



CLASSIQUES  
GARNIER

FITCH (Brian T.), GAY-CROSIER (Raymond), « Recensement et recension des articles », in GAY-CROSIER (Raymond) (dir.), *La Revue des lettres modernes. La pensée de Camus*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16826-3.p.0159](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16826-3.p.0159)

*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.*

© 1979. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## RECENSEMENT ET RECENSION DES ARTICLES

par Brian T. FITCH et Raymond GAY-CROSIER

### I. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

Nous sommes heureux de constater que pour cette livraison, parmi les travaux dont nous devons rendre compte se trouvent plusieurs essais qui fournissent des éléments neufs, et parfois d'un intérêt considérable, à verser au dossier des recherches consacrées à la fiction de Camus.

Gerald D. Storzer, dans un essai intitulé « The Concept of *dénuement* in Camus' prose fiction »<sup>1</sup>, se donne pour tâche une entreprise qui ne manque pas d'originalité : tracer à travers l'œuvre camusienne l'évolution de l'un de ses concepts clés. Pour ce critique, le dénuement d'un Mersault ou d'un Meursault est à rapprocher de celui de la dépersonnalisation cathartique qu'Artaud et Genet élaboraient pendant les années Vingt et les années Trente. Il se trouve étroitement associé dans la première période de l'œuvre camusienne, ainsi que plus tard dans *La Chute*, à l'acteur et au thème de jouer un rôle. Plus tard, au fur et à mesure que l'écrivain développe sa conception de la littérature comme mythe, on voit le concept associé également au concept grec de la dépersonnalisation qui provient de la participation aux formes rituelles de l'activité humaine. Partout chez Camus, le dénuement caractérise l'état de celui qui, dépourvu des principes dont on organise normalement l'expérience, découvre l'essence fondamentale de sa nature. Et c'est surtout la conception de celle-ci qui subit des transformations considérables à travers la carrière de l'auteur. En se penchant surtout sur la fiction et notamment sur

*L'Étranger*, *La Peste* et « Le Renégat », Storzer nous donne un travail intelligent, perspicace et qui a l'utilité d'attirer notre attention sur un des concepts fondamentaux de cette œuvre. Notons, pour terminer, que ce critique passe curieusement sous silence, lors de son rapprochement entre le comportement de Meursault et le jeu selon Huizinga, l'article de Patrick Henry (cf. AC8,172-3), paru un an plus tôt.

L'essai de George Strauss, « A Reading of Albert Camus' *La Mort heureuse* »<sup>2</sup>, consiste en une lecture thématique de l'ouvrage de Camus qui trace en détail l'évolution de Mersault et de sa *Weltanschauung* et, ce faisant, raconte longuement l'histoire du livre. Cette lecture thématique fournit surtout à son auteur l'occasion d'évoquer chez Camus maintes résonances d'autres romanciers français et étrangers, que ce soit Dostoïevski, Gide, Malraux et Sartre à propos du thème de la mort, le Ménalque de *L'Immoraliste* à propos de la philosophie de Zagreus, la sensualité gidienne en général ou l'angoisse sartrienne. Mais il y est question également de rapprochements, faits en passant, avec Thomas Mann, Baudelaire et Gœthe, noms qui ne viennent guère très volontiers à l'esprit du lecteur de ce texte. D'ailleurs, quels que soient les rapprochements faits, la manière dont ils sont effectués a aussi son importance :

[...] Jean Sarocchi dit que le meurtre fut inspiré soit par *La Condition humaine* soit par *Crime et châtiment* ou par les deux. Quilliot, en revanche, fait remarquer que le ton du livre suffirait à souligner l'énorme différence qui sépare les deux livres. Il insiste sur le fait que Mersault commet innocemment son meurtre, sans regret et sans remords. C'est là le détail qui nous permet de mesurer la distance que la pensée de Camus a progressé au-delà de la position de Dostoïevski au moment de la rédaction de *Crime et châtiment*. (p. 200) [trad.]

Recourir à l'avis d'autres critiques, c'est une chose — et parfaitement légitime. Citer l'argument que Quilliot avance pour marquer le caractère peu satisfaisant du rapprochement avec Dostoïevski pour maintenir tout de même celui-ci

à travers l'artifice d'une commune évolution, plus ou moins avancée dans chaque cas, qui abolit la distance séparant deux pensées dans le temps et dans l'espace, en est une autre. La décision de faire abstraction de tout aspect formel du texte en réduisant celui-ci à la « philosophie » ou au comportement de ses protagonistes produit d'autres maladroites méthodologiques lorsque Strauss commente ainsi telle évocation d'un paysage : « L'existence elle-même paraît devenir un poème lyrique. » (p. 206). C'est perdre de vue que nous avons affaire ici précisément à la littérature et non pas à « l'existence ». Constaté les ressemblances entre deux genres littéraires, un roman qui se lit comme un poème lyrique, n'aurait pas été sans intérêt, à moins que le critique n'ait voulu dire plutôt qu'ainsi l'écriture se fait voyante au point d'attirer l'attention sur sa littéarité et de privilégier les mécanismes de l'autoréférentialité, ce qui ferait rentrer ce texte dans une « modernité » avec laquelle cadrerait difficilement le reste de cette étude.

Dans son article « Epicureanism in *L'Étranger* »<sup>3</sup>, Bruce Pratt réagit contre ceux qui recherchent dans ce roman « un certain type de réalisme psychologique » (p. 74), celui qui caractériserait, par exemple, un *Bildungsroman*. Il y voit plutôt « une fable qui démontre une attitude adoptée devant la vie » (p. 74). Le fait que Camus se voyait non pas comme « un romancier au sens où on l'entend » mais comme « un artiste qui crée des mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse » (C2,325) lui sert à étayer la thèse d'une œuvre essentiellement allégorique où « l'allégorie de la condition humaine doit plus à Épicure qu'à l'existentialisme » (p. 82). La prétention de Sartre que *L'Étranger* fut écrit contre l'absurde amène l'hypothèse intéressante que la forte dose de causalité qui marque son intrigue non seulement répond à une nécessité esthétique mais aussi constitue une affirmation concernant la vie dans un monde absurde : « Il se peut bien que Camus nous dise par là que nos actes ne sont pas sans importance, qu'en un sens limité il ne devrait

pas être indifférent de faire ceci ou cela, quelque absurde puisse paraître la vie du point de vue philosophique. » (p. 79). Malgré qu'il en ait, cette fine lecture épicurienne suscite peu de réticences de notre part.

En esquissant « le rôle du souci et de la culpabilité, de la souffrance et de la responsabilité » (p. 174)<sup>4</sup> dans *L'Étranger*, Edward F. Mooney tend à faire du roman précisément une sorte de *Bildungsroman* qui trace une certaine évolution chez le personnage central. Jusqu'à sa rencontre avec l'aumônier, Meursault est, pour ce critique, un être incomplet parce qu'insensible à la souffrance morale, « étranger à la culpabilité ou au remords, au ressentiment ou à l'indignation » (p. 177). La dimension morale qu'il finit par acquérir reste, d'ailleurs, incomplète puisqu'elle est sensibilisée uniquement par le tort dont il est victime et non pas par celui qu'il inflige à autrui. Les limitations d'une telle discussion du texte se trouvent dans le fait que, contrairement à l'essai de Pratt, elle ne concerne aucunement sa spécificité *littéraire* qui n'entre nulle part en ligne de compte.

