



CLASSIQUES
GARNIER

ABBOU (André), FITCH (Brian T.), GAY-CROSIER (Raymond), « Recensement et recension des articles », *in* ABBOU (André), LÉVI-VALENSI (Jacqueline) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Journalisme et politique L'entrée dans l'Histoire (1938-1940)*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16815-7.p.0201](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16815-7.p.0201)

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.

© 1972. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RECENSEMENT ET RECENSION DES ARTICLES

par André ABBOU, Brian T. FITCH et Raymond GAY-CROSIER

I. ÉTUDES STYLISTIQUES

Connu pour ses tentatives d'approche d'une *stylistique structurale* et ses recherches sur le style narratif (in *Travaux linguistiques de Prague*, Paris, Klincksieck, 1966), Dolezel essaie d'approfondir ses distinctions théoriques dans : "Motif analysis and the system of sensitivity in *L'Étranger*" (in *Actes du Colloque de Toronto de 1970*, Montréal—Paris—Bruxelles, 1971, pp. 165-76). Il en tente une illustration dans *L'Étranger*, qui est loin d'être convaincante.

Plus de la moitié de l'analyse est consacrée à une réflexion théorique qui ne manque pas d'intérêt, encore que l'auteur ne distingue pas toujours ce qui n'est qu'une simple formalisation de relations perçues de façon primaire, ce qui peut être admis et ce qui est au contraire du simple domaine de la conjecture. Ses devanciers, il ne les nomme pas toujours. Il le fait généralement quand il ressent le besoin de démarquer ses conceptions des leurs. Tel est le cas de l'*intertextualité* du texte romanesque affirmée par Kristeva ou de la conception des structures narratives chez les disciples de Propp. Celle-là est réfutée sans preuves et celle-ci est présentée comme sommaire et insuffisante. Par contre, ses dettes envers Barthes et Greimas, pour ce qui est de la distinction des *prédicats dynamiques et statiques*, ne sont guère mentionnées.

L'auteur essaie de figurer l'existence des structures narratives à coups de distinctions binaires.

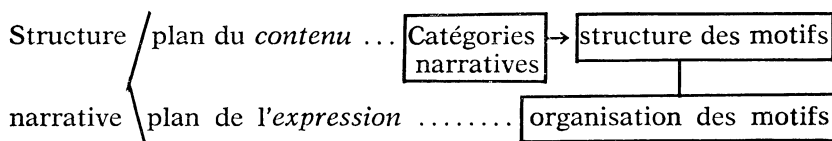
1^{re} distinction : discours du narrateur / caractères du discours

2^e distinction : plan du contenu } des structures
 } narratives
 plan de l'expression

— au plan du contenu, nouvelle dichotomie : catégories narratives / structures des motifs.

Un jeu de catégories narratives permet de dégager la structure de base des motifs narratifs et une « grammaire des motifs » est proposée pour transformer la structure de base en *structure terminale*. De la structure terminale à l'*organisation des motifs*, des opérations, qui nous conduisent au plan de l'*expression* de la structure narrative, répondent aux schémas suivants :

SCHÉMA I



À ce niveau, distinction dans les catégories narratives narrateur

entre Histoire. Le narrateur, facteur typologique du

genre en tant que médiateur de l'histoire et système de fonctions et de procédés, intervient pour relater l'histoire.

Ainsi [voir SCHÉMA II]

a) distinction entre opérateurs qui conduit à celle d'actants

d' actions et à celle d'actants [R] (nécessaires à l'histoire)

et de *non-actants* [\bar{R}] (rôle d'auxiliaire de l'histoire).

b) distinction entre $\frac{\text{événements}}{\text{interprétations}}$ → créent l'histoire dans sa totalité → constituent les manifestations discursives (analyse, évaluation, exposés idéologiques).

Ce rapport $\frac{\text{événements}}{\text{interprétations}}$ est assimilable à celui de $\frac{\text{dénotation}}{\text{connotation}}$. Car il faut distinguer les interprétations, connotées par le texte et composant immanent de la structure narrative, des interprétations critiques du lecteur, lesquelles sont *extrastructurelles* et absentes en tant que telles des structures narratives.

(A) (prédicats dynamiques)

c) distinction des événements en $\frac{\text{actions}}{\text{qualités}}$ (Q) (prédicats statiques)

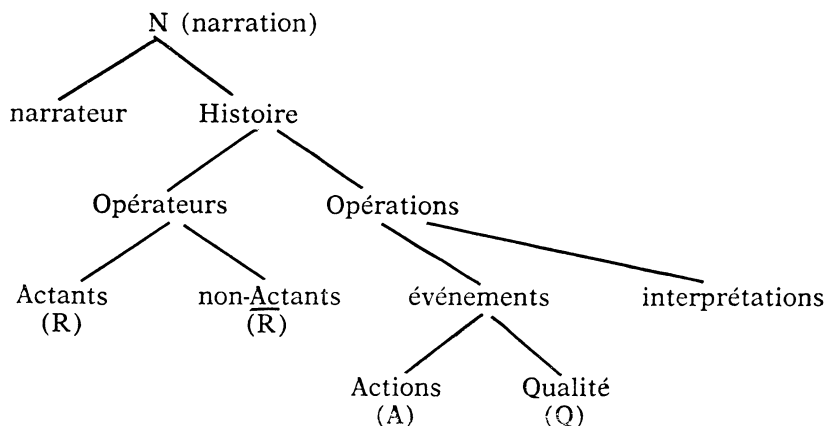
L'hypothèse de l'auteur est qu'il existe un nombre limité de catégories universelles qui se manifesteraient au niveau superficiel par des structures diversifiées selon les textes. Le passage du niveau des *catégories* à celui des *motifs* est accompli par la combinaison des catégories ultimes selon des modèles prédicatifs binaires : [\sim = relation de prédication]

$$R \sim A / R \sim Q // \bar{R} \sim A / \bar{R} \sim Q$$

Ainsi l'histoire est un ensemble de *motifs*, chacun d'eux étant une unité élémentaire. Il y aurait donc aussi une *grammaire des motifs*, établissant les règles d'association des motifs selon les *contraintes syntaxiques* (passage des symboles de formule générale aux motifs par des systèmes d'*expansions* et de *transformations*), et les *contraintes sémén-*

tiques (mise en relation des symboles de formule dérivée avec les expressions du *lexique terminal*, c'est-à-dire, distinction des termes classématiques représentant les groupes de mots ou de phrases qui sont synonymes à l'intérieur d'un texte). La *formule terminale* du motif (niveau du contenu), par rapport au *libellé des motifs* (niveau de l'expression), serait l'équivalent de la *structure profonde* des phrases de Chomsky.

SCHÉMA II



Selon les principes d'organisation rassemblés par l'auteur, l'analyse du motif serait justiciable de trois niveaux de description :

- a) par rapport à la *formule générale* pour définir le motif de façon *typologique*.
- b) par rapport à la *formule terminale* pour définir le motif de façon *structurale*.
- c) par rapport au *libellé du motif* pour définir le motif de façon *stylistique*.

Tout motif serait donc décomposable en 1 type
 1 structure
 1 voie d'introduction
 1 mode narratif
 1 forme
 stylistique
 (intertextuelle
 ou originale)

Cette approche théorique précisée, l'auteur tente d'en confirmer la validité par une application à *L'Étranger*. Faute d'une analyse complète ou substantielle, le bilan paraît assez faible. En voici les grandes lignes :

I — Exemple de *motif dynamique* [R ~ A]

- *formule générale* : « Meursault fut condamné à mort »
 [phrase non attestée dans *L'Étranger* mais réputée structure de base par l'auteur]
- de même pour d'autres formules telles :
 « Nous sommes descendus dans la banlieue d'Alger. » ou
 « J'ai vu que le type de Raymond était revenu. »
- *libellé du motif* : « Le président m'a dit dans une forme bizarre que j'aurais la tête tranchée sur une place publique au nom du peuple français. »
- *Aspect syntaxique* : transformation du modèle narratif de l'introduction par le discours indirect du président (« Aujourd'hui maman est morte »)
 - *Aspect sémantique* : recours à des séquences de vocabulaire et de syntaxe juridique traditionnelle

II — Tout un système de notations sensibles repose sur cette organisation des motifs. Les libellés de motifs jouent le rôle d'*échangeurs* : ils orientent vers le double rôle de Meursault, narrateur et protagoniste (impression et perception de Meursault). Finalement ils expriment des interactions sensibles entre Meursault et son milieu. Cette sensibilité du

narrateur pour les phénomènes physiques sert à créer un ensemble de sentiments et de pensées, détectables au niveau de la lecture. Ainsi se constitue, selon l'auteur, une division fondamentale à l'intérieur de la structure narrative de *L'Étranger*. L'intervalle entre le système de perception du monde par Meursault et celui de la détermination de Meursault par le monde, introduit à la dichotomie fondamentale du roman : l'histoire et son sens symbolique. Et l'auteur conclut que le destin du héros est celui de la sensibilité dans un monde absurde ; insensible au monde ou apte à l'analyse, Meursault serait réfractaire à l'absurde, alors que sa sensibilité intense et passive fait de lui une victime sans défense.

L'apport de cette analyse est donc, on le voit, des plus limités. Au cours de son analyse, l'auteur a reconnu que son exposé était en bien des points intuitif et a dû prendre sur lui d'affirmer sans vérification bien des distinctions. Il est donc inutile d'y insister. Nous souhaitons simplement que l'auteur médite sur trois évidences :

1) Son système, bien qu'explicité et reconstruit par nous, est loin d'être cohérent. Il n'est qu'une suite d'hypothèses.

2) Sa tentative d'application à *L'Étranger* est loin d'être probante. Partielle et superficielle, elle risque de retentir fâcheusement sur les quelques connaissances que nous avons de l'organisation du roman.

3) Qu'apportent de nouveau ses « conclusions », y compris sur le plan du caractère de Meursault et de ses relations avec le monde extérieur ? Peu ou rien. Et l'auteur n'hésite pas, hélas ! à reprendre bien des vues éculées sur le style neutre et plat, alittéraire et autres, de *L'Étranger* !

