



CLASSIQUES
GARNIER

FITCH (Brian T.), GAY-CROSIER (Raymond), VERCIER (Bruno), « Recensement et recension des articles », in FITCH (Brian T.) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Camus romancier : La Peste*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16824-9.p.0173](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16824-9.p.0173)

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.

RECENSEMENT ET RECENSION DES ARTICLES

par Bruno VERCIER, Brian T. FITCH et Raymond GAY-CROSIER

I. ÉTUDES STYLISTIQUES

Dans les deux articles de W. Geerts, « Discussion »¹ et « La Lecture comme performance : psycholinguistique et communication littéraire »², l'œuvre de Camus n'est envisagée qu'à titre d'exemple, tout comme celle de Gide ; le second est le développement et la théorisation des quelques remarques contenues dans le premier. Il ne peut être question de reprendre ici la théorie sémiotique qui sous-tend cette réflexion, laquelle se présente comme une série de propositions, d'hypothèses, de directions de recherche, fort stimulantes d'ailleurs, à partir des ouvrages théoriques d'Umberto Eco.

Pour rester dans le cadre de la Série *Albert Camus*, nous noterons seulement que cette réflexion s'articule au départ sur le problème des lectures de *L'Étranger* : critique des critiques plutôt que critique de l'œuvre donc. W. Geerts note, sur un point précis — l'association, dans la scène du meurtre, du soleil et de l'Arabe —, la convergence des différents critiques (Barthes, Castex, Fitch, Costes, Mailhot). Il constate une convergence tout aussi remarquable dans l'aveuglement de ces critiques dont aucun ne songe à rapprocher, à l'appui

de son interprétation, deux passages pourtant peu éloignés : pages 1165 et 1166 de l'édition de la Pléiade.

À partir de ces remarques, W. Geerts pose les bases d'une théorie de la lecture comme mémoire et du champ possible des interprétations dans leur rapport avec le donné du texte.

Nous ne discuterons pas ces théories. Nous nous contenterons de poser une question à W. Geerts : pourquoi postuler « l'aveuglement » de tous ces critiques ? Fallait-il vraiment s'attarder sur un rapprochement aussi évident, inévitable, indispensable, à toutes ces interprétations ? Est-il besoin de mettre en branle toute la psychocritique et toute la psycholinguistique pour mettre en rapport ces deux phrases ? La sémiotique se veut scientifique — doit-elle pour autant dénier toute vertu à l'intuition et à la discrétion ?

Il convient de situer dès l'abord l'article de M. Maillard, « Anaphores et cataphores »³ : il a paru dans le numéro de *Communications* intitulé « Le Texte de la théorie à la recherche » qui rassemblait, sous la houlette de Roland Barthes, des travaux de jeunes chercheurs. Fragments de recherches en cours, ces articles sont pour la plupart davantage des présentations de travail ou de problématique que des synthèses achevées. Le travail de M. Maillard est ainsi une sorte d'explication de texte du début de *La Chute*, limitée au strict point de vue de la recherche et de la théorisation du problème de l'anaphore et de la cataphore. La théorisation effectuée à partir de ce début est ensuite appliquée à l'ensemble du texte : le type de narration propre à *La Chute*, avec les retards plus ou moins longs apportés à l'identification du Narrateur et de son interlocuteur, implique une utilisation bien particulière de ces figures, considérées à la fois au niveau de la phrase et au niveau du récit tout entier, au niveau sémantique et au niveau métalinguistique.

Cette « étude sémiologique » du phénomène anaphorique débouche sur une conclusion rapide d'intérêt plus général : malgré certaines audaces de présentation, *La Chute* est classée parmi les « textes lisibles ». On voit, dans le recours à

cette catégorie, l'écho du passage, dans la réflexion de Roland Barthes, du texte sur « L'Analyse structurale des récits », qui inspire la plus grande partie de cette étude, à *S/Z* où intervient l'opposition lisible/scriptible. Malgré la rapidité de cette conclusion, on trouvera dans cette étude bien des indications très justes et très précises sur des points particuliers d'analyse du texte de Camus — comme de tout texte littéraire.

B. V.

NOTES

1. *Revue romane*, t. VIII, fasc. 1, 1973, pp. 406-7.
2. In *Actes du 1^{er} Congrès de l'A.I.S.S.*, Mouton.
3. *Communications*, n° 19, 1972, pp. 93—104.

II. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

Accueillons, d'abord, l'un des premiers travaux à être consacré à *La Mort heureuse*. Dans « Éros et cosmos dans *La Mort heureuse* de Camus »¹, René Andrianne nous donne une analyse textuelle de trois courts extraits de cet ouvrage camusien posthume (CAC1, 145, 148 et 192-3) qui « voudrait trouver dans le seul discours les axes de cohérence indispensables au dévoilement du sens » (p. 175). Il s'agit de « la superposition, [de] la comparaison, et [de] l'observation des chaînes associatives », lesquelles « constituent les moyens privilégiés d'atteindre le fantasme », selon la définition que donnent de ce terme Laplanche et Pontalis. D'où sera dégagée « une trame cohérente de fantasmes » nés d'une « activité transformatrice d'un matériau puisé dans l'expérience sensorielle et orientée par l'activité pulsionnelle du sujet » et « déterminés par la pulsion mais informés par le verbe ». C'est donc « la forme discursive » (p. 176) des fantasmes qui intéresse ce critique plutôt que les « structures fantasmatiques typiques et universelles : scène primitive, vie intra-utérine, castration, etc. », qu'« ils occultent ». De ces trois analyses, il ressort, par exemple, que « le baiser (MH, 145) est cosmicisé et la nage (MH, 192-3) érotisée » (p. 178) et que « baiser cosmique et nage érotique ne sont que deux variantes d'un acte unitif d'ordre sacré, l'étreinte, où la femme et l'eau médiatisent un acte de connaissance exprimé sensoriellement » (p. 179). Après avoir fait remarquer « le parallélisme entre la perception des éléments féminisés et le face-à-face avec la mère » (p. 185) évoqué dans *L'Envers et l'endroit*, Andrianne prétend que « le secret qu'il faut forcer est un silence enfermé dans une bouche muette » (cf. MH, 145) et que « c'est le silence d'une femme, de la nuit, du ciel nocturne et de l'eau ». Par conséquent, « l'étreinte, si elle est la structure [de deux de ces trois textes], n'est qu'un fantasme substitutif » qui pourrait bien révéler « l'inconsciente justification de l'acte d'écrire chez Camus : trouver un langage pour parler à sa mère et lui