Ghani Merad nous propose une longue étude des plus détaillées sous le titre « *L'Étranger* de Camus vu sous un angle psychosociologique »<sup>5</sup>. Tout en laissant entièrement de côté la technique et la dimension formelle de l'œuvre, ce critique en fait bien ressortir la richesse et la complexité en se proposant « *d'aborder une vie* » et de rassembler « *les parties du puzzle* », résultats d'un Meursault « *analysé, psychanalysé, autopsié* » par les critiques, « *pour reconstituer l'homme et replac[er] l'homme parmi les hommes, c'est-à-dire dans son milieu spatial et temporel, sans lequel il n'est rien* » (p. 51). Si, en commençant par établir, maints détails textuels à l'appui, le caractère normal de Meursault et en examinant en quoi précisément il est étranger, Merad recouvre le même terrain exploité naguère par Robert Champigny (*Sur un héros païen* [Paris, Gallimard, 1959]), cela ne l'empêche pas d'éclairer certains des traits de caractère du protagoniste en recourant à l'attitude nord-africaine devant

l'existence, comme l'avait déjà fait, avant lui, Claude Treil (*L'Indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus* [Sherbrooke (Québec), Éditions Cosmos, 1971]). « [...] en Algérie », fait-il remarquer, « *un homme ne pleure pas : c'est une morale arabe, qui a déteint sur la population européenne, ce n'est pas du tout un signe d'ataraxie* » (p. 61). De même l'antinomie chez Meursault d'« *un attachement à la terre natale, la nature, la mer, le soleil, la beauté sous toutes ses formes et [d']un détachement des biens d'ici-bas* » est « *l'une des caractéristiques de la mentalité arabe [...] et elle s'est probablement infiltrée dans certaines couches pieds-noirs* » (p. 68). Il en va de même de sa conception de l'honneur « *qui vient en ligne droite de la communauté arabe* » et qui « *a été adoptée par l'élément de souche européenne* » (p. 64). Quant à l'absence d'ambition chez Meursault, celui-ci, « *en bon méditerranéen, est marqué par des siècles de culture gréco-latine où prédomine le fatum, fatalisme qu'est venu accentuer le mektoub musulman* » (p. 65). Vu le milieu colonial où « *tuer un Arabe n'est pas vraiment un crime* », « *on comprend aisément la complaisance et la complicité de Meursault, sa nonchalance devant le crime et son insensibilité après le meurtre* », affirme Merad en adoptant ainsi une position critique originale. Et ce dernier d'ajouter, à la suite de bien d'autres : « *Ce qui paraît invraisemblable, c'est sa condamnation à mort, et encore plus son exécution* » (p. 75). Si tout cela rejoint les lectures « sociologique » et « politique » présentées dans notre « *L'Étranger* » d'Albert Camus : un texte, ses lecteurs, leurs lectures (Paris, Larousse, 1972), cette étude finit par esquisser une lecture « biographique ». L'« étrangeté » de Meursault rejoindrait, en dernière analyse, découlerait même de la situation de son créateur « *étranger dans son pays natal* », selon l'expression de A. Memmi : « *Le conflit que vit Camus n'a que deux issues : Meursault ou Jan, le meurtrier de l'Arabe ou la mort de la main des siens* » (p. 85). Voilà donc un travail utile et sérieux qui enracine bien ce personnage déconcertant dans sa terre natale.

Nous devons à Jules Brody une très belle étude sur *L'Étranger* intitulée « Camus et la pensée tragique : *L'Étranger* »<sup>6</sup>. Ce travail étoffé, par la finesse de ses analyses et l'intéressante lecture d'ensemble qu'il donne du roman, constitue l'une des contributions les plus importantes de ces dernières années à la compréhension du premier roman publié du vivant de son auteur. Brody est sensible à l'importance dans la vie de Meursault d'un certain équilibre. Son bonheur « *dépend surtout de la possibilité d'un va-et-vient ininterrompu entre le soleil et la mer, l'eau froide et la chaleur du sable, accompagné et enrichi de rencontres aquatiques teintées de sexualité* » (p. 520) et « *se réalise grâce à une transaction continue, à une série d'ajustements qui lui permettent de maintenir un équilibre instable, composé d'éléments variables et fugitifs* » (p. 520). Cette observation amène le critique à s'adonner à une analyse fort originale des activités du protagoniste le dimanche après sa nuit d'amour avec Marie :

Les indications chronologiques, soigneusement fournies par Camus (*jusqu'à midi, après le déjeuner, un peu plus tard*), précisent que le moment choisi pour découper la réclame de sels et pour se laver les mains était, à un quart d'heure près, midi : *high noon*. Au moment même, donc, où la chaleur du soleil approche de son plus haut point, Meursault est porté, comme inconsciemment, à célébrer une espèce de rite aquatique compensateur. Bien que le rapport ne soit pas établi de manière explicite, la réclame des « *sels Kruschen* » semble être reliée dans l'esprit de Meursault aux associations érotiques de cette odeur de sel marin laissée dans ses draps par les cheveux de Marie. (p. 521)

Brody fait remarquer que le lendemain à la même heure exactement, Meursault répète le même geste de se laver les mains (I,1143). Tandis que le soir du même jour, en sortant du bureau, son observation : « *Le ciel était vert, je me sentais content.* » (1144), démontre qu'« *à l'eau du robinet de midi succède l'eau de la mer, que Meursault contemple en rentrant sous un ciel vert, couleur de la Méditerranée algéroise* »

(p. 522). Très intéressant aussi est le rapprochement que fait Brody entre le langage de Meursault à la fin de la première partie et l'art des vrais « *romanciers philosophes* » (par rapport aux « *écrivains de thèse* »), selon Camus, qui écrivent « *en images plutôt qu'en raisonnements* » (II,178) :

Penser et écrire en images revient donc à prendre pour acquis et au départ ce que Camus finira par appeler « *le mystère de l'existence* » (II,1708).

D'après la définition de Camus, le Meursault de la fin de la première partie serait le romancier idéal. Si, à ce stade de sa narration, il quitte son style de constatation, s'il ne sait plus penser ni s'exprimer qu'en images, c'est sans doute que la situation où il se trouve le fait se heurter au « *mystère de l'existence* » et lui permet d'entrevoir une complexité jusque-là insoupçonnée dans *sa* vie et dans *la* vie. À cette conjoncture, Meursault se fait inventeur d'images et artiste de la parole au même titre, vraisemblablement, et pour les mêmes raisons que Camus : à un moment donné, son monde avait cessé d'être clair. *Si le monde était clair, l'art ne serait pas.* (p. 531)

« *Le mystère de l'existence* » que Meursault finit par pénétrer, comme en témoigne sa découverte que « *les chemins familiers tracés dans les ciels d'été pouvaient mener aussi bien aux prisons qu'aux sommeils innocents* » (I,1194), c'est « *la relation dialectique dans laquelle se rejoignent le plaisir et la douleur, le bonheur et le malheur, le bien et le mal, la vie et la mort* » (p. 538). Les deux derniers termes se rejoignent, par exemple, dans le fait qu'à la fin de sa vie, sa mère avait pris un fiancé et « *cette coïncidence ironique entre l'approfondissement du sens de la vie et l'approche de la mort obéit à une économie transactionnelle et illustre un équilibre moral qui se ressent chez Meursault jusque dans les cadences de sa prose* : "[...] je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé", pourquoi elle avait joué à recommencer. [...] *Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre.*" (I,1209). *Les antithèses de Meursault reflètent au niveau de la syntaxe la même conscience de sa condition que ses paradoxes poétiques*



*expriment au niveau du lexique [...]. » (p. 541). Après avoir tracé « le thème de l'équilibre, qui forme l'axe métaphysique de L'Étranger » (p. 544) dans les premiers écrits de l'auteur, Brody affirme que la réussite artistique du roman tient au « fusionnement que Camus y opère entre le métaphorisme et le "understatement" » et que son unité provient « d'un équilibre inattendu, secret et poétique entre des forces qui, au niveau discursif, semblent se dérober à toute possibilité de rapprochement » (pp. 547-8). Le titre de cet essai ne s'explique pleinement que dans ses six dernières pages où le critique se sert d'une manière assez convaincante et tout à fait originale de l'essai de Camus sur « L'Avenir de la tragédie » pour éclairer toute la portée du roman. Camus y discerne au cœur de la tragédie grecque « un conflit existentiel, une tension soutenue, native à l'organisation même de la vie, entre deux affirmations contradictoires et intransigeantes » (p. 549). Et ce critique de faire remarquer que*

L'on aurait profondément tort de vouloir consigner cette conception du tragique à « la critique littéraire ». De par leur envergure et le champ d'application qu'elles se taillent, les réflexions de Camus marquent un carrefour où sa vision de la condition humaine comme une impasse existentielle rejoint sous une forme mûre, dense et objective les données fondamentales de ses fictions. (p. 552)

Nous espérons que cette évocation partielle et par trop rapide du travail de Jules Brody suffira à donner au lecteur une idée de son intérêt et de sa richesse et l'incitera à en prendre directement connaissance.

