paraissent « pas plus significatifs que ce que l'on peut trouver chez tout autre homme » (p. 214, n. 14), ils contribuent toutefois à expliquer la noyade du Pont Royal. Par sa mort, la jeune femme débarrasse Clamence de son identification féminine et le délivre de la jeune mère/veuve de son enfance (p. 215).

De son côté, la quête du père laisse deviner chez le héros un besoin secret d'être « remis à sa place » par une figure paternelle (p. 219). C'est en réponse à ce besoin que se manifeste le rire hallucinatoire du Pont des Arts. Mais la quête de Clamence reste vaine : il lui faut prendre acte de l'abandon définitif de son père⁶. Il s'assimile alors au Christ, lui aussi héros « *de naissance obscure* » (I, 1488) et pareillement abandonné de son père. Lorsque, tout naturellement, il reprend à son compte la plainte du Fils au Père, le pathétique du passage est profondément ressenti par le lecteur.

Ainsi J. Barchilon peut-il affirmer que « l'absence d'une importante image paternelle dans la vie de Clamence enfant est la malédiction » qui a valu au héros ses tribulations de l'âge adulte (p. 217).

L'échec final de Clamence le ramène inéluctablement à la mère. Il la rejoint dans la mort, une mort purement imaginaire qu'il met en scène avec le plus grand soin aussi bien pour lui-même que pour son interlocuteur/lecteur (I, 1549).

Nous espérons que le présent compte rendu, succinct et incomplet par nécessité, aura du moins donné une idée de la richesse de l'étude de J. Barchilon, d'où le personnage de Clamence ressort plus fascinant que jamais.

Si fascinant même que, ne se sentant pas tenu par les scru-

pules scientifiques de l'analyste, le lecteur curieux ne pourra s'empêcher d'interroger, au-delà de Clamence, les autres héros camusiens et l'auteur lui-même. Il sera tenté d'employer à sa façon et avec plus ou moins de bonheur « *une méthode structurale qui [lui] permet[te] de comparer les différentes œuvres d'un artiste pour y découvrir le fantasme commun qui en est la clef* »⁷.

Par exemple, comparant les personnages de Clamence et de Meursault, il pourra se demander si le fantasme de décapitation, commun à *La Chute* et à *L'Étranger*, n'est pas l'un des fantasmes clefs de toute l'œuvre⁸. Ou encore, retrouvant chez de nombreux héros — et souvent d'une façon plus marquée que chez Clamence — les tendances homosexuelles révélées par l'analyse de J. Barchilon, il pourra essayer de mettre en rapport fantasme de décapitation et homosexualité latente de tant de personnages camusiens⁹. Et ainsi de suite.

Telle est la liberté du lecteur, et peut-être celle du critique. Mais n'est-elle pas aussi licence ? Nous sommes ainsi confrontés à des problèmes fondamentaux de méthode qui dépassent le cadre de ce compte rendu¹⁰.

Jean GASSIN

NOTES

1. In *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 49, 1968, pp. 386—9.
2. Comme le fait soupçonner l'accumulation d'anecdotes mettant en scène le meurtre d'une femme par un homme ou le suicide d'une femme pour un homme. Ou encore la célèbre plaisanterie de Clamence : « [...] *je n'avais aucune chance de tuer ma femme, étant célibataire* [...] » (I, 1483).
3. Cette biographie restituée ressemble beaucoup à celle de Camus, où nous retrouvons la mère/veuve et, peut-être, l'amant — si du moins il faut en croire certains brouillons à caractère autobiographique. « *À seize ans il apprit que sa mère avait un amant. Il en fut étonné-navré-interdit.* » (MH, 219). Cf. « Les Voix du quartier pauvre », CAC2, 280. Mais il peut aussi bien ne s'agir que d'un fantasme quasi obsessionnel.
4. J. Barchilon pourtant ne les relève pas.
5. *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité* (Paris, Payot, 1971), p. 190.
6. On trouve des traits « abandonniques » chez bien des héros de Camus.
7. S. KOFMAN, *L'Enfance de l'art* (Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1975), p. 125.
8. Tel est le sujet de notre étude sur la guillotine, dans la présente livraison.
9. C'est ce que nous avons tenté dans notre thèse « *Le Symbole chez Camus* » (Aix-en-Provence, 1975).
10. Comme le dépassent, croyons-nous, les considérations sur l'origine du sentiment esthétique que J. Barchilon a placées en « Addendum » à son étude de *La Chute*.