arracher le secret de son mutisme » (p. 185). Ce critique rejoint ainsi, comme il le fait remarquer, l'ouvrage d'Alain Costes (cf. AC6, 199—223) qui lui semble être « *plutôt une psychanalyse de Camus qu'une étude textuelle* » (p. 185, n. 16). L'intérêt principal de son travail est justement de montrer que « *l'analyse textuelle confirme [...] les résultats d'une étude exclusivement psychanalytique* » (p. 185).

Nous passons tout naturellement de *La Mort heureuse* à *L'Étranger* par l'intermédiaire d'une autre évocation d'Éros dans l'article de Patrick Brady intitulé « Manifestations of Eros and Thanatos in *L'Étranger* »². Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'analyse textuelle mais de la structure d'ensemble de l'ouvrage laquelle découle, pour ce critique, des trois [*sic*] morts : celle de la mère, celle de l'Arabe et « celle de Meursault lui-même qui clôt le roman » (p. 183). Contentons-nous de résumer l'argumentation assez rapide de cette analyse plutôt schématique du texte de Camus en en citant la conclusion :

On peut dire donc que Thanatos structure *L'Étranger* : mort de la Mère (celle qui a donné la vie doit succomber à la mort), de l'Autre (l'Arabe), et du Moi (ce qui implique la mort du discours). Mais le principe d'Éros se voit attribuer un rôle significatif : dans les rapports avec la Mère (premier objet d'amour), avec l'Autre (Marie), et avec le Moi (représenté par la nature par contraste avec la société et par le discours narcissique de la parole vide). Et surtout, des manifestations évidentes de Thanatos impliquent des manifestations cachées d'Éros, tel notamment le meurtre de l'Arabe, substitut de l'Autre qui est violé en même temps que le silence vierge de la plage ensoleillée. [trad.] (p. 188)

Les auteurs de deux courtes notes dans la revue *Romance Notes* se penchent uniquement sur quelques phrases de *L'Étranger*. James Painter³ s'interroge sur la manière dont il convient d'entendre l'observation de Meursault dans la salle d'audience à la suite de la lecture de sa condamnation à mort : « *Il m'a semblé alors reconnaître le sentiment que je lisais sur tous les visages. Je crois bien que c'était de la con-*

sidération. » (I, 1199). Il s'explique cette « *considération* » par le fait que Meursault a été, dès son arrestation, participant dans un rite (légal) où il a dû se montrer digne de remplir le rôle de bouc émissaire « élu pour porter le fardeau de la culpabilité de la communauté » (p. 27) et pour devenir ainsi « sanctifié », bien que Meursault finisse par rejeter ce rôle et par souhaiter que la « *considération* » (I, 1210) se transforme en « *cris de haine* ». John E. Gale⁴ s'interroge, pour sa part, sur le « *Cela ne veut rien dire* » (I, 1125) avec lequel débute le texte. Le rapprochement de cette phrase avec d'autres passages du roman où elle figure permet au critique d'y voir « la réaction de Meursault devant le télégramme en tant que *représentation abstraite* d'un événement auquel manque toute preuve physique » (p. 32). Sans trouver quoi que ce soit à redire devant cette lecture du texte, nous ne comprenons pas pourquoi Gale s'attendait à ce que nous options (dans nos écrits sur ce livre) pour l'une ou l'autre « interprétation » de cette phrase (cf. p. 29), puisque l'essentiel réside, pour le lecteur, dans son ambiguïté même, ambiguïté qu'il convient donc pour le critique de ne pas résoudre mais de respecter en analysant le rôle et les effets dans le texte, toute « interprétation » étant, en dernière analyse, aussi gratuite que superflue.

Dans son article « Meursault as antithesis of "Homo Ludens" from J. Huizinga to Eric Berne »⁵, Patrick Henry commence par évoquer l'article de Jerry L. Curtis⁶ dont il a été rendu compte ici même (AC6, 170-1). Contrairement à celui-ci, il ne se donne pas pour tâche d'énumérer les jeux que refuse Meursault mais cherche plutôt à examiner la forme prise par le thème de jouer un jeu et sa fonction dans la structure narrative de *L'Étranger* en se limitant au jeu légal que figure le procès. Pour ce faire, il recourt aux ouvrages de J. Huizinga (*Homo Ludens : a study of the play-element in culture*) et de Eric Berne (*Games people play*). La pertinence du rapprochement entre les rites du système judiciaire et un jeu s'illustre d'une manière tout à fait convaincante en

s'appuyant sur le texte du roman (bien que ce rapprochement n'ait guère besoin d'une œuvre de fiction pour se fonder) mais la discussion à laquelle il donne lieu ici nous semble apporter peu de neuf à notre appréciation du roman et sa conclusion que « le thème du jeu contribue au thème plus général de l'absurdité sociale en juxtaposant une société qui s'adonne aux jeux à un protagoniste qui refuse tout jeu social » (p. 374) ne fait que répéter ce qui a déjà été dit et redit par maint autre critique.