A. A.

II. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

Le lecteur de l'essai de John Fletcher, intitulé « Meursault's Rhetoric »¹ serait bien excusable d'avouer tout d'abord une impression de « déjà vu », lorsque ce critique commence par énumérer un certain nombre, d'ailleurs très incomplet et plutôt arbitraire, d'énigmes critiques posées par *L'Étranger* et qu'il prétend « qu'une étude serrée des changements de temps verbaux et d'autres procédés de rhétorique dans le roman peut fournir la clé qui en permettra une élucidation complète [...] »² (p. 125). Ce n'est pas peu dire, étant donné le nombre de critiques qui se sont déjà attaqués à cet aspect du texte, sans toutefois être arrivés à résoudre le problème d'une manière concluante. Il n'est plus vrai, d'ailleurs, que les critiques continuent à voir dans ce roman les attitudes exprimées dans le *Mythe* mais incarnées sous une forme romanesque. Peut-être ne peut-on pas néanmoins lui reprocher d'enfoncer des portes ouvertes en soutenant que « puisqu'il ne pouvait pas se servir de l'essai philosophique pour l'exploration d'un thème *littéraire* particulier, [Camus] s'est tourné plutôt vers la fiction » (p. 126). Mais puisqu'il ne précise jamais ce qu'est, au juste, ce « thème *littéraire* » (il lui substitue, dans sa conclusion, le « tribunal littéraire » constitué par les lecteurs), la promesse que recèle sa formulation n'est jamais réalisée.

Fletcher voit dans les changements de temps verbaux qui donnent l'impression d'autant d'inconsistances dans la

perspective narrative, un effort conscient pour créer et entretenir une ambiguïté temporelle à laquelle contribue largement le choix du passé composé comme temps prédominant. Son analyse des temps qui cherche surtout à faire ressortir ce qu'il appelle « le présent dramatique » ajoute, en soi, fort peu aux commentaires de ses précurseurs critiques. Mais il attribue cette recherche de l'ambiguïté temporelle à Meursault lui-même, et c'est là que réside l'originalité de sa lecture. Pour ce critique (comme pour Pierre-Louis Rey, voir AC 4, 237 sq.), Meursault cherche à plaider sa cause non pas auprès du tribunal mais auprès de ses lecteurs ; et pour ce faire, il a recours à toutes les ressources du langage, ce dont témoignerait ouvertement l'éloquence de sa description du meurtre qui voudrait nous convaincre du caractère fortuit de son retour à la plage (p. 128), ainsi que le pathétique si bien conçu de l'évocation du procès tout entier (p. 130). Bref, par son récit, le protagoniste refait son propre procès devant de nouveaux jurés : nous, ses lecteurs. « Il est donc un narrateur bien plus conscient de soi [...] qu'on n'a pu supposer », un maître du langage « capable de manipuler les sympathies du lecteur avec toute l'habileté verbale d'un expert » (p. 133). Peut-être. Mais pourquoi Meursault chercherait-il à se disculper, lui qui se considère, au contraire, comme étant, comme tout le monde, « *toujours un peu fautif* » ? Quelle justification, quel intérêt y a-t-il à attribuer à son personnage l'art rhétorique de Camus, car comme Fletcher finit par l'avouer, « Meursault n'est pas, bien sûr, le "vrai" artiste qui est Albert Camus [...] » (p. 133) ? Et avec cet aveu s'écroule tout l'édifice de son interprétation.

L'article de Gerald Kamber, « Diction et contradiction dans un texte de *L'Étranger* »³, consiste surtout en une analyse minutieuse et fastidieuse du premier paragraphe du roman, préfacée par quelques considérations théoriques concernant le terme « *diction* » qu'il préfère à celui de « *style* », dans le cas du roman de Camus, parce qu'« *un*

“*style qui serait l'absence idéale du style*” (selon l'expression de Barthes), c'est-à-dire un “*style*” qui ne serait que l'expression littéraire réduite au niveau d'une longue divagation faite par un protagoniste indifférent et fatigué, mériterait d'être traité de “*diction*” plutôt que de “*style*” » (p. 388). Kamber y décèle une alternance entre « *l'intimité* » et « *la formalité* » :

Par exemple, avec d'abord « *maman est morte* », et ensuite « *mère décédée* », et tantôt « *maman* », tantôt « *mère* » au cours du récit, Camus refait ce bouleversement d'optique unitaire en faisant alterner l'intime et l'officiel, le subjectif et l'objectif jusqu'à ce que le livre devienne l'envers et l'endroit de la réalité : le point de vue de l'individu sur le monde constamment mis en contraste avec le point de vue du monde sur l'individu. (p. 392)

D'où une « *sorte de contradiction dans la diction fondamentale du roman* » (p. 391). Trop souvent le commentaire ne fait que détailler des évidences et paraît abusivement long eu égard à la brièveté du texte en question. Tout aussi grave est le fait que ce critique qui avait consacré un article à ce même roman en 1961⁴ ne semble pas avoir mis à jour ses connaissances de la critique, ce dont témoignent ces remarques sur le passé composé et sur les « *tournures exclusivement littéraires* » (p. 394). Bref, sa documentation s'arrête à Sartre et à Barthes et ignore Barrier, Barrera-Vidal, Hugon de Scœux, *et al.* Et ce n'est certes pas son rapprochement final entre d'une part, les « *deux visions nettement en contradiction, à savoir subjective et objective* » (p. 395), et de l'autre, l'absurde, qui est fait pour convaincre le lecteur de l'utilité de son travail : « *Mais en fin de compte, ce sont deux visions qui finissent par fusionner et, en s'annulant mutuellement, produisent une espèce de vide, de néant équivalent à l'absence de toute vérité métaphysique.* » (p. 395).

De ces deux commentaires détaillés, passons maintenant à l'étude des images spatiales avec les contributions de

Georges Pomet et de Denis Baril. Ce dernier nous propose un article sur « La Cave et le balcon — note sur un aspect de l'imagination spatiale dans les récits d'Albert Camus »⁵. Il voit la cave et le balcon comme deux lieux « *antithétiques* » et « *en examinant rapidement leur utilisation soit concrète soit à titre de comparaison ou de symbole, [il] tente une première approche de l'imagination spatiale de l'auteur* » (p. 293). Bien qu'il étende son essai à *La Peste*, *La Chute* et *L'Exil et le royaume*, les résultats obtenus nous semblent ajouter très peu à notre appréciation des textes, soit parce que l'examen est trop rapide, soit parce que la signification et les résonances affectives de l'espace clos (valeur négative) par opposition à l'espace comme ouverture vers l'extérieur (valeur positive) sont trop évidentes. On se demande, d'ailleurs, s'il est possible de bien fonder l'importance que Baril cherche à attribuer, chez Camus, aux « *fenêtres vers lesquelles on se dirige, qu'on ouvre ou qu'on referme* » et qui marqueraient « *une séparation, parfois irrémédiable, en même temps qu'une possibilité de passage entre deux domaines distincts* » (p. 298), car il ne cite, à l'appui, qu'un seul passage de *La Peste*. Et il ne va même pas de soi, à notre sens, qu'il « *serait certainement profitable d'étudier la systématique et la signification des notations spatiales dans les romans et les nouvelles d'Albert Camus* » (p. 293) : la pertinence d'une telle approche critique n'est pas déterminée par les goûts et les intérêts du critique mais par le caractère propre de l'œuvre littéraire.

Et cependant l'article de Georges Pomet, « La Structure de l'espace dans *L'Étranger* »⁶, tend à justifier une telle tentative, car tout en se limitant au premier roman de l'auteur, il dépasse le stade de la simple énumération des images spatiales. Pour commencer, contrairement à Baril, il témoigne de certaines préoccupations méthodologiques. Ainsi, il propose « *une analyse qui se veut strictement interne au texte et limitée à la mise à jour d'une structure dont l'exis-*

tence fait fonctionner à la fois l'œuvre et les discours que celle-ci peut susciter ». Deux démarches lui semblent s'imposer : « trouver, dans l'expression de la spatialité, un certain nombre d'oppositions pertinentes, et montrer ce que ces oppositions signifient dans la structure particulière du récit » (pp. 359-60). Pomet rejoint Baril par l'opposition de base qu'il décèle entre « l'ouvert et le fermé » :

À partir de cette anti-thèse de base s'organise tout un réseau d'organisation spatiale ; l'intérieur s'y oppose à l'extérieur, le dedans au dehors, le délimité à l'amorphe. Et si l'on examine cette structure en regard de celle du récit, on constate que les éléments narratifs ne s'inscrivent pas au hasard dans n'importe quel espace. Aux moments de *crise* correspond un espace ouvert, le reste de l'histoire prenant place [sic] dans un espace fermé. (p. 361)

Ce travail, on le voit, est plus ambitieux et plus sophistiqué que son précurseur. Il place, par exemple, la même image du balcon à l'intérieur d'une dialectique d'images bien plus complexe (p. 363) et donc plus fructueuse du point de vue critique. Il n'empêche que sa démonstration n'échappe pas toujours à l'arbitraire comme dans sa discussion de l'image ambivalente de la cellule qui, tout en donnant sur l'extérieur tel l'espace de la chambre, symbolise le fermé (p. 368). Le bilan de ce travail reste néanmoins positif. Et sa conclusion, aventureuse sinon hasardeuse, mérite d'être citée pour le rapprochement qu'elle peut suggérer au lecteur avec les interprétations politiques, si controversées, du roman. Il voit dans sa structure spatiale le reflet d'un « *conflit bien particulier à la perception de l'espace de Camus* » qui a sa source dans « *sa qualité de Français d'Algérie* » :

Face à une nature non encore asservie totalement à l'homme, entre une mer lumineuse et un arrière-pays où la « civilisation » française ne s'était plaquée que superficiellement [...], sortir ne fût-ce que brièvement de l'espace délimité par les hommes pouvait être générateur d'une angoisse profonde.

Cette « *relation de lutte contre une nature et un espace non asservis* » caractériserait « *la vision du monde d'un peuple pionnier* » (p. 371).