La seule étude que nous ayons à recenser cette année consacrée à *La Peste* apporte de nouveaux éléments à l'appréciation de ce roman. Dans « Unity of tone in Albert Camus' *La Peste* »<sup>7</sup>, R. Batchelor se détourne des dimensions philosophiques et éthiques de l'œuvre, largement exploitées par d'autres critiques, pour examiner le rapport intime entre ses traits idéologiques et ses caractéristiques formelles. Il commence par évoquer l'accent mis par Camus, dans *L'Homme*

révolté et ailleurs, sur « l'exacte appropriation de la forme et du fond, du langage et du sujet » (II,1427) et, ce faisant, soit dit en passant, prend à son propre compte l'opposition forme/fond largement discréditée aujourd'hui. Ce qui donne lieu à un commentaire dont on saisit difficilement le raisonnement sur la note parfaitement banale de Camus : « *Un roman sur la peste* » (II,1427) : « Les associations très évidentes entre, d'une part, le "fond" et la "forme", le "langage" et le "sujet", et de l'autre, la création du roman *La Peste*, se passent de commentaire. » (p. 235). De la conception camusienne de l'art comme rectification et recréation du réel, processus qui implique un sens de l'ordre et de la mesure dont l'unique but est l'unité stylistique et sémantique, ce critique passe au critère du « *langage clair* » (II,676) où prédominent la lucidité de présentation et le concept de « *understatement* » : « Clarté de pensée et expression stylistique parfaite ont spécifiquement pour but de contrecarrer les idéologies spéculatives où foisonnent l'imagination et le style fleuri de l'hyperbole, de la métaphore et de la comparaison. » (p. 236). Ce qui nous rapproche « de la conception phénoménologique de la littérature où toutes présuppositions ontologiques et théologiques n'ont plus de sens ». Le refus de la part de Camus de favoriser tel système absolutiste l'amène à adopter un style phénoménologique qui lui permet d'étudier d'une manière purement descriptive et rigoureusement objective l'expérience existentielle. C'est ce « style de surface » (p. 237) que Batchelor voit à l'œuvre dans *La Peste* et auquel correspond si bien la forme d'une chronique rédigée par un auteur anonyme à la troisième personne (p. 239). Le personnage de Grand revêt ici un rôle primordial en fournissant « le point de départ de toute exégèse stylistique/sémantique de ce roman, accentuant, comme il le fait, l'exigence qu'énoncent à la fois le narrateur anonyme et Camus de la discrétion, de la prudence et de l'impartialité dans le domaine des idéologies aussi bien que dans celui de la création artistique » (p. 239). Le poids inter-

prétatif que met ce critique sur la suppression définitive des adjectifs dans la fameuse phrase de Grand laquelle traduirait « une transition d'une conception essentialiste et/ou immanente de la vie à une conception existentielle ou phénoménologique » (p. 238) n'est pas sans rappeler l'essai que Edwin P. Grobe<sup>8</sup> (cf. AC4,201) avait consacré à cette même phrase. Batchelor n'hésite pas à voir dans le caractère répétitif de *La Peste* « l'expression technique de l'expérience absurde » (p. 245) évoquée dans le *Mythe*, mais plus important est le rapprochement qu'il effectue entre l'abstraction et la monotonie de son style, d'une part, et le caractère de la peste, de l'autre. D'où la possibilité fort intéressante d'attribuer à tels traits de caractérisation dans le roman fortement critiqués une valeur esthétique tout à fait positive : les personnages « sont des figures désincarnées, parfaits exemples, en fait, de l'effet qu'a la peste (c'est-à-dire l'existence) de tout nullifier. Leurs dialogues sont des dialogues de statues. » (p. 246). Il s'agit donc pour Camus de « combattre la peste en y adhérant d'aussi près que possible, à la fois dans le domaine du langage et dans celui des idées » (p. 248). Si le lecteur peut éprouver au prime abord quelques réticences devant l'observation que « la compassion pour ses semblables ne peut pas exister dans *La Peste* » (p. 250), celle-ci s'éclaire lorsqu'il lit par la suite que son style uniforme et impassible doit servir à démasquer la vérité de la peste (p. 251). Et comment apporter une preuve plus convaincante du bien-fondé de cette lecture originale du roman que de citer, avec Batchelor, la remarque de Rieux : « *Pour lutter contre l'abstraction, il faut un peu lui ressembler.* » (I,193) ?

Terry Keefe reprend, dans un bref article<sup>9</sup>, un détail concernant l'interlocuteur de Clamence et qui a donné lieu à des interprétations contradictoires de la part des critiques tels Carina Gadourek, H. Allen Whartenby et, tout récemment, B.A. Garnham dans son édition critique de *La Chute*<sup>10</sup>. Keefe cherche à étayer la thèse de Whartenby pour qui l'interlocuteur oppose un refus à l'invitation que lui profère

Clamence de se confesser en y apportant quelques éléments supplémentaires. Il fait remarquer, par exemple, toute la portée du fait que la réaction de l'interlocuteur prend la forme du rire étant donné que l'une des motivations explicites du juge-pénitent a été précisément d'éviter le rire entendu pour la première fois sur le Pont des Arts (pp. 554-5). Pour Keefe, le passage du dernier chapitre où Clamence invite son compagnon à revenir le voir à l'œuvre avec un autre « client » — « *Vous me verrez leur apprendre à longueur de nuit qu'ils sont infâmes.* » (I,1547) — n'a pas reçu l'attention critique qu'il mérite et suggère qu'à défaut d'obtenir une confession de l'autre, il cherche coûte que coûte à créer une sorte de complicité avec lui, presque en désespoir de cause, ce qui témoignerait de son sérieux désarroi, sinon d'un déséquilibre mental, à la fin du livre et ferait de Clamence un personnage pathétique (pp. 556—8). Sans vouloir aucunement nier le caractère poignant, émouvant même, des dernières pages du livre, il importe de faire remarquer que si la seule confession de l'interlocuteur devant Clamence réalisait l'un des buts avoués de ce dernier, elle ne ferait pas de l'autre un « juge-pénitent » dont la confession doit être « orientée » de la manière particulière que nous savons. Et pour ce faire, quelle meilleure façon que de faire assister l'autre au même processus qu'il vient de subir, mais de l'extérieur ? Autrement dit, le client du juge-pénitent doit devenir témoin avant de pouvoir assumer à son tour le rôle de juge-pénitent et de recruter ses propres clients.