John E. Gale⁷ n'est pas le premier critique⁸ à examiner de près la traduction anglaise de *L'Étranger* due à Stuart Gilbert ni à prononcer, à son égard, un jugement plutôt défavorable. Étant donné qu'une grande proportion des lecteurs de ce roman (et un certain nombre de ses critiques, ne l'oublions pas !) ne le connaît que sous cette forme, la nécessité de faire subir aux traductions un examen des plus attentifs est évidente. Il n'est pas sans importance, par exemple, que la traduction a été faite à partir de la première édition du roman et n'a jamais été revue à la lumière des révisions que lui a apportées par la suite son auteur (p. 141) ! D'où surtout la présence dans la traduction de certaines figures poétiques absentes du texte de la Pléiade. Souvent « le traducteur a fait tout pour éviter les pièges d'une traduction littérale, bien qu'ironiquement une telle traduction eût été supérieure » (p. 143). Notons aussi la transformation par Gilbert du discours indirect en discours direct (p. 147), ce qui devient d'autant plus grave que cet autre trait stylistique essentiel de l'original qu'est la distinction entre passé composé et passé simple est impossible à rendre en anglais (p. 146).

Dans son livre *From Sartre to the New Novel*⁹, Betty T. Rahv consacre une quarantaine de pages aux « ambiguïtés » de *L'Étranger*. Elle cherche à faire ressortir la manière dont ce roman annonce « la restriction de la perspective narrative à une forme de monologue intérieur » et « la perspective narrative ambiguë » (p. 59) que cultive le Nouveau Roman. Dans ce but, elle examine surtout l'ambiguïté tempo-

relle de la perspective narrative dans *L'Étranger* et notamment le va-et-vient entre le « moi-présent » et le « moi-passé » de Meursault. L'analyse qui en résulte est fort détaillée et tient compte, avec une quasi-exhaustivité fort louable, de l'apport considérable de la critique. Mais il nous semble qu'elle aurait pu être menée avec plus de concision car le résultat suggère qu'à l'origine de ce livre se trouve une thèse universitaire. N'empêche que ce chapitre de livre constitue une étude systématique et utile, sinon particulièrement originale, d'un aspect central du texte tout en faisant le point en ce qui concerne la critique.

Le seul travail sur *La Peste* dont nous avons à rendre compte cette année est l'un des plus utiles que nous connaissons. Il s'agit de l'article de Edwin Moses, « Functional complexity : the narrative techniques of *The Plague* »¹⁰. Ce critique fait remarquer, à juste titre, que contrairement au cas des autres écrits romanesques de Camus, la technique narrative de *La Peste* a reçu très peu d'attention critique. La raison en est, à notre avis, que devant l'apparente gratuité du procédé d'un narrateur qui ne révèle son identité de protagoniste dans l'histoire qu'à la fin du livre, les critiques ont été indécis quant à l'importance qu'il convenait d'accorder à la technique narrative du livre. Mais explication n'est pas justification. Et il est certain que la spécificité et l'originalité de cette technique exigent une analyse approfondie pour pouvoir en déterminer la fonction et le fonctionnement dans l'économie générale du texte. Moses commence par poser six questions qui lui semblent s'imposer dans ce domaine :

- 1) Quel avantage Camus obtient-il en recourant à un « je » qui n'a rien du narrateur inadéquat, du « *unreliable narrator* », lequel offrirait de multiples perspectives ironiques ?
- 2) « Même si l'on prend comme donnée la nécessité de faire narrer l'histoire par Rieux, pourquoi fallait-il recourir à la fiction que ce dernier est l'auteur réel du roman ? » (p. 420).
- 3) « Si Rieux doit en être l'auteur, pourquoi faut-il que sa présence d'auteur soit si "voyante" ? » (p. 420).

4) « Pourquoi faire prétendre à Rieux qu'il va être un rapporteur objectif tout en l'empêchant de l'être par la suite ? » (p. 421). Et il en va de même quant à son prétendu refus de toute recherche artistique.

5) « S'il est nécessaire de cacher l'identité du narrateur (sans doute pour le rendre plus représentatif [...]), pourquoi donc la cacher si mal ? » (p. 421).

6) Pourquoi utiliser Tarrou comme narrateur secondaire, puisque Rieux n'hésite pas à rapporter des épisodes et des dialogues auxquels il n'a pas pu assister ? (Nos propres réponses à ces questions se trouvent implicitement dans notre essai ailleurs dans ces pages.) Le lecteur se rendra compte par notre présentation de ce travail que, pour nous-même, les problèmes que soulève Moses importent plus, en dernière analyse, que les réponses qu'il y apporte. Celles-ci font néanmoins preuve d'une finesse et d'une subtilité certaines. Ce critique a surtout fourni des bases solides pour que l'analyse de la technique narrative de *La Peste* puisse être poursuivie plus fructueusement et plus rigoureusement que par le passé.

L'article de Jerry L. Curtis sur *La Chute*, « Camus' Hero of many faces »¹¹, prétend constituer le premier effort, de la part de la critique, pour rassembler les divers traits, « apparemment dissemblables » (p. 88), de Clamence pour en faire un portrait cohérent. En fait, il ne fait que raconter le récit de Clamence (en esquissant quelques rapprochements entre *La Chute* et d'autres ouvrages, notamment de Dante et de Sartre) sans ajouter quoi que ce soit à notre compréhension du personnage.

Le travail de Terry Keefe est d'une tout autre envergure. Son titre « Camus' *La Chute* : some outstanding problems of interpretation concerning Clamence's past »¹² résume bien l'essentiel de son propos. Sa fonction, pour la critique camusienne, est essentiellement analogue à l'essai de Edwin Moses sur *La Peste*. Keefe estime, à juste titre, que la critique a accordé trop d'attention à la question des « sources » et des

aspects autobiographiques de *La Chute* à l'exclusion d'une analyse plus compréhensive du livre qui, pour ce critique, doit aborder, entre autres choses, le problème de la chronologie des événements de la vie passée de Clamence. Nettement plus long et plus détaillé que l'essai de Moses, celui de Keefe nous paraît pourtant être d'un intérêt moindre surtout parce que nous restons, à la fin de ces pages, peu enclins à accorder à cet aspect du livre une importance centrale, telle celle dont jouit la perspective narrative de *La Peste*. Ce critique prend comme fondement de son analyse trois échelles temporelles :