Tournons-nous maintenant vers deux discussions originales de *L'Étranger* de caractère philosophique. La plus accessible est le chapitre que Stephen D. Ross a consacré à ce roman dans son livre *Literature and Philosophy*⁷. Il s'y penche sur la signification morale de *L'Étranger* et sur les réactions morales éventuelles de ses lecteurs. Et ce faisant, il nous donne une étude qui profite nettement du fait de ne pas être dans la dépendance des autres critiques, tout en offrant une perspective inhabituelle sur l'œuvre. Cette discussion intelligente d'une vingtaine de pages qui rejoint par moments certains aperçus critiques de Leo Bersani (tel l'observation que « *L'Étranger* est un livre qu'il est très difficile d'interpréter d'une manière satisfaisante précisément parce qu'il suggère tant mais explicite si peu » (p. 195), voir *AC 4*, 185 sq.) ne se prête malheureusement pas à un résumé de quelques lignes.

Stewart R. Sutherland, dans son essai « *Imagination in Literature and Philosophy: a viewpoint on Camus's L'Étranger* »⁸, analyse le rapport entre Meursault et le meurtre. Il y discerne un problème littéraire constitué par l'interprétation du texte et un problème philosophique : celui de concevoir comme une possibilité humaine le rapport entre meurtre et meurtrier ; et il finit par conclure à la réussite du romancier. Ce travail curieux rejoint, par ses préoccupations philosophiques, l'essai de A. D. Nuttall sur « *The Intentional Fallacy Fallacy [sic]* » (Voir *AC 3*, 196-7).

Avant d'aborder deux nouvelles contributions psychanalytiques, évoquons deux articles dont l'apport est plus mince. L'article de Karin Holter, « *Meursault — Personnage camusien à la Robbe-Grillet ?* »⁹, prétend que la critique de Meursault formulée par Robbe-Grillet est mal fondée, parce qu'il n'existe aucune connivence tragique entre Meursault et le

monde mais plutôt une constatation tranquille de leur étrangeté réciproque. Le destin du protagoniste camusien se rapprocherait, en fait, de l'aventure du personnage robbe-grilletien par son attitude anti-tragique devant la vie. Dans une note intitulée « A Further Source of Camus' *L'Étranger* »¹⁰, Patricia J. Johnson, à la suite de nos remarques dans *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir* (p. 57), développe le rapprochement entre l'instruction et le procès de Garine dans *Les Conquérants* de Malraux et les expériences semblables de Meursault. Mais il reste certainement bien des choses à dire sur l'influence de Malraux sur Camus à laquelle nous comptons revenir l'an prochain dans ces mêmes pages.

L'autre contribution de John Fletcher dont nous rendons compte cette année, « Interpreting *L'Étranger* »¹¹, consiste en une lecture psychanalytique du roman dont l'originalité se situe pourtant dans un rapprochement avec « Le Renégat », texte qui, peut-être de toute l'œuvre camusienne, semblerait se prêter le plus à une approche psychanalytique. À la suite de Viggiani, Fletcher prétend que le roman est « fondé, consciemment ou inconsciemment, sur le mythe d'Œdipe », ce qui confère à son héros « le statut d'un héros tragique », mais que le même motif est plus évident dans la nouvelle où il ne subit pas le même contrôle artistique (p. 167). On ne peut que regretter que ce critique semble ignorer les précédentes études psychanalytiques de *L'Étranger* (à l'exception, nous l'avons vu, des quelques pages de l'article de Viggiani), études dont nous avons rendu compte ici même. Car dans ce domaine particulier de la critique, on aimerait voir construire enfin sur les bases critiques qui existent déjà, ce qui permettrait à la critique psychanalytique d'avancer plutôt que de faire du sur-place.

Mentionnons, à cet égard, deux articles qui nous avaient échappé mais dont l'intérêt, à vrai dire, est mince. Le premier est de Arthur Burton et date de 1960 : « Schizophrenia and

existence »¹². Il cite le cas de Meursault, avec celui de Clamence, en tant que schizophrène qui, pour échapper à l'absurde, recourt à une évasion qui compromet la psyché en la tenant à l'écart et en la dédoublant, mais sans en donner des analyses approfondies. Le deuxième, « The Archaic Object and Alienation »¹³ de Gaston Bychowski, paru en 1967, ne fait que citer le roman comme illustration de la rencontre de l'aliénation et de la violence. L'indifférence de Meursault aurait donné naissance à un vide, celui de l'âme sans amour, qui aurait appelé pour se combler une colère aveugle (p. 391).

Sans jouir d'une documentation *psychanalytique* plus complète que le travail de Fletcher (il se limite également à Viggiani) et tout en souscrivant, lui aussi, à une interprétation œdipienne de *L'Étranger*, l'essai de C. Roland Wagner, intitulé « The Silence of *The Stranger* »¹⁴, nous paraît autrement intéressant. Pour controversé que soit sa lecture, comme nous le verrons, Wagner a la distinction certaine de ne pas voir l'interprétation psychanalytique simplement comme une dimension éventuelle de l'œuvre parmi tant d'autres dont la présence risque non seulement de passer inaperçue pour la plupart des lecteurs mais même d'être sans importance, sans pertinence pour l'appréciation artistique du roman. Au contraire, pour ce critique, sa signification psychanalytique influe directement sur sa valeur et son efficacité esthétiques dans la mesure où ce niveau du texte tendrait à miner sa portée philosophique et morale.

La thèse originale, avancée par Wagner, est la suivante : Il voit *L'Étranger* comme l'œuvre d'un très jeune homme « capable de communiquer des sentiments complexes mais non pas des idées morales complexes » (p. 28), qui cherche à souligner l'opposition héroïque de l'individu sincère avec une société qui ne le comprend pas. Les premiers critiques n'avaient pas apprécié la signification morale essentielle du roman et tendaient, au contraire, à dénigrer son héros. La

préface que donnait Camus pour sa traduction américaine cherchait à redresser la balance en faveur de l'exemplarité voulue¹⁵ de Meursault. Et, comme le dit à juste titre Wagner, la tâche que les critiques se sont vu imposée de concilier les affirmations catégoriques de cette préface avec le texte du roman n'a pas été des plus aisées (p. 28). Nous ne pouvons que donner raison à ce critique, pour l'essentiel, lorsqu'il affirme que l'ironie de *L'Étranger* n'a qu'une seule dimension : Camus suggère « que la société est mauvaise, tissée d'illusions, et que Meursault est bon, en rapport vital avec la réalité » (p. 30). « Et cependant », ajoute-t-il, « il y a quelque chose d'autre dans *L'Étranger*, une force qui n'est pas comprise dans son pessimisme romantique simple — qui le contredit même — quelque chose en plus de ses attitudes morales et qui expliquerait peut-être le pouvoir qu'il exerce sur ses lecteurs ». C'est qu'il « contient [...] bien des éléments à demi conscients et inconscients dont beaucoup n'ont pas été intégrés comme il l'aurait fallu dans leur contexte artistique » (p. 30). Camus n'aurait pas été conscient du degré de son propre engagement dans le roman et le silence de son héros serait « un reflet inconscient du besoin que ressentait [l'auteur] de taire la vérité en lui-même » (p. 31). D'où le fait que « ce qui est tu contredit ce qui est dit, [que] la voix de l'inconscient s'oppose à la voix de l'art conscient lui-même ». Et nous rejoignons de nouveau certaines intuitions de Leo Bersani, lorsque Wagner prétend que « ce qu'il y a de mystère que le roman paraît receler à la première lecture est dissipé par une analyse approfondie — et il est presque trop facile de psychanalyser *L'Étranger* [comme en témoigne, ajoutons-le, la prolifération d'études psychanalytiques] [...] ; nous nous sentons déçus par un écrivain qui refuse, qui a peur de tout dire » (p. 31).

C'est pour sauvegarder son propre sens d'innocence que le romancier devait voir Meursault comme fondamentalement innocent.

La possibilité d'une causation multiple, la possibilité que le héros ne fait que « subir » des forces extérieures mais « arrange » inconsciemment son sort parce qu'il est poussé par des forces internes irrationnelles, met en question la philosophie absurde simpliste sur laquelle le roman est fondé. (p. 31)

Et c'est à cause de l'identification inconsciente du romancier avec Meursault que le roman trahit une complexité bien plus grande que ne le voulait son auteur. Et Wagner de citer avec pertinence cette phrase des *Carnets* : « *J'ai besoin parfois d'écrire des choses qui m'échappent en partie, mais qui précisément font la preuve de ce qui en moi est plus fort que moi.* » (C1, 60). Pour Wagner, Meursault est habité par ce qui est l'équivalent, dans le roman, de « la passion de l'absolu » philosophique du *Mythe* : ses sentiments non-verbalisés, à demi conscients, pour sa mère. C'est la technique des « structures parallèles » (Salamano et son chien, Raymond et sa maîtresse, le prisonnier arabe et sa mère) qui en témoigne. Et ici Wagner rejoint Pichon-Rivière et Baranger.

Mais force nous est de renvoyer nos lecteurs à l'article même pour la substance et les détails de cette analyse psychanalytique. Car ce qui nous importe et qui confère à cet essai perceptif son originalité, c'est la fonction particulièrement active qu'il attribue à la dimension psychanalytique du roman qui joue ainsi — et à l'insu de son auteur — un rôle déterminant dans l'économie générale du livre. Contentons-nous de signaler que selon cette lecture, Meursault se révèle être à la recherche de sa propre punition qui doit payer ses sentiments ambivalents pour sa mère. Et que la multiplicité de significations qu'elle suggère¹⁶ et qui tendent à se contredire crée une impression non pas de richesse mais de confusion et aboutit à un échec artistique. Ce critique a raison de conclure en insistant que le rapport éventuel entre Meursault et son créateur, par l'intermédiaire du drame d'Édipe, importe moins que le fait que les conflits inconscients de l'auteur interférèrent désastreusement, selon lui,

avec le pouvoir moral et la portée philosophique de *L'Étranger*. Sans aucun doute, C. Roland Wagner nous a donné l'étude la plus complexe et la plus complète du roman vu dans une perspective psychanalytique et sur laquelle d'autres auront à revenir par la suite.