Le travail de François Zumbiehl sur « Clamence et la perversité de la culture »<sup>11</sup> ouvre quelques perspectives nouvelles sur le dernier roman de Camus en démontrant que « *le thème de la culpabilité s'[y] articule sur le problème de la culture, et singulièrement de la culture "parisienne"* » (p. 394). La duplicité, selon cette lecture, est vue comme « *un indispensable raffinement de culture* » (p. 396) et Clamence comme « *un esthète parfois légèrement fin de siècle et morbide* » (p. 396) qui cherche « *à civiliser sa culpabilité* »

(p. 397). L'esthétique en question « *dont Clamence s'est inspiré pour jouer la comédie de sa vie [...] est très proche [...] du classicisme français. En d'autres termes Clamence a contrefait [...] l'idéal de l'honnête homme au sens du XVII<sup>e</sup> siècle* » (p. 397). En témoignent « *les qualités classiques* » de son portrait de lui-même : « *équilibre des talents, aisance dans la diversité, distinction discrète* » (p. 397). Zumbiehl évoque, à l'appui de sa thèse, des rapprochements avec *Le Paradoxe sur le comédien* et *Le Neveu de Rameau* avant d'énumérer toute une série de « *citations déformées que Clamence ne peut s'empêcher de glisser au détour d'une phrase* » dont « *la plupart appartiennent au XVIII<sup>e</sup> siècle* » (p. 400). L'accent mis ici sur *La Chute* comme « *pastiche du discours littéraire* » (401) nous paraît du plus grand intérêt pour qui s'intéresse à la « modernité » du texte camusien dans la perspective de la conception contemporaine du texte littéraire. Ce critique conclut que la chute de Clamence est « *l'aboutissement d'une lente dégradation* » : « *Peu à peu il laisse ronger son être authentique par cette culture séduisante, au point de se faire une conception fautive et académique de la vérité, des sentiments, et de la nature qu'il confond avec le naturel au théâtre, la littérature devenant à son tour, comme l'habitude, une seconde nature.* » (p. 401).

Malheureusement les deux brefs articles sur les nouvelles se révèlent être des plus minces. Dans « Camus' "Le Renégat" : identity denied »<sup>12</sup>, Lawrence D. Joiner voit le protagoniste de cette nouvelle sous les traits de quelqu'un qui serait à la recherche d'une identité cohérente qui lui échappera jusqu'à la fin de son histoire. Sa thèse paraît irréprochable mais sa démonstration se réduit à une série de citations qui ne font que rendre l'évolution des événements. À la suite de tant d'autres, William R. Womack et Francis E. Heck s'interrogent, dans « A note on Camus's "The Guest" »<sup>13</sup>, sur la fin de « L'Hôte ». Pour eux, l'Arabe choisit en connaissance de cause la prison par respect et par fraternité pour Daru parce qu'il croit que le choix de sa propre

liberté risque de coûter cher à ce dernier. Il s'ensuit que « c'est l'Arabe, et non pas Daru, qui accepte pleinement à la fois l'exil et le royaume » (p. 165).

B.T. F.

#### NOTES

1. Pp. 102—22 in George STAMBOLIAN (ed.), *Twentieth Century French Fiction : Essays for Germaine Brée* (New Brunswick, Rutgers University Press, 1975).
2. *Neophilologus*, vol. LIX, no. 2, April 1975, pp. 199—212. Nous traduisons de l'anglais, comme pour tous les travaux en anglais.
3. *Essays in French Literature*, no. 11, Nov. 1974, pp. 74—82.
4. « Care, guilt and responsibility: notes on *The Stranger* », *Humanitas* (Journal of the Institute of Man), vol. IX, no. 2, May 1973, pp. 173—85.
5. *Revue romane*, vol. X, n° 1, 1975, pp. 51—91.
6. *Saggi et Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XV, 1976, pp. 513—54.
7. *Forum for Modern Language Studies*, vol. XI, no. 3, July 1975, pp. 234—51.
8. « Camus and the Parable of the Perfect Sentence », *Symposium*, vol. XXIV, no. 3, Fall 1970, pp. 254—61. Pour une autre perspective sur la fonction de cette phrase dans le texte du roman, voir nos remarques dans « *La Peste* comme texte qui se désigne... » (AC8,62-3).
9. « More on Clamence's Interlocutor in Albert Camus' *La Chute* », *Romance Notes*, vol. XVI, no. 3, Spring 1975, pp. 552—8.
10. Albert CAMUS, *La Chute*, ed. B.G. GARNHAM, London, Methuen Educational, 1971.
11. *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomus 17, fasc. 3-4, 1975, pp. 393—402.
12. *Studies in Short Fiction*, vol. XIII, no. 1, Winter 1976, pp. 37—41.
13. *The International Fiction Review*, vol. 2, no. 2, July 1975, pp. 163—5.

## II. THÉÂTRE, ÉTUDES COMPARATIVES ET PHILOSOPHIQUES

Étudier *Les Justes* comme « un texte central, non seulement dans l'œuvre de Camus, mais parmi les préoccupations majeures de notre temps »<sup>1</sup> est certes une entreprise louable d'autant plus qu'elle s'inscrit dans la tradition d'une série destinée à un public non spécialisé mais intéressé à la précision et la solidité de l'information. Disons d'emblée que la lecture des *Justes* proposée par Madeleine Bouchez est surtout une présentation, sous forme de vignettes soigneusement organisées, du texte dans son contexte biographique, géographique, historique, politique et thématique. Outre les détails indispensables qui informent la pièce (ils occupent environ la moitié de ce petit volume) Mlle Bouchez en fournit la genèse, un résumé de l'action, de l'accueil et de la dramaturgie pour finalement se pencher sur une analyse probante des personnages et aboutir à un essai d'interprétation tout à fait personnel. Il n'y a pas de doute que ce « profil » constitue une solide introduction aux *Justes*.

Signalons d'abord, dans le domaine des travaux comparatifs, une étude « critique » de Vincenzo Chieppa sur [*Camus et d'Annunzio*]<sup>2</sup> qui n'est en fait qu'un catalogue de citations privilégiées tirées surtout de *Laus vitae*, de *Noces*, de *La Peste*, de *L'Homme révolté* et de *La Chute* et confirmant de vagues rapports entre l'esthétisme du poète italien et celui de l'auteur français. Leur « affinité de fond » (p. 23) serait attribuable à leur source commune du *tedium vitae*, de l'absurde, de la nausée, enfin à leur existentialisme authentique (p. 9) qui se manifeste dans leur révolte affirmative. Force nous est d'admettre que cette monographie déçoit autant par sa méthodologie décousue que par la persistance avec laquelle les noms d'écrivains non italiens (« Malreaux »,

« Montherland », « James Joyce », Rikte », « Nietzsche », etc.) se voient estropiés.

Impeccablement documentée, l'étude de J.A. Marban<sup>3</sup> fournit, selon toutes apparences, le travail le plus exhaustif sinon définitif sur *L'Étranger* et *La Familia de Pascual Duarte* de José Cela. Les deux romans parurent en 1942 à quelques mois de distance si bien qu'un critique a pu avancer, à tort, que le roman de Cela n'était qu'un pastiche de celui de Camus. En dépit des ressemblances thématiques et philosophiques frappantes qu'ils n'ont pas manqué de relever avec plus ou moins de bonheur — Meursault étant souvent présenté comme parangon de l'existentialisme — les critiques ont cependant surtout été sensibles aux différences des deux œuvres. Et si notre auteur cite ceux-ci un peu trop copieusement<sup>4</sup>, il nous en livre néanmoins un excellent tableau synoptique qui permet, chose plutôt rare, d'établir la réception du roman camusien chez nos confrères hispanistes. Marban se propose d'interpréter Meursault et Pascual Duarte non pas comme porte-parole de leurs auteurs mais comme personnages indépendants, comme « deux expressions de la sensibilité contemporaine : deux vies qui, par leurs projets et caractéristiques distincts, exemplifient l'angoisse de l'homme du xx<sup>e</sup> siècle face à sa terrible solitude et attribuable à sa rupture avec les principes de la morale traditionnelle et de la foi religieuse » (p. 116). En six chapitres, que le cadre limité de ce Carnet critique ne permet pas de recenser dans leur totalité, Marban analyse « la narration et les narrateurs », « le langage de Meursault et P. Duarte [en tant que] discours personnificateur », « la condition humaine des personnages », « les attitudes des personnages face à l'existence », « les attitudes des personnages et de la société face aux crimes et au châtement », enfin, « le lecteur, juge moral des attitudes des personnages ». On se rend compte de l'envergure de cette étude morale comparée dont nous présentons arbitrairement les deux premiers chapitres, les plus accomplis à notre avis.