- 1) l'ordre dans lequel Clamence *raconte* les événements de son passé ;
- 2) l'ordre dans lequel, selon Clamence, ces événements *avaient eu lieu* ;
- 3) l'ordre dans lequel il *s'est souvenu* des événements qu'il avait oubliés. Et l'importance attribuée au thème de la mémoire, comme l'indique la troisième échelle, confère déjà à ce travail une originalité certaine. Il parvient à cerner un certain nombre de « problèmes » de chronologie restés jusqu'ici inaperçus. En ce qui concerne l'échelle 2, où se situe précisément l'épisode nord-africain, avant ou après sa carrière d'avocat, par exemple ? Quant à l'échelle 3, quand précisément Clamence s'est-il souvenu de l'incident de la femme sur le pont ? Et l'épisode nord-africain figure-t-il ou non parmi les événements que Clamence avait oubliés et dont il s'est rappelé ? La discussion de ces questions est menée avec minutie et rigueur sous tous les angles. Elle constitue une contribution de poids à une étude plus approfondie de *La Chute* que nous attendons depuis trop longtemps.

Les deux articles sur *L'Exil et le royaume*, en revanche sont d'un intérêt bien moindre. « Une Lecture du *Renégat* » de Marguerite Nicod-Saraiva¹³, malgré son titre, est plutôt un essai pour situer cette « *histoire extravagante d'un homme bête et fou placé dans un milieu qui défie toute vraisemblance* » (p. 77), histoire qui « *choque d'abord, tant [elle] dif-*

fère des autres œuvres » (p. 77), précisément dans le contexte de ces autres œuvres, y compris les *Carnets*. Ce bref essai ne peut que servir d'introduction générale à la nouvelle en question. Bien que plus étoffé, l'article de Laura G. Durand, « Thematic counterpoint in *L'Exil et le royaume* »¹⁴, n'est guère plus original. Son auteur se contente de répertorier les deux thèmes de l'exil et du royaume tels qu'elle les voit répartis parmi les différentes nouvelles : « Dans chaque nouvelle un protagoniste exemplifie la condition soit de l'exil soit du royaume et incarne l'un des aspects de l'un des concepts clés. » (p. 1110). Quant au sens de chacun de ces concepts, « "l'exil" signifie un état d'esprit et une émotion caractérisés par "l'absence du bonheur, la solitude, le silence", tandis que "le royaume" a à peu près les sens opposés de "la réalisation de soi, la participation, la communion" » (p. 1110). Il est dommage que ce critique n'ait sans doute pas pu consulter à temps les travaux de Peter Cryle et de Owen J. Miller, parus ici même (*AC6*, 7—50), sur la conception d'ensemble de ce recueil de nouvelles, ce qui lui aurait permis d'approfondir son travail.

B.T. F.

NOTES

1. *Revue romane*, t. IX, n° 2, 1974, pp. 175—87.
2. *Twentieth Century Literature*, vol. 20, no. 3, July 1974, pp. 183—8.
Nous traduisons de l'anglais, comme pour tous les travaux en anglais.
3. « Remarks on a phrase in Camus' *L'Étranger* », *Romance Notes*, vol. XVI, no. 1, Autumn 1974, pp. 25—32.
4. « Meursault's telegram », *Ibid.*, pp. 29—32.
5. *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XXI, no. 3, 1974, pp. 365—74.
6. « Camus's outsider : or, the games people play », *Studies in Short Fiction*, vol. IX, no. 4, Fall 1972, pp. 379—86 (cf. AC6, 170-1).
7. « Does America know *The Stranger*? A reappraisal of a translation », *Modern Fiction Studies*, vol. 20, no. 2, Summer 1974, pp. 139—47.
8. Voir, par exemple, Helen SEBBA, « Stuart Gilbert's Meursault : a strange "stranger" », *Contemporary Literature*, vol. 13, no. 3, Summer 1972, pp. 334—40 (Cf. AC6, 173).
9. Voir pp. 59—97 in *From Sartre to the New Novel*, Port Washington, New York—London, Kennikat Press, 1974, 177 p.
10. *Modern Fiction Studies*, vol. 20, no. 3, Autumn 1974, pp. 419—29.
11. *Studies in the Novel*, vol. 6, no. 1, Spring 1974, pp. 88—97.
12. *The Modern Language Review*, vol. 69, no. 3, July 1974, pp. 541—55.
13. *Études de Lettres* (Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne), série III, t. 6, n° 2, avril—juin 1973, pp. 75—80.
14. *The French Review*, vol. XLVII, no. 6, May 1974, pp. 1110—22.

III. THÉÂTRE, ÉTUDES COMPARATIVES ET PHILOSOPHIQUES, VARIA

À en croire certains critiques, le théâtre camusien serait non seulement désuet sur le plan dramatique mais aussi sur celui des idées qu'il préconise. Or s'il est vrai que, depuis leur parution, les pièces et adaptations ont été plus souvent commentées que jouées, il est également loisible de noter qu'il n'y a guère de saison théâtrale pendant laquelle elles ne suscitent pas l'intérêt d'une poignée de metteurs en scène. Pour modeste qu'elle soit par rapport à certaines pièces vedettes du théâtre dit « absurde », l'actualité de *Caligula*, du *Malentendu* (ce qui est plutôt surprenant), des *Justes*, de *Requiem* et des *Possédés* n'est pas négligeable. Ainsi pourra-t-on relever pour 1973 et 1974 les représentations suivantes : *Caligula* (qui demeure la pièce la plus jouée), le 6 novembre 1973 au premier programme de la Radio Suisse romande ; *Le Malentendu* au théâtre Les Trois Coups à Lausanne, en janvier 1974 ; *Les Justes* au Théâtre Montansier de Versailles, février 1974 ; *Les Possédés* au Théâtre Jean-Vilar du Centre National du Limousin à Suresnes, en février-mars 1974. Inutile de dire que cette liste n'est pas complète.