Passons enfin à *La Chute*, mais sans pourtant quitter la psychanalyse, avec l'étude de José Barchilon, « The Fall by Albert Camus : A Psychoanalytical Study »¹⁷, paru en 1968 et qui a donc précédé d'un an celle de Michael A. Sperber (voir AC 4, 197 sq.). Cette interprétation est structurée sous trois rubriques : « Pourquoi la mère doit mourir », « La Quête du père », « Le Retour à la mère — l'acceptation de la castration ». Prenons, à titre d'exemple, la première rubrique. Les rapports que Clamence entretient avec les femmes reproduisent les cinq premières années de son enfance et son incapacité d'aimer, sans parler de procréer, suggère « *a strong inhibition of genital cathexis because of the aim-inhibited relationship to the mother under penalty of death* » (p. 387). La tentation et le danger de la séduction amenèrent un compromis chez l'enfant Jean-Baptiste : « *his priapic penis became an umbilical cord, a means of maintaining contact with one woman only, the mother; thus, intercourse eventually only increased tension, and drowning the woman became symbolic for killing his young widowed mother* » (p. 387). La gratuité de l'ensemble de cette « lecture » lui enlève, à notre sens, tout intérêt. Nous ne sommes guère étonnés, d'ailleurs, d'apprendre qu'au cours des années, dans son séminaire sur le rôle du roman dans la psychanalyse, son auteur a toujours trouvé que les grands romans démontrent parfaitement « *the consistency between unconscious roots of behaviour and their derivatives in the manifest content* » (p. 389). La présente démonstration ne saurait convaincre que ceux qui cherchent à l'être.

Robert B. Johnson nous propose un rapprochement entre *La Chute* et Montherlant sous le titre « Camus *La Chute*,

or Montherlant s'éloigne »¹⁸. Dans sa carrière parisienne d'avant la chute, Clamence résumerait le héros de Montherlant et plus précisément l'anti-héros qui figure d'abord dans *Les Célibataires* et finalement dans *Le Chaos et la nuit*. Ce critique esquisse de nombreux parallèles entre Clamence et Costals, le protagoniste des *Jeunes filles*, à travers leur désir de dominer, leur opinion des femmes et leur conception de l'amitié. Il va jusqu'à soutenir que Camus a même reproduit le style littéraire de Montherlant dans *La Chute* mais sous une forme parodique, puisque le dernier roman de Camus constituerait, en fait, une expression de son aliénation de Montherlant. Bref, encore un autre élément à ajouter au dossier, déjà lourd, des sources possibles de *La Chute*, mais qui n'est ni le moins vraisemblable ni le plus convaincant.

Finalement, examinons l'essai que Jaime Castro Segovia a consacré à « L'Image des réalités afro-brésiliennes dans "La Pierre qui pousse". Nouvelle d'Albert Camus »¹⁹. Son propos se formule ainsi : « *définir l'approche que Camus fait des réalités brésiliennes, qu'elles soient d'ordre ethnique, géographique, social ou religieux, la qualité de l'attention avec laquelle il considère cette société, ses coutumes, ses vices et ses croyances [...]* » (p. 106). Les résultats de cette étude fort sérieuse et détaillée n'ont rien pour nous étonner : l'évocation camusienne est, en général, très fidèle à la réalité. Car ses détails, on le sait, « *ressortissent à son expérience personnelle, consignée dans le journal de son voyage en Amérique du Sud* » (p. 119). Quelques inexactitudes sont pourtant à relever : L'Iguape de la réalité, capitale économique et démographique, est moins décrépite, mais Camus, en insistant sur la misère et la banalité, cherche à « *donner un cadre approprié à la peinture sociale, laquelle [...] n'omet ni les déséquilibres, ni les injustices* » (p. 109). Contrairement à la situation dans la nouvelle, dans l'état de São Paulo (où se situe Iguape), la population noire est minoritaire, mais l'écrivain avait besoin d'un prétexte pour décrire une

macoumba, « rite pratiqué presque exclusivement par la population noire surtout dans la région de Bahia » (p. 112). Puis, la « langue incorrecte, élémentaire, truffée de fautes de syntaxe » des Noirs fictifs ne tient pas compte de ce que le portugais du Noir brésilien « ne se différencie pas sensiblement de celui des autres Brésiliens » (p. 112). Ce qui est le plus remarquable dans cette nouvelle, pour ce critique, réside justement dans cette « concentration des éléments : temps, pays, action, obtenue grâce à un artifice auquel sans doute l'écrivain pouvait faire appel pour accentuer l'intérêt de l'intrigue [...], en coulant des faits différents dans le même moule [...] pour obtenir un ensemble parfaitement structuré, achevé dans sa forme et dans l'articulation de ses éléments » (p. 119).

B. T. F.

NOTES

1. *The Critical Quarterly*, vol. 13, no. 2, Summer 1971, pp. 125-36.
2. Comme pour tous les travaux de langue anglaise, la traduction est de nous-même.
3. *Neophilologus*, vol. LV, no. 4, Oct. 1971, pp. 387-99.
4. Voir Gerald KAMBER, "The Allegory of Names in *L'Étranger*", *Modern Language Quarterly*, vol. XXII, no. 2, Sept. 1961, pp. 292-301.
5. *Circé* (Cahiers du Centre de Recherche sur l'Imaginaire), n° 2, « Le Refuge, 1 », 1970, pp. 293-304.
6. *Études françaises*, t. VII, n° 4, nov. 1971, pp. 360-72.
7. "The Stranger, by Albert Camus" in *Literature & Philosophy*, New York, Appleton-Century-Crofts, Coll. "The Century Philosophy Series", 1969, 221 p., pp. 175-96.
8. *The British Journal of Aesthetics*, vol. X, no. 3, July 1970, pp. 261-74.
9. *Revue romane*, t. VI, fasc. 1, 1971, pp. 17-24.
10. *Romance Notes*, vol. XI, no. 3, Spring 1970, pp. 465-8.
11. *The French Review*, vol. XLIII, no. 1, Winter 1970, pp. 158-67.
12. *Psychology - Journal for the Study of Interpersonal Processes*, vol. XXIII, no. 4, Nov. 1960, pp. 385-94.

13. *The International Journal of Psycho-Analysis*, vol. XLIII, 1967, pp. 384-93.
14. *Modern Fiction Studies*, vol. XVI, no. 1, Spring 1970, pp. 27-40.
15. Pour notre part, nous avons fait beaucoup de cas de cette exemplarité voulue du roman parce que bien de ses faiblesses esthétiques nous paraissent en découler. (Voir notre récent livre : « *L'Étranger* » d'Albert Camus. *Un texte, ses lecteurs, leurs lectures. Étude méthodologique*, Larousse, Coll. « L », 1972, 174 p. Nous regrettons de ne pas avoir pu tenir plus largement compte de cet essai de Wagner, à cause de la date de sa parution, dans la « lecture psychanalytique » du roman que nous y donnons.)
16. Voir, par exemple, les lectures biographique, politique, sociologique, métaphysique, existentialiste, ontologique et psychanalytique que nous en donnons (in *op. cit.*).
17. *The International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 49, 1968, pp. 386-9.
18. *The French Review*, vol. XLIV, no. 6, May 1971, pp. 1026-32.
19. *Présence francophone*, n° 1, automne 1970, pp. 105-20.

III. THÉÂTRE, ÉTUDES COMPARATIVES ET PHILOSOPHIQUES

Une captivante interprétation psychanalytique du théâtre camusien nous est offerte par Richard Geha dans son [« Albert Camus : une autre volonté de la mort »]¹. À la lumière d'un freudisme nuancé l'auteur y explique les pièces comme l'expression d'une « confession déguisée ou [d'] une catharsis provoquée par des causes inconscientes » (p. 106). L'absence du père et l'omniprésence de la mère sont analysées par rapport aux thèmes philosophico-littéraires (l'absurdité et la révolte) qu'elles engendrent mais aussi quant à l'étrange tension émotionnelle qui règne dans les pièces. Le père-ennemi se transmue en Dieu que Camus rejette catégoriquement, la mère-amie-amante, source de son indifférence provocante, est l'objet d'une mythification qui reflète les refoulements de tendresse juvénile. On pourra discerner la Mère dans la lune de Caligula et les personnages féminins. Soit. Mais j'éprouve d'irrésistibles réticences à propos des élucubrations suivantes: Camus ne serait pas parvenu à résoudre le conflit d'Œdipe ; son désir de tuer la mère ou son substitut (la lune, Drusilla, Caesonia) équivaut au désir de la possession charnelle ; la voix de Caligula serait celle de Camus petit garçon boudeur amplifiée à l'extrême (pp. 113-114). La volonté de la mort hante Caius, qui « organise » subtilement son propre assassinat, comme le feront Jan et Kalliayev qui mettent en scène leur exécution. « Le prix de l'amour [de la mère] c'est la mort » (p. 115). Ainsi le thème

de l'inceste, moins déguisé encore dans *Le Malentendu*, rejoint-il ceux du silence, de l'indifférence et de l'amour filial frustré. La lune-mère et le soleil-père se livrent chez Camus l'inexorable combat séculier.

On sera toujours agréablement surpris en lisant une étude impeccablement documentée d'Alan J. Clayton, dont nos lecteurs connaissent déjà l'excellente série de travaux sur les versions successives de *Caligula* (c.r. in AC 3, 213-7) auxquels vient s'ajouter « Camus, Apulée et la lune »². Partant de l'édition de 1944, où Camus réduit les aspects érotiques de l'amour lunaire de Caius au profit des aspirations métaphysiques, Clayton passe en revue quelques auteurs qui ont servi au dramaturge de sources d'inspiration pour ses modifications. Outre Nietzsche et Giono, ce seront surtout les ouvrages compulsés en vue du Diplôme d'Études supérieures, et parmi ceux-ci le livre d'Alfred Loisy sur *Les Mystères païens et le mystère chrétien* (Paris, 1919), qui fournissent la base d'informations, notamment celles concernant l'initiation éleusienne, les mythes d'Isis et d'Osiris et de Déméter. « *La fantaisie lunaire du Caligula de 1944* » est attribuable à « un appel désespéré à quelque Isis bénéfique qui l'aide à "changer l'ordre des choses" et à faire en sorte "que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent plus" (I, 12) » (p. 213). Par la suite, Clayton évoque à l'aide des *Carnets* le climat intellectuel et mythologique qui, dès 1939, a contribué aux remaniements du symbolisme lunaire. Force est de conclure que la « source » proposée par notre auteur, à savoir le livre XI des *Métamorphoses* d'Apulée (*L'Ane d'or*), paraît tout à fait convaincante. Surgissant, telle la lune, du sein de la mer, Isis promet à Lucius transformé en âne l'immortalité bienheureuse. « Or, transfiguration et immortalité apparaissent à ne pas s'y méprendre comme les ingrédients fondamentaux de "l'impossible" selon Caligula. » (p. 216).