Quant au problème du narrateur et de son « journal » dans *L'Étranger*, bornons-nous à renvoyer au travail très récent de O. Tacca<sup>5</sup> dont les conclusions s'opposent à celles de Marban et se rapprochent des caractéristiques que celui-ci décèle dans le récit de Cela (papiers perdus, transcripteur). Les deux romanciers sollicitent, cependant, la participation active sinon un effort soutenu de la part du lecteur (p. 25), ils adaptent le mode de narration aux besoins variés que créent les personnalités différentes des protagonistes narrateurs. L'effort, souvent douloureux, du souvenir qui marque la parole de Pascual ne se manifeste chez Meursault que dans la seconde partie de son récit, la première donnant une très forte sensation d'immédiateté (p. 29). Dès le troisième alinéa du premier chapitre de *L'Étranger* nous assistons à « un changement de la situation "épique" » (p. 300). Ni l'ouverture ni la clôture des deux récits ne se ressemblent. Le langage métaphorique de Meursault au moment du crime a pour fonction d'opposer l'évasif à l'objectif, de marquer les jalons de son aliénation et de déplacer le siège de la culpabilité. Marban insiste donc sur le caractère disculpatif des images dans le récit camusien et il pense que « la distance différente entre les faits narrés et la narration confirme la différence de caractère de P. Duarte et Meursault » (p. 30). Le discours aux phrases courtes de Meursault et aux phrases longues de P. Duarte souligne davantage la divergence des protagonistes exhibant le caractère pathétique de celui-ci, sensuel et indifférent de celui-là. Élevés dans des milieux différents, ayant un caractère très distinct et s'exprimant d'une manière guère comparable, Meursault, indifférent mais analytique, et Pascual Duarte, superstitieux et pathétique, ouvrent par le truchement de leur récit des perspectives dont la ressemblance est trompeuse mais qui débouchent sur une conclusion commune : l'inutilité de vouloir changer le cours du destin et la culpabilité de la société.

Soucieux d'étayer la prédilection très marquée que Camus a toujours vouée à la Grèce, Hans Ludwig Scheel<sup>6</sup>

esquisse de Camus un portrait traditionnel qui le montre bien ancré dans son accord avec la nature. Ce faisant notre critique se penche surtout sur les modalités de la concrétisation de l'abstrait, c'est-à-dire sur le symbolisme camusien dont les techniques s'inspirent de préférence de la mythologie grecque. Par-delà les multiples renvois à Sisyphe, Prométhée et Némésis, c'est à cette technique et ses emprunts qu'est consacrée la partie majeure de l'étude de Scheel qui s'étend de *Noces* (mythe de Pandore de « L'Été à Alger » par exemple) à *L'Été* et *La Peste* (mythe du labyrinthe, mythe d'Hélène, etc.). De même qu'il adoptera avec bien des libertés la pensée ancienne, Camus ne se soucie guère des questions philologiques que posent les mythes dont il s'évertue plutôt à dégager les qualités poétiques intrinsèques (p. 305). Scheel souligne à juste titre le caractère atemporel qu'a le mythe en tant qu'illustration archétypique de la condition humaine. Et c'est en vertu de cette atemporalité que Camus associera l'absurdité tantôt à Sisyphe tantôt à Kirilov. Quant à Prométhée, Scheel relève les nuances de « Prométhée aux enfers » qui porte moins sur l'acte de révolte que sur l'incompréhension à laquelle se heurte le rebelle grec au xx<sup>e</sup> siècle trop enclin à l'utilitarisme. Notre critique conclut que le dernier Camus semble plutôt sceptique quant à un retour de l'Européen moderne à l'hellénisme d'antan. Ce scepticisme n'est pas dépourvu de nostalgie qu'articule, à sa manière grinçante, Clamence.

Plutôt inattendu est le parallèle qu'établit N.D. Sen entre Rieux et Shashi, le médecin de *Putulnacher Itikatha* ([*Histoire des poupées*])<sup>7</sup> (1936), roman bengali modèle de Manik Bandyopadhyay. Notre surprise est naturellement due à notre ignorance, car Sen montre bien qu'il s'agit de deux récits dans lesquels le protagoniste incarne « la futilité parfaite de l'effort d'un individu [désireux] de changer le vaste mécanisme de l'imperfection dans un système gouverné par la mort » (p. 108). Acceptant la punition sisyphienne, les médecins de Camus et de Bandyopadhyay suivent tous les

deux une pente ascendante et descendante dont les étapes, voire les discours qu'elle provoque, se ressemblent au point où certaines d'entre elles deviennent interchangeables. Il nous est impossible d'entrer dans les détails de cet itinéraire parallèle. Disons seulement qu'il aboutit à des fins opposées puisque, contrairement à Rieux, Shashi « abandonne sa lutte et devient un automate » (p. 117), résignation que Sen explique par la différence de la situation culturelle de deux auteurs. Il n'est cependant guère admissible de dire que Rieux « tente de corriger la création divine » (p. 119), Dieu étant aussi absent de son univers que de celui de Shashi. Rieux tente plutôt de corriger le monde des hommes qui se prennent pour les vicaires d'un Dieu inexistant.

La note de Bianca Rosenthal<sup>8</sup>, qui tient compte de « L'Essai sur la musique », répertorie les ressemblances et différences entre Nietzsche et Camus : hostilité envers certains aspects du christianisme, volonté de confronter le tragique de l'existence et de trouver dans cette lutte la grandeur de l'homme ; en revanche, Camus est doué d'un sens de la réalité — que bien des critiques politiques s'empressent de lui refuser — renforcé par ses propres expériences (pauvreté, guerre, etc.). Mais contrairement à ce que veut nous faire croire cette étude, Camus n'a pas prôné la divinisation du destin puisque son commentaire sur Nietzsche rend l'*amor fati* responsable de certains excès auxquels a conduit, malgré elle, la pensée nietzschéenne (cf. II,484—7).

D'une information sûre et d'une remarquable cohérence est l'article de Livio Dobrez<sup>9</sup> sur Beckett, Sartre et Camus. Il y confronte l'Irréductible (l'Innommable), espèce d'être-rien qui se manifeste au terme d'une purgation de tout ce qui n'est pas essentiel, avec l'en-soi, le pour-soi et le néant sartrien. Féru de paradoxes, Beckett s'y installe sans se soucier de la logique de sa non-solution, il est un romantique qui s'oppose à la lumière et à la rigueur classiques d'un Sartre. Les sous-hommes beckettien « ne sont pas libres de ne pas être, ni libres de ne pas être libres » (p. 58), ce sont

des conjonctions disjonctives. Réduit au point zéro de l'être, l'Innommable « ne laisse derrière lui pas seulement son corps mais aussi la liberté de l'esprit » (p. 59) et, ce faisant, l'antinomie insoluble entre le déterminisme et la liberté. Quant à l'absurde, tel qu'il est défini dans *Le Mythe de Sisyphe*, Dobrez tient à nuancer « l'espoir désespéré » (p. 62) des personnages beckettien par rapport à l'humanisme hédoniste de Camus. Celui-ci se voit cependant trop facilement associé à un esthétisme fin-de-siècle (p. 62). Selon Dobrez, le vagabond beckettien arpente les confins d'un absurde qui s'approche davantage de l'univers sartrien que de celui de Camus. Il eût pourtant été utile de cerner de plus près la fonction du paradoxe (comme situation) et ses rapports avec la *media via* (comme solution proposée dans *L'Homme révolté* et vivement récusée par Dobrez) dans la pensée camusienne. Toujours est-il que la lecture intégrale de ce travail lucide vaut la peine.