Dans le domaine de la critique littéraire, signalons d'abord le portrait équilibré que B.G. Garnham brosse de Camus théoricien et praticien des tréteaux paru dans une récente anthologie d'études théâtrales¹. La production dramatique camusienne y est vue sous l'angle d'un théâtre d'idées aux intentions moralisantes. Ces quelque quinze pages serviront surtout d'introduction au débutant soucieux de se familiariser avec les titres, dates de représentation, idées sous-jacentes et lignes de force dramatiques des pièces et adaptations camusiennes. Relevons aussi l'utile confrontation du théâtre avec l'œuvre en prose.

Selon Ross Aden², le conflit tragique éclate pour le Tamburlaine de Marlowe et Caligula au moment où ces fous lucides dépassent leur limite humaine et, se mesurant avec les dieux, oppriment et humilient leur entourage selon leurs lois

capricieuses. Le fait qu'il n'y a pas de réponses à leurs questions existentielles et que les solutions proposées sont d'une injustice flagrante constitue pour Marlowe comme pour Camus la tragédie de l'absurde. Nourris de leur « sadisme intellectuel » (p. 5), Caligula et Tamburlaine, dont la volonté équivaut à un destin, se divinisent en vain, car en fin de compte ils doivent se soumettre aux lois humaines que sont la maladie et la solidarité.

Il n'est guère surprenant qu'une espèce de bilan des travaux sur *L'État de siège* vienne d'Allemagne où la pièce a eu ses rares succès. Encore faut-il ajouter que l'essai de Heinz Willi Wittschier³ se limite à un recensement peu représentatif de travaux consacrés à *L'État de siège* et que les jugements favorables et défavorables ne sont pas aussi équilibrés que notre auteur voudrait nous faire croire. Quant à la structure non traditionnelle et à l'influence d'Artaud, il n'est pas loisible d'avancer qu'on n'a pas pris au sérieux, à ce propos, les remarques de Camus (I [éd. 1965] 187 et 1730) puisque ce genre d'investigation a été sinon mené à bien du moins amorcé par nous-même⁴. Reprenant et commentant quelques passages clés du *Théâtre et son double*, Wittschier insiste, à juste titre, sur les qualités théâtrales de la peste qui met à nu « l'absurdité de la vie et du monde » (p. 142). Les notions qu'Artaud associe à la cruauté (rigueur, détermination, soumission, nécessité, mort, méchanceté) sont celles mêmes qui charpentent la structure de *L'État de siège*, la cruauté étant de toutes manières « l'attribut le plus spécifique de la peste » (p. 143). Le mélange des genres qu'y pratique Camus se rapproche de la « création totale » revendiquée par Artaud (*Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, t. IV [Gallimard, 1964], p. 110). Pour notre auteur, les thèmes, les symboles et les représentations se parachèvent et se correspondent dans une unité qui est aussi bien extérieure qu'intérieure (p. 148). Nous pourrions conclure que ce travail apporte plutôt quelques amplifications que des nuances proprement dites.

Présentant les pièces comme des « fables de violence » (p. 28) et *L'Homme révolté* comme une théorie impraticable, Alfred Schwarz⁵ s'évertue à fournir dans son sondage des limites de la violence un jugement plus nuancé du dilemme politique qui hante Camus. Ce faisant, notre auteur se fonde surtout sur une lecture des *Justes* dont il souligne judicieusement l'actualité. Le caractère inconciliable des alternatives se manifeste dans l'opposition classique de l'amour de la vie et de l'amour de la justice. L'épreuve enseignante de Kaliayev, héros modèle, de Dora et de Stepan est alors analysée à la lumière de quelques citations clés tirées de *L'Homme révolté*. Les proclamations des protagonistes sont placées dans la perspective de la dialectique des fins et des moyens. L'acte homicide de Kaliayev est attribuable autant à son amour de l'homme qu'à sa haine de l'injustice. Le travail de Schwarz souligne l'ambiguïté que comporte le message des *Justes*. L'absence de toute documentation expliquera pourquoi les nuances proposées ne sont pas aussi tangibles que notre auteur le pense.

Aux yeux de Roland Gaskell⁶, il manque aux *Justes*, « dont l'action est plutôt morale que politique » (p. 33), le contexte social. Ce déficit serait caractéristique du théâtre contemporain qui hésiterait « de traiter la société comme une totalité » (p. 33).

La note de Ray Davison⁷ répertorie les similarités frappantes entre le discours de Clamence (« *Puis-je, monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ?* », I [éd. 1965], 1475) et celui de Marmeladov dans *Crime et châtiment* (« *Oserais-je, monsieur, m'adresser à vous pour engager une conversation des plus convenables ?* » [op. cit., trad. de D. Ergaz, *Journal de Raskolnikov, Carnets de Crime et châtiment, Souvenirs de la Maison des Morts* (Paris, Gallimard, 1950), p. 49]). L'analyse comparée du style des deux personnages révèle leur penchant commun pour la grandiloquence et la facilité vertigineuse avec laquelle ils enveloppent leur interlocuteur fictif ou réel d'un cocon verbal.

Signalons aussi, bien que tardivement, l'article de Marianna C. Forde⁸ qui compare *L'Étranger* au *Dernier jour d'un condamné* de V. Hugo. Tant sur le plan des détails dramatiques que sur celui des thèmes, les ressemblances sont trop flagrantes pour être éclipsées par quelques nuances de ton et d'intention. Le travail de Mme Forde s'applique à n'exagérer ni celles-ci ni celles-là tout en faisant remarquer que l'ambiguïté de la fin de *L'Étranger* laisse ouverte la possibilité d'un sursis ou d'un nouveau procès alors que le héros hugolien s'achemine irrémédiablement vers la guillotine.