Apparemment sans ambitions critiques, l'essai d'Émilien

Carassus tente honnêtement de dresser le bilan des modifications apportées par Camus aux éditions de 44, 47 et 58. Cependant, « Le *Caligula* de Camus de 1937 à 1958 (Notes sur la genèse et les variantes) »³ ne nuance guère nos connaissances actuelles. Ce qui rend ce travail, publié en 1971, désuet dès avant sa parution c'est qu'il ne fait même pas le point des études qui l'ont précédé (Strauss, Brée, Clayton, Freeman, etc.). On y apprend que l'importance d'Hélicon est graduellement accrue, que Scipion et Cherea changent d'optique, enfin que, « *d'une manière générale, il semble que Camus ait tendu à intellectualiser la sensibilité de Caligula* » (p. 100). Ces quelque quatorze pages interprètent les variantes à la manière d'une explication de texte. Au terme de la lecture de cet essai on ne pourra guère refuser l'invitation de l'auteur qui désire seulement « *inciter à des recherches plus précises et plus cohérentes* » (p. 101).

Étudiant « L'image de l'Espagne dans *L'État de siège* d'Albert Camus »⁴, Jaime Castro se propose d'analyser « *la réalité ou le caractère conventionnel de l'Espagne telle que le dramaturge l'imagine et la peint, de mesurer les influences que tel ou tel écrivain espagnol a pu exercer sur les techniques dramaturgiques utilisées dans L'État de siège* » (p. 39). Dessein louable, certes, et assez proche de celui de Jacqueline Lévi-Valensi (voir *AC 1*, 149-78) dont Castro ne semble pas avoir pu se servir⁵. Il retrace rapidement l'histoire de Cadix, brosse un portrait de ses habitants marqués par l'esprit frondeur, évoque le climat, les produits naturels, « *le contexte politico-historique* » (p. 43) qui permet de situer vaguement la pièce dans *les temps* (1750-1800, 1936-45). On apprend que la mentalité des gens de Cadix est celle du peuple espagnol. L'auteur conclut que « *ces matériaux d'un folklore facile et conventionnel* » ne sont guère suffisamment solides « *pour soutenir l'adhésion chancelante du spectateur* » (p. 47). À en croire Castro, Camus manie sa plume avec plus de bonheur lorsqu'il décrit le tempérament espa-

gnol. Suit une liste des inexactitudes et erreurs « commises » par Camus, liste à mon avis gratuite puisqu'il ne s'agit pas de déterminer ce que Camus a faussé dans son image de Cadix mais, tout au plus, ce qu'il a pu emprunter au Cadix réel⁶. Quant aux influences littéraires, notre auteur se contente de rapprocher Nada du picaresque et de noter que l'allégorisme de la pièce est dû à l'*auto sacramental*. On ne pourra donc guère trouver dans cet article de « *juste évaluation des apports de l'Espagne à l'œuvre de Camus* » (p. 52). Il manque aux conclusions de Castro (folklorisme facile, stéréotype irréel, hiatus entre la connaissance littéraire et réelle de l'Espagne) les prémisses solides. Je veux bien qu'elles contiennent un grain de vérité, mais telles qu'elles sont présentées elles restent, pour le moins, sujettes à caution.

Partant du « *monde clos* » qui marque l'univers esthétique et philosophique de Camus (tout en faisant appel à l'ouverture évidemment), de cette claustration qui aboutira au « *lyrisme cellulaire* » pratiqué par Clamence, Mary Ann Frese Witt, que nos lecteurs connaissent déjà par ses travaux sur l'adaptation cinématographique de *L'Étranger* et sur Camus et Kafka (voir AC 2 et AC 4), a tiré d'une solide thèse⁷ un article intitulé [« L'emprisonnement dans les "tragédies modernes" de Camus : *Les Justes, Requiem pour une nonne, Le Malentendu* »]⁸. Elle y scrute la claustrophobie qui règne dans les pièces citées et place Camus dans la tradition des auteurs français qui, depuis Pascal, ont centré leur attention sur l'expérience paradoxale de la liberté. Celle-ci se manifeste surtout aux moments de réclusion. Le guet-apens où sombrent les protagonistes des trois pièces se révèle toujours une espèce de prison. L'isolement quasi cellulaire a, dans ces drames, une fonction structurale déterminée : il fournit à Camus le moyen de « mélanger le "tragique" et le "moderne" » (p. 18). Pour Kaliayev, la cellule est à la fois le lieu de la tentation du déni et l'endroit où il découvre sa liberté. Les modifications apportées par Camus au texte de

Faulkner portent surtout sur la scène de prison. Mais outre « *pour des raisons d'efficacité dramatique* » (I, 1859), c'est aussi pour rapprocher Nancy Mannigoe de Meursault et de Kaliayev, pour souligner le caractère sacrificiel du personnage que Camus a remanié le dialogue de l'auteur américain. Enfin, Jan quitte son univers lumineux pour la sombre prison que constitue l'Europe centrale. À la nage dans la Méditerranée succède la noyade dans une rivière anonyme, la chambre de sa maison natale se transforme en chambre mortuaire.

Vu que le livre sur le théâtre de Camus de E. Freeman est recensé dans ce même numéro, je ne rendrai que brièvement compte de son article sur [« *Les Justes* de Camus : tragédie moderne ou mélodrame désuet ? »]⁹. Il y esquisse la genèse de la pièce, indissociable de celle de *L'Homme révolté*, en soulignant le sens des limites dont font preuve les « *meurtriers délicats* ». Quoique *Les Justes* déforme les données historiques comme l'avait déjà fait *Caligula* (mais là davantage et dans un sens différent), Freeman perçoit dans le drame des terroristes russes un didactisme plus embarrassant encore que celui qui marquait déjà la tragédie de l'empereur romain. Aussi le critique anglais n'a-t-il pas une vue claire de ce qui constitue exactement la mesure et la démesure aux yeux des justes (p. 87), car si l'on accepte l'assassinat des enfants comme limite à ne pas franchir, la pièce « perd » sa dimension tragique (p. 89). Kaliayev est trop pur, à en croire Freeman, pour être un héros tragique ; il lui manque la *hamartia*¹⁰. Notre auteur condamne donc sévèrement *Les Justes* où s'embrouilleraient deux structures dramatiques parallèles (les justes contre leurs oppresseurs — Kaliayev contre Stepan). À la question brutale qu'il pose je laisse au lecteur le soin de répondre : « Qui préfère le "scoutisme" de *La Peste*, des *Justes* et de *L'État de siège* à la vigueur et à la passion anarchiques de *Noces*, *Caligula* et de *L'Étranger* ? » (p. 90). Si Kaliayev avait assassiné les

enfants, pense l'auteur, alors peut-être eût-il échappé au mélodrame didactique.

*
**

En vertu de l'ambiguïté de son récit Meursault ne continue pas seulement à attirer l'attention des amateurs de la technique narrative, mais aussi des comparatistes tantôt à l'affût de nouvelles « sources » d'inspiration, tantôt désireux de relever tel parallèle plus ou moins hasardeux.

Contrastant — c'est du moins ce que promet le titre — le *Roi Lear* et *L'Étranger*¹¹, Morris Weitz est d'avis que pour Shakespeare comme pour Camus l'homme ne vaut rien. Or de ce néant « Camus ne dérive rien, Shakespeare tout » (p. 31). Cet essai, qui représente la publication d'une conférence, sera peut-être utile aux critiques shakespeariens puisque plus de sept des huit pages et demie, parsemées de copieuses citations, sont consacrées à la problématique de *Lear* alors que « Monsieur Meursault », « le héros existentialiste idéal [...] qui définit son existence seulement une fois confronté à la mort » (p. 38) ne nous livre dédaigneusement que son nihilisme « répugnant » (p. 39) et éveille en nous le sentiment de culpabilité collective. Il est vrai, il y a du Clamence chez ce sacré ingénu nordafricain. Le manque de nuance dans cette évaluation exclusivement morale de la « philosophie » de *L'Étranger* est à la fois naïf et alarmant.

Plus sérieuse est l'étude de David Madden sur [« *Le facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain et *L'Étranger* d'Albert Camus »]¹². L'auteur se fonde sur le témoignage de Mlle Brée qui lui relate, dans son *Camus* de 1964 et une conversation qu'elle a eue avec lui en 1965, que Camus a lui-même confirmé sa connaissance du roman de Cain (p. 407, note 1). D'autres critiques, notamment Lehan, Frohock, Heppenstall et Cruickshank, ont fait le même rapprochement en examinant « l'influence » du roman

américain sur l'auteur de *L'Étranger*. Mais à défaut de preuves proprement dites — ni les *Carnets* ni les commentaires sur *L'Étranger* ne font mention de Cain — Madden se reporte à juste titre à la comparaison des contrastes et similitudes des deux récits. De par leurs actions (ou réactions), leur attitude et leur « philosophie », Frank Chambers et le Meursault d'avant le procès sont très proches l'un de l'autre, ce qui ne prouve, cependant, pas grand-chose à mon avis, car on trouverait parmi les grands indifférents de la littérature universelle de pareils parallélismes plus ou moins frappants. L'éveil de la conscience par où débute la lente métamorphose du Meursault emprisonné serait-il une réaction contre la torpeur qui règne dans tout le *Facteur* ? Plus convaincante que telle ressemblance de fond est l'analyse comparée de la forme des deux narrations rétrospectives. Là encore on se heurte à la composition bipartite de *L'Étranger* qui pose des problèmes de structure bien plus complexes que ne le fait le récit de Cain. Madden est d'ailleurs le premier à dénoter les nuances qui séparent les deux narrations : « La technique de l'immédiat de Cain révèle la situation par le truchement du narrateur ; Camus révèle le narrateur lui-même » (p. 412). Le récit de Meursault ouvre cependant dès le début une dimension ontologique manquant au *Facteur* qui est réduit à une dimension « situationnelle ». Alors qu'il fournit un impressionnant catalogue de rapprochements acceptables, Madden ne semble pas assez s'appuyer sur les frappantes ressemblances de la tonalité, du style des deux récits dont la comparaison, pour ainsi dire intérieure, dégagerait davantage leur parenté éventuelle. Toujours est-il que ce travail fouillé représente un pas dans la bonne direction.