Se plaçant dans le sillage des études de M.C. Forde et Marie Naudin, Fernande Bartfeld<sup>10</sup> essaye de résoudre l'épineuse question de la dissimulation des sources par l'auteur de *L'Étranger* qui n'aurait pas reconnu sa dette véritable envers *Le Dernier jour d'un condamné*. Le problème des emprunts de Camus, on le sait, se pose et s'impose au point où il est parfois tentant de parler de plagiat. Citons, parmi d'autres, la série d'articles consacrés au plagiat supposé dans le cas de *La Peste* et de *La Peste à Urana* (1943) de R.M. de' Angelis (A.R. Chisholm, A. Lebois, A. Noyer-Weidner, C. Fonda) et l'étude fouillée de P. Archambault sur l'emploi et l'abus des « sources » grecques. Nuançant le jugement un peu hâtif de M. Naudin, F. Bartfeld dégage de ses attentives lectures parallèles « *non des analogies, mais des différences, sinon des oppositions totales de point de vue* » (p. 7). Plutôt que *Le Dernier jour* ce seraient, selon elle, *Les Misérables* qui offrent « *des points d'analogie assez saisissants* » (p. 21), en particulier le procès de Champmathieu bien que, là encore, les analogies les plus apparentes

s'avèrent être des rapprochements extérieurs. Sur le plan de la narration notre auteur montre, preuves à l'appui, que « *le mouvement de la phrase autant que le choix des mots rendent impossible toute comparaison sérieuse entre la langue du Condamné et celle du héros de Camus* » (p. 30). On ne peut qu'accepter la probité de l'argumentation de Mlle Bartfeld dont l'étude dément, une fois de plus, la facilité apparente avec laquelle on continue à découvrir des « sources » dans le difficile domaine des études comparées.

Les deux premiers travaux philosophiques portent sur le scepticisme et le stoïcisme camusiens. Loin d'analyser le rôle de l'attitude sceptique chez Camus, Hans Bürki<sup>11</sup> se contente de quelques déclarations philosophico-théologiques et constate que la foi de celui-ci en une divinité de la contingence s'exprime dans une espèce de religion de l'absurde qui ne s'oppose pas au scepticisme mais tente, au contraire, de l'y inclure. Le croyant absurde est un « saint du néant » (p. 70). Robert Garapon<sup>12</sup> passe très rapidement en revue deux écrivains du xx<sup>e</sup> siècle (Montherlant et Saint-Exupéry) chez qui il détecte des traces de stoïcisme puis esquisse, à l'aide des *Carnets* et de quelques citations tirées du *Mythe* et de *La Peste*, les éléments stoïques qui sous-tendent la pensée camusienne (courage, constance, obstination, indifférence, discipline, sens du devoir et de l'homme). La résurgence de l'inspiration néo-stoïcienne chez Camus est attribuée à son sang espagnol, aux exigences de la maladie et de la guerre et à l'enseignement suivi en lettres supérieures. Garapon mentionne à ce propos l'humanisme de la Renaissance mais ne renvoie pas à l'exemple d'un stoïcisme assoupli et vécu que fournit Jean Grenier. Précisons qu'il s'agit d'une conférence présentée à un colloque.

Dans un chapitre sur Camus moraliste, Corrado Rosso<sup>13</sup> dégage la théodicée « à la fois atypique et prototypique » (p.170) qui corse la pensée de l'auteur de *La Peste* et qui se manifeste jusque dans les titres mêmes de ses ouvrages et les associations religieuses qu'elle provoque fréquemment.

L'examen des configurations du problème du mal et de la souffrance montre que, « chez Camus, la typologie de la théodicée entame sa propre dissolution » (p. 174). Car dénonçant la théodicée de la transcendance verticale et de l'histoire, il s'apprête à lui substituer celle du bonheur — notion qui baigne dans « un fond indélébile d'inertie » (p.179) — ce qui fait de *La Peste* « un mélange d'intellectualisme moral et d'illuminisme eudémoniaque » (p. 175) et donne à l'œuvre entière le caractère d'une « propédeutique de l'unification » (p. 177) qui est le propre de toute théodicée. Le sensualisme méridional qui l'informe aboutit, cependant, à une « félicité d'autruche » (p. 180, le terme est emprunté à Montesquieu).

Dans un travail plus rapide que systématique, Virginia Baciú<sup>14</sup> se propose de cerner de plus près la forme, le fond et la fonction de l'absurde dans l'œuvre camusienne. Pour autant que ce survol, bourré de citations et de paraphrases mais d'une information critique très incomplète, soit acceptable en tant que tel, le lecteur camusien avisé pourra se passer de le lire.

Rattachant à la forte influence de la culture arabe en particulier et orientale en général les thèmes directeurs de *L'Envers et l'endroit* (silence et indifférence, amour et mort, solitude, simplicité et innocence, lucidité et absurde) et de *Noces* (ne pas refouler l'appel des instincts, intensité de la présence du et au monde), Léonard W. Sugden<sup>15</sup> entreprend une analyse du développement intellectuel du jeune Camus dont les impressions formatrices (les rigueurs et beautés de la pauvreté et simplicité) conditionnent son mode de lecture des grands esprits occidentaux contemporains (Bergson, Malraux, etc.). Ceux-ci valent surtout pour leur commune tendance d'assouplir la perception et d'aiguiser la conscience par « les rêves, les illusions, l'idéalisation et l'unification » (p. 440). Notre critique oppose à la conscience sophistiquée des Grecs, que Camus ne cessait d'admirer, la lucidité crue des Arabes dont il fait l'expérience pendant sa jeunesse. Ce

n'est d'ailleurs pas qu'en 1942, date d'une note des *Carnets* citée par Sugden, que Camus s'initie au taoïsme puisque Jean Grenier l'y a introduit déjà au lycée. Sugden voit en Meursault la double incarnation du conflit de l'homme contemporain et d'un dilemme personnel qui se cristallisent dans la tentation de l'indifférence. L'influence du Zen en tant qu'union parfaite entre le créateur et son œuvre, la dépersonnalisation totale exigée de la part de l'artiste se manifestent jusque dans les conclusions « méditerranéennes » de *L'Homme révolté* et la fusion entre l'Ouest et l'Est que préconise Camus dépasse clairement le cadre purement sentimental.

Le commentaire de A. J. Earl<sup>16</sup> porte sur le rôle que jouent le tableau de Van Eyck et son vol dans l'établissement d'une culpabilité universelle — dont même le Christ n'est pas exempt — que propose *La Chute*. Ce faisant, Earl examine une série de points de contacts avec le christianisme et perçoit chez Camus « un intérêt progressif et spéculatif pour la religion chrétienne » (p. 69). Distinguant entre les informations puisées dans les écrits personnels et les œuvres créatrices, notre critique retrace l'itinéraire de cet intérêt spirituel qui demeure ambigu jusqu'à la fin. Sans être un crypto-chrétien, Camus apparaît comme un être foncièrement religieux. Mais sa religiosité ne dépasse pas le cadre naturaliste païen. Cette conclusion, qui s'impose à la lecture de l'essai de Earl, ne manque pas de nous rappeler celles qu'avait jadis proposées Jean Grenier à propos des penchants philosophico-religieux de son ancien élève.