D'un intérêt plutôt limité nous a semblé l'étude de Ruggero M. Ruggieri⁹ qui tente de montrer que *Caligula* et *Le Malentendu* se situent, malgré les réticences de leur auteur par rapport au stoïcisme, dans la tradition des tragédies de Sénèque. L'analyse comparée des deux pièces et de *l'Ecerinis* de Mussato permet sans doute de constater quelques parallèles sur le plan des idées (refus, absence, silence, la vie comme apprentissage de la mort) et du style (grandiloquence baroque des personnages clefs). S'il est vrai que les pièces de Camus comme celles de l'auteur de *l'Hercule furieux* se prêtent mieux à être lues qu'à être jouées — encore que dans le cas de *Caligula* ce jugement ne soit guère vrai — et s'il est également vrai que l'empereur romain manie et manipule les hommes aussi habilement que la rhétorique, les arguments avancés par Ruggieri ne prouvent pas plus qu'une ressemblance sinon fortuite du moins des plus répandues.

Dans son étude fouillée, Jacques Cabot¹⁰ établit la chronologie des lectures que Camus fait de Simone Weil ce qui l'amène à constater que la parenté spirituelle des deux auteurs ne peut pas être fixée avant 1948 et n'a donc pas pu influencer sur *La Peste*. C'est en tant que lecteur chez Gallimard et directeur de la série « Espoir » que Camus lit le manuscrit de *L'Enracinement* que lui a communiqué Brice Parain à qui un ami de la famille Weil l'avait envoyé. Patronné par Camus, ce livre de S. Weil est publié en 1949. Dès 1950, selon une note des *Carnets II* (p. 338), Camus va embrasser « cette doctrine

de l'impersonnalité de la personne humaine qui est au cœur de la pensée weilienne » (p. 385). Elle permettrait à Camus d'accéder à des valeurs supra-personnelles telles la beauté, la justice, la vérité. Soit. Mais force nous est d'admettre que l'indifférence et toute la gamme de ses modalités de même que les riches expériences personnelles entre 1936 et 1944 ont contribué, bien avant l'influence de S. Weil, à la formation des valeurs supra-personnelles. Cabot attribue au sens du sacré (qui se confond en fin de compte avec l'humain) le fait que « *Camus ne se soit pas dérobé explicitement à la clause surnaturelle qui couronne l'édifice doctrinal de Simone Weil* » (p. 387). Il discerne les répercussions que la lecture d'un article de S. Weil a pu avoir sur « *Les Muets* » dont il dégage les affinités thématiques avec *L'Attente de Dieu* (p. 388). « *Au-delà des oppositions de doctrine, c'est dans la consonance du tempérament qu'il faut rechercher la clef de la ressemblance entre Camus et Simone Weil.* » (p. 391). L'influence de la pensée weilienne se prolongerait aussi dans telle revendication de *L'Homme révolté* qui désire restituer au travailleur la dignité du créateur. Ce très lisible article qui demeure, au-delà du constat d'affinités de tempérament, sujet à caution comme toutes les études d'influence se termine sur une anecdote selon laquelle Camus, lauréat du Prix Nobel, serait allé se recueillir quelques instants dans la chambre de S. Weil avant son départ pour Stockholm. Ajoutons enfin que les difficultés que Camus a eues avec la famille Weil n'y sont pas traitées.

Se fondant sur les travaux de J.J. Bachofen, L.H. Morgan et Erich Fromm, Pierre N. Van-Huy¹¹ résume la tradition du conflit des valeurs paternelles et maternelles qui caractérise l'œuvre camusienne. Bachofen retrace le remplacement de la société matriarcale originelle par la société patriarcale, substitution qui entraîna, dans le domaine religieux, la suprématie des dieux sur les déesses et, dans le domaine social, l'abolition du principe d'égalité — dont jouissent tous les enfants de la Terre-Mère — par une hiérarchie autoritaire. Alors que

le système matriarcal est caractérisé par une espèce de naturisme, une indépendance qui peut aller jusqu'à la frénésie dionysiaque, le système patriarcal est marqué par sa volonté de puissance, un sur-moi autoritaire qui peut conduire le sujet à un héroïsme pathétique désireux de plaire au père. Van-Huy passe en revue les répercussions du conflit dans la mythologie antique (l'Orestie, le mythe d'Œdipe, etc.) et constate que la lutte des valeurs maternelles et paternelles ne représente, chez Camus, « *qu'une prolongation d'un conflit des mêmes valeurs chez d'auteurs plus anciens* » (p. 10). En dépit du titre, ce travail présente pour le camusien un intérêt plutôt limité.

Il n'y a guère de critique philosophique qui n'ait pas relevé la préférence de Camus pour la pensée présocratique. Ainsi Robert S. Tate¹² place-t-il l'auteur de *L'Homme révolté* dans la tradition d'Héraclite selon qui l'équilibre tendu entre les forces opposées constitue le fondement de notre univers. Il appartient à Camus d'avoir appelé cet équilibre « l'absurde ». Étudiant les premiers livres, Tate s'évertue à démontrer que « Camus est à la fois un philosophe qui pleure et un philosophe souriant » (p. 378). L'analyse de la conscience naissante dans les divers essais dont se composent *L'Envers et l'endroit* et *Noces*, pour acceptable qu'elle soit en tant que commentaire, n'apporte rien de nouveau aux études camusiennes.

Poursuivant sa série d'articles fondée, en partie, sur une thèse soutenue à l'Université de Washington et consacrée au « [Héros absurde de Camus] », Jerry L. Curtis¹³ propose une dialectique des trois genres d'engagement héroïque : « la thèse religieuse de Kierkegaard, l'antithèse esthétique de Sartre et la synthèse éthique de Camus » (p. 18). Il saute aux yeux que les attributs librement associés aux philosophes des auteurs cités réduisent celles-ci à une simplicité trompeuse sinon douteuse. Curtis examine l'absurdité du dilemme d'Abraham forcé de suspendre l'ordre éthique qui lui interdit l'infanticide en faveur de l'ordre religieux qui lui dicte la

mise à mort de son fils. Au saut religieux d'Abraham notre auteur oppose la décision de Roquentin de consigner ses expériences sous forme d'un roman, c'est-à-dire « le saut esthétique » que pratiquerait Sartre en tant qu'écrivain. Enfin, Sisyphe représenterait le héros moral par excellence. Est-il besoin de dire combien cette « dialectique » est artificielle et arbitraire ? La documentation de ce travail, pour ample qu'elle soit, ne sert qu'à corroborer l'opinion de l'auteur qui nous présente moins une analyse probante qu'un assemblage de commentaires ornés de citations.