C'est dans l'écroulement des décors et le réveil brutal que Henri Paucker discerne, au cours de son travail sur [« L'irruption de l'absurde. Deux interprétations de la structure de la pensée de Kafka »]¹³, une correspondance pro-

noncée entre l'univers kafkaïen et camusien. L'auteur se fonde évidemment sur l'essai que Camus consacre au poète tchèque et se demande si certains parallèles, par trop évidents, ne trahissent pas autant de différences fondamentales. Différences, d'abord, quant à la puissance évocatrice des styles de Kafka et de Camus qui, partant d'un pareil sentiment de divorce, aboutissent à des images et des concepts à peu près opposés ; différence, ensuite, non pas seulement de ton mais aussi d'éclairage. La lumière presque aveuglante dans laquelle baigne l'univers camusien — exception faite des épisodes ayant lieu en Europe centrale, que les protagonistes, tels Camus lui-même, ne peuvent pas quitter assez vite, et d'Amsterdam où le clair-obscur renforce l'ambiguïté — cette lumière est plutôt rare chez Kafka qui joue sur une subtile gamme de pénombres où il est impossible de distinguer la transparence de l'opacité. Pour Paucker, Kafka est resté un enfant qui sait tirer profit de sa naïveté, et cela jusque dans ses aspects grotesques, alors que Camus est un homme « en pleine possession et conscience de sa force intellectuelle » (p. 189). Enfin, toujours selon notre auteur, Kafka ne saute pas, comme le lui reproche l'auteur du *Mythe de Sisyphe*, il ne cesse de *tenter* de nommer l'innommable là où Camus renonce lucidement à la connaissance poétique en transposant le problème sur le plan philosophique.

À en croire Anthony Swerling, on trouve d'intéressantes « sources » de *L'État de siège* dans plusieurs pièces de Strindberg. Mais les six pages sur [« *L'État de siège* de Camus »] ¹⁴ n'avancent guère d'exemples convaincants. Peut-on vraiment dire, se fondant sur une documentation quasi mondaine, à savoir l'adhésion à la Société Strindberg et un témoignage peu spécifique ¹⁵ (les deux datant de 1947), qu'il n'est plus douteux que Camus « connût L'ENSEMBLE de l'œuvre de Strindberg dès 1948, [date à laquelle] il parachevait *L'État de siège* » (p. 104) ? Et que dire de la comparaison de textes

dont ceux de Camus sont cités en français et ceux du dramaturge suédois en anglais ? De quelles traductions Camus s'est-il servi ? Même en admettant que certains rapprochements suggèrent que telle ressemblance n'est pas fortuite, comment est-il possible de conclure que Nada doit « peut-être » son nom au quatrième vers (« *and he who thinks he knows the most knows nothing* ») d'un passage tiré de *La Grand'Route* (p. 108) plutôt qu'à — pourquoi pas, tant qu'on y est — mettons, Socrate...? Plus vraisemblables me paraissent les motifs empruntés aux *Clefs du ciel*, à l'*Avènement* et au *Songe*. Pour mieux déterminer l'influence de Strindberg sur Camus il faudrait commencer par les traductions dont celui-ci s'est servi et fonder ensuite les rapprochements textuels sur celles-ci seulement.

L'essai de Katherine Snipes sur [« Les scélérats intellectuels chez Dostoïevski, Chaucer et Albert Camus »]¹⁶ est une brave explication de *La Chute*. Passant étrangement sous silence le « *clamans in deserto* », Mlle Snipes voit en Clamence un intellectuel hanté par sa conscience, un confesseur ambigu du lecteur, un Jean-Baptiste clément : « il faut espérer que Camus, qui se nommait un nouvel humaniste [!], [l']envisageait comme faux prophète » (p. 242). Nulle référence n'est faite aux multiples études sur *La Chute*. La comparaison de Clamence, de l'homme du sous-sol, du Grand Inquisiteur et du *Pardonneur* de Chaucer se fonde sur leur amour commun de la puissance évocatrice et envoûtante de la parole.

Une section du long article sur Pirandello de Josef Bukáček est consacrée à [« La diffusion de la pensée de Pirandello [parmi] les existentialistes français »]¹⁷ (p. 169). L'auteur y confronte surtout la fonction de l'absurde et de l'indifférence, tels qu'ils se manifestent dans *L'Étranger*, à celle que l'on trouve chez l'auteur d'*Alla zappa*, de *La Veglia*, de *Novelle per un anno*, mais aussi chez les indifférents de Moravia et Borgese. Même si les rapprochements ne sont

qu'esquissés l'on se rend vite compte que le « fond » pirandellien de la pensée camusienne est surtout dû au truchement de Moravia.

Dans sa récente anthologie d'essais intitulée [*Au-delà du formalisme*] ¹⁸, Geoffrey H. Hartman reproduit son travail sur [« Camus et Malraux : le fond commun »], déjà publié par une sympathie évidente pour la résistance permanente en 1966 dans les *Yale French Studies*. Porté sinon emporté que signalent le style camusien en particulier et l'art en général, Hartman voit en Malraux un grand aîné qui se situe au-delà des idéologies même dans *Le Temps du mépris* ¹⁹. Ancré sur une interprétation sommaire mais adéquate des œuvres majeures, l'essentiel de cet essai porte sur l'analyse de cette résistance permanente et de ses nuances.

Un important numéro spécial des *Comparative Literature Studies* a pour sujet [« L'art de la narration »]. Sheldon Sacks y publie une excellente étude sur [« Les oiseaux d'or et les générations mourantes »] ²⁰ dans laquelle il examine « l'âme transmigratrice » (p. 274) du roman moderne qui, ayant cessé de représenter l'action, s'agrippe à « de nouvelles formes de genres littéraires anciens » (*ibid.*). Commentant la comparaison de *L'Étranger* et de *Candide* faite par Sartre, Sacks, en quête de fertiles généralisations, montre que déjà les « nouveaux romanciers » du XVIII^e siècle ont su incorporer l'esthétique à des fins philosophico-morales et que Camus transforme, dans *L'Étranger*, la subtilité de sa technique et de ses effets en apologue. Telle la grammaire, principe fini qui synthétise formellement le nombre infini d'une langue quelconque, la critique devrait étudier le nombre limité de structures esthétiques dont s'informent les écrivains de tout âge et de toute littérature. Il ne s'agit plus de comparer des éléments qui corsent ces structures (les points de vue, les techniques diverses, la chronologie des événements, les personnages, etc.) mais celles-ci mêmes dans

leur totalité. Quoique l'attention de Sacks soit surtout centrée sur Fielding et Austen et que *L'Étranger* ne soit analysé que cursivement, on lira avec profit l'ensemble de ce vigoureux essai qui s'évertue à montrer « que le roman occidental n'est point mort » (p. 291).

D'agréable lecture également, quoique moins pénétrant, le livre d'Ihab Hassan sur [*Le Démembrement d'Orphée*] ²¹ qui, étudiant « la rage du concret », parle de Camus à plusieurs reprises dans le chapitre intitulé [« Interlude : de l'existentialisme à l'alittérature »] (pp. 139-76). Abstraction faite des quelque trois pages consacrées aux éléments bio-bibliographiques, correctement rapportés, le portrait que Hassan brosse de Camus se révèle dans l'ensemble sympathique et nuancé en dépit de sa brièveté inévitable. Ainsi notre auteur ne manque-t-il pas de relever l'ambiguïté foncière qui sous-tend les récits camusiens et de placer la fameuse mesure dans la perspective qui lui est propre : « Camus n'accepte jamais de limites sans quelque abandon et ironie » (p. 153).

Deux études récentes sont du domaine des travaux comparés aussi bien que de celui de la critique théâtrale. Herbert Knust nous offre une confrontation bien documentée (voir l'excellente bibliographie, p. 24) et assez inattendue : [« *Le Malentendu* de Camus et *Deux mensonges* de Doderer »] ²². Après George Lillo et Zacharias Werner, Cocteau, Joseph Conrad, Peter Brooke, Robert Penn Warren, Karol-Hubert Rostrowski et, bien entendu, Camus se sont emparés du thème de la rentrée fatale, du fils assassiné. Knust ajoute à cette liste une nouvelle de Heimito von Doderer, [*Deux mensonges*], qui représente à son avis l'adaptation la mieux réussie en langue allemande du sujet. Conçue et écrite à peu près à la même époque que *Le Malentendu*, elle repose également sur un fait divers paru dans les journaux. L'écrivain autrichien met en relief les aspects moraux

du drame filial ; Camus, on le sait, tire plutôt profit du fatalisme qui le sous-tend afin de le rapprocher de la tragédie grecque. Pour Knust, « *Le Malentendu* n'est pas seulement un drame de la mauvaise entente, mais aussi une leçon de la compréhension du mal (mal entendu) » (p. 28). « Alors que pour Camus l'horrible thème sert d'exemple caractéristique de la déshumanisation de l'homme dans un monde totalement dénué de sens, pour Doderer le même épisode choquant acquiert sa signification en tant que catalyseur de la "réhumanisation" de l'homme face au monde paradoxal » (p. 30). Les deux adaptations tentent de créer la pitié et la terreur tragiques, mais elles n'y réussissent guère : d'une part, parce que les passions qui nourrissent l'action de la pièce camusienne sont peu vraisemblables, d'autre part, parce que le dénouement chrétien de Doderer oblitère la fatalité tragique. Selon Knust, cependant, la nouvelle, qui relate en principe des faits divers inouïs, se prête mieux à ce genre de sujet qu'une espèce de tragédie modernisée. La nouvelle sait en hériter la tension et le pathétique, mais elle évite scrupuleusement de sombrer dans le mélodrame. D'une information sûre, l'article de Knust représente une bonne contribution à la critique camusienne comparée.