C'est Albert Camus « pragmatiste tragique de l'existence » et « adolescent de la pensée existentialiste » (p. 286) qui fait l'objet de l'essai de Walther Huder<sup>17</sup>. À y voir de près, ce travail constitue un panorama rapide des idées directrices glanées dans les œuvres principales, une espèce d'introduction sans ambition critique. On notera, en passant et sur le plan d'une sociologie de la critique camusienne, la

place privilégiée qu'accorde une fois de plus un auteur allemand à *L'État de siège*.

C'est le caractère à la fois symbolique et conflictuel de la mère chez Camus que relève Pierre Van-Huy<sup>18</sup> pour qui « *l'homme camusien semble avoir, en la personne du père, un ennemi symbolique* » (p. 23). Le conflit de Meursault, par exemple, s'inscrit dans la tradition de la lutte millénaire entre les forces matriarcales (la gynécocratie) et patriarcales, entre le principe naturel et anti-naturel. On pourra se reporter, à ce propos, à un travail semblable de Van-Huy dans lequel il s'inspire surtout de Bachofen et de Morgan et dont nous avons déjà rendu compte (AC8,183-4). Chaque œuvre camusienne « *est une bataille pacifique et symbolique où la Mère et le Père sont, tour à tour, vainqueur et vaincu* » (p. 24). Toutes les phrases de ce conflit archétypique se retrouvent dans *L'Étranger* où Meursault est surtout « *un étranger à l'égard des valeurs et de la société paternelles* » (p. 25) dont le procureur général se fait le héraut. Souhaitant de se voir, lors de son exécution, entouré des cris de haine du monde paternel ennemi, Meursault s'apprête à mourir « *héros maternel pour toujours* » (p. 26).

La note d'inspiration hégélienne plutôt que marcusienne de James M. Sharkey<sup>19</sup> tente de nous faire croire que la révolte a été sous-estimée en tant que source de l'esthétique camusienne. Il suffirait pourtant de consulter les études plus récentes sur *Caligula* et sur la conclusion de *L'Homme révolté* pour s'inscrire en faux contre une pareille assertion.

Partant de l'envers intellectuel et de l'endroit poétique chez Camus, Maria Teresa Puleio<sup>20</sup> insiste sur la dialectique artistique qui conduit celui-ci invariablement d'une prémisse philosophique à une conclusion lyrique (p. 12). Malgré l'évolution « morale » que dépistent chez lui les critiques, elle préfère relever une constante obsessionnelle qui caractérise des personnages aussi variés que Paneloux, Caligula et Martha : le goût de l'absolu, l'excès de pureté. Pour Camus, « *vivre signifie vivre l'absurde* » (p. 14). Pressentie dès ses



premiers écrits et analysée plus à fond dans le *Mythe*, cette formule ne cessera jamais de présider à sa production littéraire et au dynamisme sans espoir dont s'informe sa transcendance horizontale. Mlle Puleio recense les passages où Camus précise sans ambages son opposition à l'existentialisme, en fait à toute philosophie qui ne soit pas essentiellement ancrée dans l'expérience vécue. Produit d'une vérité négative vécue, le Meursault préreflexif apparaît comme un homme qui « donne l'impression de "ne pas vivre" : ses gestes ont l'air d'une succession mécanique d'actions indifférentes et l'unique mobile qui le fait agir est l'ennui et le désintérêt » (pp. 32-3). Ballotté entre l'authenticité et l'inauthenticité, le personnage camusien se place ostensiblement dans le sillage de la philosophie kierkegaardienne et heideggerienne. Pour Camus, cependant, l'angoisse n'est pas inhérente à l'existence même mais le résultat de la conscience de l'absurde. Il ne partage donc ni l'optimisme religieux de Kierkegaard ni le pessimisme cosmique de Heidegger. Tentant de préciser les points de contact entre Camus et l'existentialisme, notre critique rejoint finalement A. Nicolas en qualifiant la pensée camusienne « d'humanisme existentiel ». Malheureusement, la fin de ce travail ne dépasse guère le recensement de quelques citations clés glanées chez Saint-Exupéry, Grenier, etc. On consultera à ce sujet avec profit l'étude plus ancienne mais toujours valable de L. Richter (cf. p. 186 de ce volume).

Wolf-Dieter Marsch<sup>21</sup> relève dans la dialectique de l'absurde « une contradiction de lourde conséquence » (p. 82) : la mort y est à la fois présentée comme l'absurde par excellence et ce par quoi l'absurde s'achève. Or la seconde définition rend peu convaincante la révolte permanente qui est, pour Camus, la source maîtresse de la dignité et du bonheur. Ce n'est qu'à travers un événement irrationnel associé à une espèce d'espoir grec ou méditerranéen que Camus parvient à mener à son terme un raisonnement qui demeure suspect. Tel le Christ, l'homme meurt de sa révolte

contre la mort et le mal. Issue de la nostalgie d'innocence et d'être, la révolte comporte le paradoxe d'un désespoir qui refuse d'abandonner tout espoir (p. 87). L'article revient aussi sur les objections maintes fois soulevées contre les idées limitées que Camus se faisait du christianisme qu'il voyait surtout dans la perspective de l'Ancien Testament. L'auto-centricité de l'homme camusien subit pourtant dans *La Chute* une critique cinglante et conduit pour le moins à une parousie possible.

Le nouvel ouvrage de Francesco Lazzari<sup>22</sup> est essentiellement une version remaniée et augmentée de sa thèse<sup>23</sup> dans lequel il incorpore quelques commentaires sur des œuvres non encore accessibles en 1965, notamment *La Mort heureuse* et certains essais critiques publiés dans le deuxième tome de la « Pléiade ». Le seul chapitre vraiment neuf est le cinquième dont le titre correspond à celui de l'ouvrage. Lazzari y recense les constantes de la pensée et sa configuration thématique des premiers essais jusqu'à *La Chute*. Il constate que le sourire des dieux et le refus de l'histoire, dont il retrace le développement à travers l'œuvre entière, vont de pair, que la pensée méditerranéenne et la mesure classique sont un refuge qui s'explique, entre autres, par des raisons psychanalytiques (p. 189). Faisant sans cesse la navette entre le monde pré-conscient et le monde inconscient, la confession — qui caractérise toute l'œuvre camusienne — doit être considérée comme « une tendance inconsciente à exprimer les impulsions des instincts refoulés, [tendance qui se voit] modifiée par l'influence qu'exerce le besoin de punition » (p. 194). À l'aspect confessionnel se rattachent aussi la nostalgie de l'innocence souvent synonyme de bonheur dans la pensée du jeune Camus et la culpabilité collective qui est la marque des œuvres de la maturité.

James A. Aho<sup>24</sup> nous propose une sociologie de la violence politique dans l'univers camusien à la lumière de la résurgence de « l'impératif territorial » qui est le propre de la vie sociale contemporaine. Il établit quelques parallèles

entre la perspective que Max Weber et Camus ont de la cité de l'homme et confronte *La Sociologie de la religion* avec *La Peste*. Les deux ouvrages s'en prennent à la notion pernicieuse d'un Dieu tout-puissant et vengeur. Tarrou apparaît comme un exemple sociologique privilégié chez qui l'on peut déceler une source de la violence politique inspirée non pas par la volonté de puissance, mais par une abondance de compassion pour les victimes innocentes. L'ennui, pris au sens étymologique, serait à la source de la haine inconsciente que Meursault porte à la vie et qui l'incite à commettre son acte violent. L'article s'achève sur un pot-pourri d'idées glanées chez Treitschke, Hegel, Fanon, Marshall, etc. et l'auteur conclut que la violence demeure une tentation pour tout homme passionné.