Il est plutôt surprenant de voir associés les noms de Camus et Bernanos dont ni le tempérament ni le style ne semblent susceptibles de contenir des affinités flagrantes. Or Yvonne Guers-Villate¹⁴ fonde sa comparaison des deux auteurs sur leur « intransigeance spirituelle [...] et angoisse pascalienne » (p. 189) communes. Si la rébellion des insoumis aboutit, chez Bernanos, à l'inexorable soumission à Dieu, la révolte est, pour celui-ci comme pour son confrère, une réaction spontanée face à l'injustice. L'étude de Mme Guers-Villate est surtout un recensement du dialogue de Paneloux et de Rieux assistant à l'agonie du petit Othon. Elle y oppose la scène centrale du *Journal d'un curé de campagne* dans laquelle le prêtre tente de récupérer la comtesse interdite par la mort de son fils. Dans les deux cas, il s'agit d'une révolte nourrie par la souffrance et l'amour. La foi de l'érudit Paneloux résiste moins aux assauts de la nature que celle, plus authentique, du curé de campagne capable d'humilité complète. Dire que chez Bernanos comme chez Camus « la tentation de l'absolu » (p. 196) constitue leur romantisme sous-jacent c'est ne pas assez tenir compte de l'importance croissante du relativisme qui marque l'évolution de la pensée camusienne (si évolution il y a). La modération et la mesure proclamées dans « la pensée de midi » reflètent moins la permanence de la soif d'absolu de Caligula qu'un relativisme passionné conscient de ses limites, une espèce de résignation lucide.

Ce sont les raisons psychologiques de l'indigence de la

pensée politique camusienne qui se trouvent au centre d'un essai de Hans Mayer¹⁵. Celui-ci insiste, partant, sur l'absence du père, la présence de la mère et le cadre social qui marqueront le destin littéraire et politique de Sartre et Camus. L'anti-historisme de ce dernier représente une étape symptomatique d'une « tradition douteuse » (p. 55) du xx^e siècle (Valéry, G. Benn) dont la paternité revient à Nietzsche. Si la pauvreté conduit Camus à la révolte — constat des plus discutables pour qui connaît sa jeunesse — « il semble que le soleil où baignait son enfance eût fait fondre toute situation concrète et historique » (p. 56), ce qui expliquerait que la révolte camusienne se situerait en dehors de l'histoire et qu'elle ne serait capable de s'articuler que sur un plan universel. L'indifférence de Meursault rendrait alors caduc non seulement le succès de sa révolte amorcée, elle en annulerait le motif même. Selon Mayer, Camus a préféré consacrer l'antinomie originelle de « l'atemporalité du soleil et de la permanence de la révolte » (p. 57) plutôt que d'appriivoiser ce dilemme insoluble par une bonne dose de dialectique historique. On voit qu'il s'agit, en principe, d'une critique marxiste traditionnelle telle qu'elle s'est exprimée pendant et après la polémique de *L'Homme révolté*, mais il faut admettre que la vignette de Mayer n'est pas sans intérêt.

Les quelque trois pages et demie très denses qu'Erich Köhler¹⁶ consacre à *L'Étranger* et au *Malentendu* devraient être placées dans le contexte du livre entier qui oppose, entre autre, aux thèses de Monod un possibilisme nuancé. Köhler reproche à Meursault d'avancer la contingence comme cause de son acte meurtrier et à Camus de présenter une version ennoblie de l'aliénation garnie d'un individualisme héroïque. La révolte contre le hasard — celle par exemple de Jan et de Martha — ne peut paradoxalement se déployer que dans la direction de la contingence qui est le fondement de l'absurde. L'approche sociologique de Köhler tente de nous éloigner d'une esthétique purement réceptive et de nous approcher d'une esthétique productive.

La section suivante du « Carnet critique » contient quelques recensements de travaux dont l'accès ou la langue présente des difficultés particulières.

En se fondant sur la notion de « l'auteur-transcripteur » développée dans une récente étude théorique très fouillée¹⁷, Oscar Tacca propose une lecture esthétique de *L'Étranger* qui voit en ce récit la somme de « feuillets perdus » de Meursault¹⁸. Visiblement, Camus y cède la parole à un narrateur, il est tantôt absent, tantôt présent si bien qu'une tension s'établit entre sa voix d'intrus et celle, légitime, du narrateur. Pour aboutir à une vraisemblance accrue, l'auteur-transcripteur utilise une prose pseudo-documentaire productrice non d'une réalité mais, selon l'expression de Barthes, d'un « effet de réalité ». À en croire Tacca, *L'Étranger* transcrit¹⁹ le journal du protagoniste en omettant l'Avertissement traditionnel de l'éditeur. Tacca étudie notamment le passage de la parole et du discours à l'écriture pour se demander si, en fin de compte, le texte n'est pas la transcription du « manuscrit » de Meursault. L'étrangeté de celui-ci est due à sa tentative de s'accommoder avec les exigences du langage conventionnel. Or pour Meursault le langage, quoique simple et précis, demeure essentiellement un « instrument rituel » (p. 25). Non littéraire, parce qu'adoptant un « registre laconique » (p. 15), l'écriture de Meursault comporte précisément les éléments que le bon style condamne : les détails insignifiants, évidents, inutiles et superflus (pp. 11-2). Cependant elle ne constitue pas une transcription spontanée des événements dont elle s'informe. À l'instar de toute écriture, le style « au pied de la lettre » (p. 13) que Meursault pratique représente « le terme d'une série de réductions successives » (p. 12) filtrées à travers sa conscience plus ou moins attentive. Retraçant les jalons narratifs et les modes de leur médiation, Tacca conclut qu'en dépit des différences de ton des deux parties le récit de Meursault correspond à un journal dont le dernier jour est relaté dans le dernier chapitre (pp. 19-20) qui renoue ainsi avec l'immédiateté des premières expériences consi-

gnées au début. À qui soulèvera l'objection du style choisi des passages lyriques, Tacca répondra qu'en fait il s'agit d'irruptions et d'éruptions, de poussées sentimentales dont l'articulation se situe plutôt sur le plan quantitatif et répétitif que qualitatif, enfin d'un recours à un arsenal de métaphores déjà à la disposition du fils suivant le cortège funèbre. Le récit montre que ces métaphores s'intensifient à mesure que le tempérament de Meursault se voit sommé. À l'auteur intrus se substitue, en fin de compte, le lecteur intrus. On ne peut que recommander la lecture intégrale de ces pages denses qui ne nient pas leur dette envers Barrier et Fitch.