La seconde étude est d'un aspect beaucoup plus général et d'un intérêt limité pour le lecteur camusien. Passant en revue [« Le théâtre absurde en Amérique latine »]²³, George W. Woodyard se propose de défricher un terrain peu exploré. Pour marginal que soit le rôle attribué à Camus dans ce carrousel des influences, l'auteur détecte des réminiscences du *Malentendu* dans *La Casa sin reloj* de René Marqués (Puerto Rico) où l'héroïne assassine son beau-frère fugitif, puis une attitude camusienne dans la lutte contre l'oppression de l'État et de l'Église que dépeignent *Los Manos de Dios* de Carlos Solórzano (Guatemala), enfin une tendance relativement récente de passer des problèmes sociaux à des sujets métaphysiques dominés par l'absurde.

Autrement dit : un rapprochement des préoccupations du théâtre occidental.

*
**

Dans son essai, *Nietzsche et l'au-delà de la liberté*²⁴, Pierre Boudot consacre un chapitre à « La douceur de la révolte : Albert Camus ». Voyant en celui-ci un élève plus diplomate que son maître à penser allemand, Boudot nous avertit que Camus « s'étonne à partir de ce qui vit et non, comme Nietzsche, surtout à partir de ce qui pourra vivre » (p. 64)²⁵. Il examine et paraphrase alors assez cursivement *L'Étranger*, *L'Homme révolté* (notamment le chapitre sur Nietzsche), « Prométhée aux enfers » et les *Lettres à un ami allemand* afin de démontrer que le constat de la fidélité à l'homme et de sa supériorité à l'histoire permet à Camus de faire de la révolte « la propédeutique de toute révolution hostile à la Terreur et maîtrisée par l'intelligence » (p. 72). Boudot conclut que Camus a peut-être « une vision trop chrétienne de Nietzsche » (p. 75) dont il aurait tronqué le propos terrifiant (p. 76). Si cet essai, qui se lit agréablement, représente une confrontation de la pensée nietzschéenne et camusienne, il ne peut s'agir que d'un modeste début. Force est d'admettre que l'analyse comparée serrée reste à faire.

Plus importante par sa valeur critique, et en dépit de son sous-titre amphigourique, est la seconde annexe du livre de Horst Hina sur [*Nietzsche et Marx chez Malraux*]²⁶ : [« Albert Camus. Nietzsche et Marx ou la trahison de l'être méditerranéen par la pensée septentrionale »]. L'auteur y dénonce les dangers et les limitations de l'approche camusienne qui attribue à Hegel, Marx et Nietzsche un concept trop simplifié de l'histoire. La place centrale qu'occupe le chapitre sur Nietzsche met en évidence l'influence capitale que celui-ci a exercée sur *L'Homme révolté*. Mais

Hina est conscient du danger que comporterait l'étude de ce chapitre à la seule lumière d'une exégèse nietzschéenne. Il dénote justement l'usage ambivalent que Camus fait des thèses de Nietzsche : d'une part, il se fonde sur la révolte métaphysique et sur la psychologie nietzschéennes quand il s'agit de critiquer les idéologies révolutionnaires et d'établir son propre concept de la révolte ; d'autre part, Camus réfute, tout en maintenant les mêmes prémisses pour ses propres conclusions, les leçons du philosophe allemand qui se prêtent à un nouvel idéalisme totalitaire. « *Le nihiliste n'est pas celui qui ne croit à rien, mais celui qui ne croit pas à ce qui est* » (II, 479), cette formule de Nietzsche se trouve à la base de la négation affirmative qui opte pour l'être, le *hic et nunc*, et contre le *devenir*, les promesses du lendemain et l'espoir. La « trahison » de Nietzsche consiste, selon Camus, dans l'hypertrophie de l'*amor fati*. Cependant, rétorque notre auteur, textes à l'appui, « Nietzsche lui-même souligne le caractère non-historique de son concept du devenir » (p. 196) en s'appuyant sur la non-finalité, sur l'instantanéité du *devenir* : « Il ne faut pas justifier le présent au profit de l'avenir » (éd. Schlechta, II, p. 684). À l'aspect circulaire qui qualifie le concept nietzschéen du *devenir* et l'éternel retour Camus substitue une finalité linéaire. Il me semble d'ailleurs que, dans son chap. sur Nietzsche, Camus vise, en passant au crible le pathétique du *devenir*, Malraux autant que l'auteur du *Crépuscule des idoles*. Le finalisme qui sous-tend l'eschatologie des métamorphoses de l'homme permet à Camus de rapprocher Nietzsche de Marx : « *Puisque le monde n'a pas de direction, l'homme, à partir du moment où il l'accepte, doit lui en donner une, qui aboutisse à une humanité supérieure. Nietzsche revendiquait la direction de l'avenir humain.* » (II, 487). Or à la même page nous lisons que « *la différence capitale est que Nietzsche proposait de dire oui à ce qui est et Marx à ce qui devient* ». Contradiction flagrante, dans laquelle

Hina voit à juste titre le flou de l'interprétation camusienne qui sert surtout à corroborer les thèses de *L'Homme révolté*. Le finalisme, le fatalisme et le nihilisme forment un cercle vicieux auquel les philosophies bourgeoises du XIX^e siècle n'échappent pas parce qu'elles constituent toutes des eschatologies sécularisées. Camus s'en tire en rehaussant son exégèse du plan analytique au plan du mythe méditerranéen. Partant du refus de l'étatisme hégélien purement spéculatif, Camus ne voit pas que la contribution de Marx consiste moins dans le déterminisme historique que dans l'établissement des rapports entre la théorie et la pratique. Cette relation essentielle offre « la double option du changement de la réalité par la pensée et de la pensée par la réalité » (p. 202). Il faudrait cependant examiner le mythe méditerranéen, que Camus oppose visiblement, dans *L'Homme révolté* (II, 336), au « *socialisme mystifié* », à la lumière de son esthétique et de son éthique qui sont inséparables. L'analyse philosophique à elle seule ne prouvera guère « l'insuffisance » de la pensée camusienne. Soyons pourtant reconnaissant à Horst Hina pour une étude à la fois solide et sympathique.

L'article fouillé que Paul Archambault consacre à « Augustin et Camus »²⁷ vaut surtout par la démonstration irréfutable des « sources » que Camus a plagiées en préparant son Diplôme d'Études supérieures. Il s'agit d'une série d'ouvrages critiques sur l'évêque d'Hippone dans lesquels Archambault dégage avec beaucoup d'aisance les passages que Camus a incorporés, parfois d'une manière négligée, dans son texte. Mais notre auteur ne se contente pas seulement de relever le caractère souvent embrouillé et confus de l'analyse camusienne, il détermine aussi méticuleusement l'influence qu'Augustin et les lectures augustiniennes ont exercée sur l'œuvre littéraire et philosophique (pp. 207 ss.). On s'aperçoit alors que Camus n'a jamais « *modifié, corrigé [ni] même renouvelé l'impression que fit sur lui sa pre-*

mière rencontre avec l'auteur des confessions » (p. 207). On trouve dans *Noces*, *La Peste* (Paneloux²⁸, le concept du péché originel, la souffrance des enfants) et *L'Homme révolté* tantôt des transcriptions textuelles du Diplôme, tantôt la réapparition de certaines obsessions telle que celle de la doctrine des enfants sans baptême, dont Camus semble méconnaître ou ignorer l'évolution et les corrections successives qu'elle a subie au cours de l'histoire de l'Église. Admirablement documentée, l'étude d'Archambault est une contribution de tout premier ordre aux travaux qui portent sur les sources et influences.

Méditant dans [«La souffrance et la mort »]²⁹ sur l'aspect théâtral de la dignité humaine, Robert Champigny analyse le concept de la révolte et y détecte une tendance de « racisme humain ». Il voit la révolte comme « une manière particulière de mettre en valeur ce que l'homme a de spécial en tant qu'agent moral. Mais le but de la morale est, dans l'optique camusienne, limité à l'être humain, le seul prochain. C'est cela que j'appelle son racisme. Selon moi, le prochain n'est qu'un parmi beaucoup d'êtres exposés à la souffrance »³⁰. La révolte est vue comme une pose, un rôle que l'homme, acteur tragique, assume face à l'absurde tel Nietzsche lançant son « oui » pathétique à l'éternel retour. Champigny est d'avis que la révolte, principalement dirigée contre la mort, constitue un acte moral trompeur : la souffrance universelle représente un scandale bien plus « révoltant » que la mort inexorable. « La sensibilité morale est ouverte au pathétique. Elle laisse le tragique au dramaturge, à l'acteur et au spectateur. En revanche, la sensibilité esthétique récuse le pathétique : l'exploitation artistique de la souffrance et de la compassion est dégoûtante. Ainsi le sens moral et le sens esthétique tombent-ils d'accord sur leurs domaines respectifs » (p. 200). Alors que l'animal éprouvera peut-être la vie et le monde comme un « anti-lui-même », l'homme seul « peut adopter des poses tragiques avec la

lucidité et la grandeur que *Le Mythe de Sisyphe* célèbre théoriquement » (p. 203). L'animal ne dispose pas de langage pour crier sa révolte contre la torture, sa souffrance muette, souvent imposée au nom de la science, est d'autant plus scandaleuse.

Signalons aussi l'essai du regretté Herbert S. Gershman sur [« La structure de la révolte chez Malraux, Camus et Sartre »]³¹ où il esquisse l'itinéraire du rebelle qui va « de la reconnaissance d'une injustice à l'opposition, puis à l'élaboration d'un principe général permettant d'accommoder cette position, enfin à l'échec qui suit sur-le-pas le choc de deux absolus : celui de ce principe et celui de la réalité » (p. 28). Alors que le héros malrucien, du point de vue psychologique, et le héros sartrien, du point de vue idéologique, tentent de dépasser le *statu quo*, le héros camusien dirige sa révolte vers le maintien de ce *statu quo*. Elle est, « en fin de compte, une défense de la vie en soi, un signe dans la direction du meilleur des mondes possibles (si ce n'est que parce qu'il n'y en a pas d'autre) » (p. 32).

On pourra se passer de lire le médaillon d'Elena Fiorioli³² intitulé « L'attitudine [sic] philosophique d'Albert Camus » qui n'est qu'un pot-pourri de simplifications sans valeur critique aucune.

Plus nuancé est le portrait que François Bondy brosse dans [« La présence d'Albert Camus »]³³ où il analyse surtout « La révolte comme mesure et comme mythe » (pp. 180-sqq). Rattachant l'auteur de *La Chute* au jacobinisme qui sous-tend toujours la pensée révolutionnaire en France, Bondy dénote l'ambiguïté de la volonté de liberté dont se nourrit la révolte, volonté universelle dont *L'Homme révolté* nous fournit les étapes de la corruption. Pour notre critique Camus est un « essentialiste » parce que chez lui la nature humaine conditionne la mesure. Autrement dit, Bondy attribue à celle-ci à la fois une fonction limitative et normative telle qu'elle se voit déjà chez Protagoras. Quoique dangereuse

comme le *Waldgang* d'Ernst Jünger, la tradition méditerranéenne dont se réclame « *la pensée de midi* » doit être placée dans une perspective non-géographique, universelle qui inclut, dans *L'Homme révolté* même, le socialisme scandinave. À l'aide d'extraits de lettres Bondy relève une intéressante affinité élective entre Camus et un émigrant allemand, Eugen Gottlob Winkler, qui s'est suicidé vers 1936. Même si « *L'Homme révolté* reste le témoignage d'une fidélité et l'autobiographie spirituelle d'un résistant européen » (p. 193), l'attitude prométhéenne s'avère un « mythe » qui oppose « une bonne totalité à une mauvaise totalité » (p. 193). Nourri d'une sympathie clairvoyante, cet essai constitue l'une des présentations les plus chaleureusement critiques de la pensée camusienne que je connaisse.

[« Du suicide : réflexions sur la façon pour Camus de voir le problème »]³⁴ de Joseph Kockelmans fournit une utile revue historique, tant du point de vue philosophique que du point de vue psychanalytique. Au terme de son survol, l'auteur développe sa propre thèse sur les raisons du suicide. Tout en la critiquant, Kockelmans se sert en grande partie de l'analyse camusienne des rapports entre l'absurde, le suicide et la révolte. Il me semble pourtant attribuer trop d'importance à l'absurde comme principe ontologique et absolu que Camus s'évertue précisément à nier en n'y voyant qu'un *sentiment* de divorce et un point de départ. Notre auteur est d'avis que le suicide *peut* représenter un acte libre.

Enfin, l'essai de Rolf Denker sur [*L'Individualisme et la société majeure*] contient une dizaine de pages consacrées à [« La solidarité du monde de l'absurde : Camus »]³⁵. Parsemé de copieuses citations, ce chapitre représente une exégèse acceptable de l'absurde et de la révolte mais n'ajoute rien à nos connaissances. Le critique camusien pourra se dispenser de lire le texte de Martin A. Bertman sur [« Camus : de l'indifférence à l'engagement »]³⁶ qui ne puise que dans l'arsenal de clichés et insiste sur l'orthographe fautive de

[Sysiphe] et de [Panloux] (Paneloux) dont le nom symboliserait « l'attitude religieuse » (p. 288).

R. G.-C.

NOTES

1. Richard GEHA Jr., "Albert Camus: Another Will for Death", *The Psychoanalytical Review*, vol. LIV, no. 4, 1967, pp. 106-22.
2. Alan J. CLAYTON, « Camus, Apulée et la lune », *The Romanic Review*, vol. LXI, no. 3, October 1970, pp. 209-18.
3. Émilien CARASSUS, « Le *Caligula* de Camus de 1937 à 1958 (Notes sur la genèse et les variantes) », *Annales de l'université de Toulouse, série Littératures*, XVIII, t. VII, n° 2, 1971, pp. 87-101.
4. Jaïme CASTRO, « L'image de l'Espagne dans *L'État de siège* d'Albert Camus », *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, t. I, juin 1970, pp. 38-52.
5. Notons une malencontreuse erreur à la p. 39 où Castro cite : « Si j'avais à refaire *L'État de siège*, c'est en France que je le placerais encore » au lieu de « c'est en Espagne que je le placerais encore » (II, 395).
6. Cf. « Où est Cadix ? Le décor n'est d'aucun pays » (I, 248), propos qui ne semblent pas convaincre notre auteur quoiqu'il y renvoie à la page 51.
7. Mary Ann FRESE WITT, "Prison Imagery in the Work of Franz Kafka and Albert Camus", Harvard University, 1968.
8. Id., "Imprisonment in Camus' 'Modern Tragedies': *Les Justes*, *Requiem pour une nonne*, *Le Malentendu*", *Comparative Drama*, vol. V, no. 1, Spring 1971, pp. 3-20.
9. E. FREEMAN, "Camus's *Les Justes*: Modern Tragedy or Old-fashioned Melodrama?", *Modern Language Quarterly*, vol. 31, no. 1, March 1970, pp. 78-91.
10. Voir à ce propos mon c.r. du livre de Freeman, p. 248 du présent numéro.
11. Morris WEITZ, "The Coinage of Man: *King Lear* and Camus's *L'Etranger*", *The Modern Language Review*, vol. LXVI, no. 1, January 1971, pp. 31-9.
12. David MADDEN, "James M. Cain's *The Postman Always Rings Twice* and Albert Camus's *L'Etranger*", *Papers on Language and Literature*, vol. VI, no. 4, Fall 1970, pp. 407-19.
13. Henri PAUCKER, « Der Einbruch des Absurden. Zwei Interpretationen der Struktur von Kafkas Denken », *Neophilologus*, t. LV, no. 2, avril 1971, pp. 175-90.
14. Anthony SWERLING, *Strindberg's Impact in France. 1920-1960*, Cambridge, Trinity Lane Press, 1971, pp. 104-10.
15. Selon Camus, Strindberg est « le gardien et le témoin de la révolte individuelle ; [...] il est de ceux qui [le] font penser quelquefois (aux heures folles de l'espoir) que ce sont les artistes qui sauveront le monde ou ce qui en lui mérite d'être sauvé ».

16. Katherine SNIPES, "Intellectual Villains in Dostoyevsky, Chaucer and Albert Camus", *Discourse*, vol. XIII, no. 2, Spring 1970, pp. 240-50.
17. Josef BUKACEK, « Di alcuni aspetti dell'opera de Luigi Pirandello », *Philologica pragensis*, X, 3, 1967, pp. 157-75.
18. Geoffrey H. HARTMANN, *Beyond Formalism*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1970, pp. 85-92.
19. L'adaptation qu'en fait Camus pour le Théâtre du Travail ne constitue cependant pas, comme le veut notre auteur, le début de la carrière littéraire.
20. Sheldon SACKS, "Golden Birds and Dying Generations", *Comparative Literature Studies*, vol. VI, no. 3, September 1969, pp. 274-91.
21. Ihab HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus*, Oxford University Press, 1971. Le lecteur français connaîtra peut-être deux autres ouvrages du même auteur, dont un en français *Crise du héros dans le roman américain contemporain* (Lettres Modernes, 1963) et *The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett* (1967).
22. Herbert KNUST, "Camus' *Le Malentendu* and Doderer's *Zwei Lügen*", *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 1, Juni 1971, pp. 23-34.
23. George W. WOODYARD, "The Theatre of the Absurd in Spanish America", *Comparative Drama*, vol. III, no. 3, Fall 1969, pp. 183-91.
24. Pierre BOUDOT, *Nietzsche et l'au-delà de la liberté : Nietzsche et les écrivains français de 1930 à 1960*, Préface de Geneviève Bianquis, Aubier-Montaigne, 1970, pp. 63-76.
25. Voir à ce propos notre c.r. de Pollmann, *AC* 4, 259. Une opposition semblable entre Sartre et Camus se manifeste par le *devenir* en tant que mode d'existence sartrien et par l'*être* comme aspiration camusienne au *hic et nunc*.
26. Horst HINA, *Nietzsche und Marx bei Malraux. Mit einem Ausblick auf Drieu la Rochelle und Camus*, Tübingue, Max Niemeyer Verlag, 1970, pp. 187-207.
27. Paul ARCHAMBAULT, « Augustin et Camus », *Recherches augustiniennes*, t. VI, 1969, pp. 195-221.
28. L'auteur omet pourtant de dire que le père Paneloux perd sa foi dans une version antérieure du roman, ce qui semble marquer plus sévèrement la position anti-augustinienne de Camus quant au problème du mal.
29. Robert CHAMPIGNY, "Suffering and Death", *Symposium*, numéro spécial : « *Albert Camus II* », vol. XXIV, no. 3, Fall 1970, pp. 197-205. Cet article résume quelques idées développées dans un essai intitulé *Humanisme et racisme humain* publié chez Mouton.
30. Discussion transcrite dans *Albert Camus 1970*, Actes du Colloque Camus, Université de Sherbrooke, Faculté des Arts, 1970, pp. 33-4.
31. Herbert S. GERSHMAN, "The Structure of Revolt in Malraux, Camus, and Sartre", *Symposium*, vol. XXIV, no. 1, Spring 1970, pp. 27-35.
32. Elena FIORIOLI, *Les Hommes et les idées. Études et portraits littéraires*, Collana di *Culture française*, Bari, 1968, pp. 138-42.
33. François BONDY, « Albert Camus' Gegenwart » in *Aus nächster Ferne. Berichte eines Literaten in Paris*, Hambourg, Carl Hanser Verlag, 1970, pp. 175-94.
34. Joseph KOCKELMANS, "On Suicide: Reflections upon Camus' View of the Problem", *The Psychoanalytical Review*, vol. LIV, no. 3, pp. 31-48.

35. Rolf DENKER, *Individualismus und mündige Gesellschaft. Simmel-Popper-Habermas-Dostojewskij-Camus-Ortega*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1967, pp. 55-66.

36. Martin A. BERTMAN, "Camus: From Indifference to Commitment", *Revue de l'Université d'Ottawa*, t. XL, n° 2, avril-juin 1970, pp. 284-9.