William E. Leparulo répertorie dans un essai tout récent²⁰ quelques citations privilégiées glanées dans *L'Envers et l'endroit* pour souligner le constat de l'auteur content d'avoir retrouvé, après l'âpre désespoir et la solitude de son séjour en Europe centrale, le paradis perdu de son bonheur méditerranéen. Selon Leparulo, la réconciliation avec l'homme que l'Italie permet à Camus l'induit, sous l'influence de l'architecture et des gens de Vicence, à retrouver et approfondir le mélange de sensualisme et de sophistication qui marque son style inimitable. Alors qu'à Prague la sensibilité naturaliste et le drame intérieur l'acculait à une solitude désemparée et impuissante, le paysage italien rétablit la corrélation des deux pôles qui sont les ressorts de son écriture. Au terme de son exil de Prague, Camus récupère son royaume à Vicence où se déroule une péripétie principale de son drame de la maturation.

R. G.-C.

NOTES

1. B.G. GARNHAM, « Camus », pp. 129—46 in John FLETCHER [éd.], *Forces in Modern French Drama*, New York, Frederick Ungar, 1972.
2. Ross ADEN, « Tragedy of the Absurd : Marlowe's *Tamburlaine* and Camus's *Caligula* », *Thoth*, II, 13, Spring 1973, pp. 3—9.
3. Heinz Willi WITTSCHIER, « Albert Camus und Antonin Artaud. Zum Verständnis von *L'État de siège* », *Romanistisches Jahrbuch*, XIII, 1972 (1973), pp. 137—49.
4. Cf. *Les Envers d'un échec. Étude sur le théâtre d'Albert Camus* (Paris, Lettres Modernes, 1967), pp. 134—6.
5. Alfred SCHWARZ, « The Limits of Violence : Camus' Tragic View of the Rebel », *Comparative Drama*, VI, 1, Spring 1972, pp. 28—39.
6. Roland GASKELL, *Drama and Reality : The European Theater since Ibsen* (London, Routledge and Kegan Paul, 1972), pp. 32-3.
7. Ray DAVISON, « Clamence and Marmeladov : A Parallel », *Romance Notes*, XIV, 2, Winter 1972, pp. 226—9.
8. Marianna C. FORDE, « Condemnation and Imprisonment in *L'Étranger* and *Le Dernier jour d'un condamné* », *Romance Notes*, XIII, 2, Winter 1971, pp. 211—6. Cf. à ce propos Marie NAUDIN, « Hugo et Camus face à la peine capitale », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXII, 2, mars-avril 1972, pp. 264—73 et notre c.r. in AC7, 133.
9. Ruggero M. RUGGERI, « Un Seneciano e un seneciano "malgré lui" : Albertino Mussato e Albert Camus », *Giornale italiano di filologia*, III (XXIV), 31 Luglio 1972, pp. 412—26.
10. Jacques CABOT, « Albert Camus et Simone Weil », *Kentucky Romance Quarterly*, XXI, 3, 1974, pp. 383—94.
11. Pierre N. VAN-HUY, « Camus et le conflit traditionnel des valeurs paternelles et maternelles », *The University of South Florida Language Quarterly*, XIII, 1-2, Fall-Winter 1974, pp. 10—4.
12. Robert S. TATE, « The Concept of Absurd Equilibrium in the Early Essays of Albert Camus », *The South Atlantic Quarterly*, LXX, 3, Summer 1971, pp. 377—85.
13. Jerry L. CURTIS, « Heroic Commitment or the Dialectics of the Leap in Kierkegaard, Sartre, and Camus », *Rice University Studies*, LIX, 3, Summer 1973, pp. 17—26. Cf. AC6, 194 et AC7, 135-6.
14. Yvonne GUERS-VILLATE, « Revolt and Submission in Camus and Bernanos », *Renascence. Essays on Values and Literature*, XXIV, 4, Summer 1972, pp. 189—97.
15. Hans MAYER, « Sartre und Camus », pp. 53—8 in *Anmerkungen zu Sartre*, Pfullingen, Neske, 1972.
16. Erich KÖHLER, [« Camus »] pp. 86—9 in E. KÖHLER, *Der Literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973.

17. Cf. O. TACCA, « Autor y fautor », pp. 34—63 in *Las Voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973. Le livre entier pose le problème des registres sur lesquels se déploient les voix cachées de la narration. Voyant le théâtre comme réflexion, le roman comme réfraction, Tacca analyse le conflit toujours sous-jacent entre le roman aspirant à la vraisemblance et le romanesque qui ramène celle-ci invariablement à la fiction. Afin de dominer ce conflit, l'auteur a recours, ouvertement ou clandestinement, au procédé de la transcription d'une histoire qu'il fait passer pour réelle, renforçant ainsi l'illusion d'un récit documentaire qui relaterait des faits réels.

18. Oscar TACCA, *El Extranjero, unos "papeles hallados" de Meursault*, Resistencia-Chaco [Argentine], Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, 1974, 31 p. (Série « Teoria literaria », n. 3).

19. Cf. à ce propos Henning KRAUSS, « Zur Struktur des Étranger », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 80, September 1970, pp. 210—29.

20. William E. LEPARULO, « Albert Camus a Praga e a Vicenza », *South Atlantic Bulletin*, XL, 1, January 1975, pp. 9—14.