Dégageant les deux pôles qui informent la morale camusienne, le sentiment de l'absurde et la volonté de bonheur, F. A. Joppa<sup>25</sup> retrace fidèlement les paradoxes les plus saillants qui jalonnent l'itinéraire intellectuel de Camus (refus dans le consentement, liberté dans la servitude, l'innocence dans la culpabilité, la modestie dans l'orgueil, l'espoir dans le désespoir, le singulier dans l'universel). Il ne s'agit pas, dans cette étude, d'une critique de la morale de la contradiction, mais d'un panorama valable auquel manque pourtant une confrontation avec les exégèses plus récentes. On en retiendra surtout l'opposition entre le stoïcisme, auquel on associe trop facilement la pensée camusienne, et la morale de quantité.

Jerry L. Curtis<sup>26</sup> poursuit sa série de travaux philosophiques (cf. AC7,135-6 et AC8,184-5) par une note sur un commentaire du *Mythe de Sisyphe* dans lequel Camus précise ce qui le sépare de Sartre, à savoir une conception non absolue de la liberté qui n'exclut pas la notion (essentialiste aux yeux de Sartre) de nature humaine. Or la liberté sartrienne a la valeur d'une vérité métaphysique dérivée d'une expérience psychologique, procédé que préconise la phénoménologie husserlienne qui aboutit à des essences

extra-temporelles. Curtis pense que Camus voyait en Roquentin, désireux d'écrire son histoire, « une tentative de la part de Sartre de capter l'essence de sa propre expérience de l'absurde » (p. 5).

Enfin John W. Martin <sup>27</sup> présente un aspect christologique qui lui semble avoir passé inaperçu chez Meursault. Sans posséder la spiritualité du Christ, Meursault est néanmoins doué d'une « *personnalité qui lui permettrait virtuellement* » (p.367) de s'en approcher. Se fondant sur quelques obstacles auxquels se heurte l'individu dans son développement et qui sont traités dans les travaux de psychologie évolutionnaire (en particulier le mensonge, l'imagination, l'expression de sentiments négatifs, la parole, l'identification et la considération), Martin en passe quelques-uns en revue dans la mesure où ces obstacles traditionnels sont surmontés par Meursault qui fait ainsi preuve d'une discipline mentale exceptionnelle : il refuse de mentir, de s'abandonner au rêve, à la veulerie, à des sentiments inexistantes, à la parole incontrôlée, etc. Autrement dit, il correspond à l'individu élu qui sait éviter les entraves de l'authenticité et de la conscience. On voit que cet article confirme, à sa manière, les conclusions proposées naguère par Champigny (*Sur un héros païen*) et les travaux qui s'inscrivent dans le sillage de cette étude modèle.

R. G.-C.

#### NOTES

1. Madeleine BOUCHEZ, *Les Justes. Camus. Analyse critique*, Paris, Hatier, 1974, 79 p. (Coll. « Profil d'une œuvre », n° 47).

2. Vincenzo CHIEPPA, *D'Annunzio e Camus (Saggio critico)*, Roma, Casa Editrice Studi Meridionali, 1973, 42 p. Toutes les traductions de langues étrangères sont de nous.

3. Jorge A. MARBAN, *Camus y Cela. El drama del antihéroe trágico*, Barcelona, Ediciones Picazo, 1973, 205 p.

4. Espérons que dans une réimpression éventuelle de ce volume les multiples erreurs de citation (cf. par exemple p. 23) seront éliminées.

5. Cf. AC8,187-8.

6. Hans Ludwig SCHEEL, « Zur Bedeutung der griechischen Mythologie für Albert Camus », pp. 299—317 in Klaus HEITMANN et Eckhart SCHROEDER (eds.), *Renatae Litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance. August Buck zum 60. Geburtstag* (Frankfurt a.M., Athenäum Verlag, 1973). Un répertoire et une analyse plus complets des mythes se trouvent dans l'étude récente de Monique CROCHET (cf. AC7,145—9).
7. Nabaneeta Dev SEN, « Two cases of conscience and alienation. The treatment of the doctor as an outsider by Albert Camus and Manik Bandyopadhyay », *Jadavpur Journal of Comparative Literature*, no. 2, 1973, pp. 107—23.
8. Bianca ROSENTHAL, « Camus and Nietzsche: Parallels and divergences », pp. 232—5 in *Pacific Northwest Conference on Foreign Languages, 25th Annual Meeting, Proceedings*, vol. XXV, Part 1 : *Literature and Linguistics* (Corvallis, Oregon State University, 1974).
9. Livio DOBREZ, « Beckett, Sartre and Camus: The darkness and the light », *Southern Review: An Australian Journal of Literary Studies* [Université d'Adelaïde], no. 7, 1974, pp. 51—64.
10. Fernande BARTFELD, *Camus et Hugo. Essai de lectures comparées*, Paris, Lettres Modernes, 1975, 37 p. (Coll. « Archives des lettres modernes », n° 156).
11. Hans BÜRKL, « Die Skepsis bei Albert Camus », pp. 68—72 in BÜRKL, *Zwischen Glaube und Skepsis. Eine biographisch-geistesgeschichtliche Studie*, [Solingen], Theologischer Verlag Rolf Brockhaus, 1967 (« Neue Studienreihe », nr. 10).
12. Robert GARAPON, « L'Héritage du néo-stoïcisme dans la littérature contemporaine, en particulier chez Albert Camus », *French Studies in South Africa* [Cahiers de l'AFSSA], no. 1, 1971-72, pp. 23—9.
13. Corrado ROSSO, « Camus: Fine del problema per dissoluzione o eutanasia », pp. 167—83 in ROSSO, *Il Serpente e la Sirena. Dalla paura del dolore alla paura della felicità* (Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972). Précisons que le nom du protagoniste de *La Mort heureuse*, cité dans la note 23, est Mersault.
14. Virginia BACIU, « Albert Camus et la condamnation à mort », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai (Series philologia)* [Cluj], vol. XVII, fasc. 2, 1972, pp. 111—21.
15. Leonard W. SUGDEN, « Albert Camus : the temptations of East and West », *Dalhousie Review*, vol. LII, no. 3, Autumn 1972, pp. 436—48.
16. A.J. EARL, « Albert Camus and the Christian religion », *Modern Languages*, vol. LIV, no. 2, June 1973, pp. 67—74.

17. Walther HUDER, « Albert Camus — Pragmatiker der Existenz », *Welt und Wort*, XXVIII, nr 3, 1973, pp. 286—93.
18. Pierre N. VAN-HUY, « L'Étranger ou le conflit des valeurs », *University of South Florida Language Quarterly*, vol. XI, nos. 3-4, Spring-Summer 1973, pp. 23—6. La lutte contre le père ennemi fait l'objet de plusieurs lectures psychanalytiques de *L'Étranger* dont Van-Huy ne fait pas mention.
19. James M. SHARKEY, « Camus' aesthetic of rebellion », *South Atlantic Bulletin*, vol. XXXVIII, no. 4, November 1973, pp. 79—81.
20. Maria Teresa PULEIO, « Albert Camus esistenzialista? », *Rivista di Cultura Filosofica*, XXVII, n. 1-2, maggio-giugno 1972, et repris pp. 11—46 dans le volume du même auteur : *Attualità di Albert Camus* (Catania, Niccolo' Giannotta, 1973).
21. Wolf-Dieter MARSCH, « Die Revolte und das Licht. Elemente der Hoffnung im Werk von Albert Camus », pp. 74—92 in MARSCH, *Philosophie im Schatten Gottes. Bloch, Camus, Fichte, Hegel, Marcuse, Schleiermacher* (Gütersloh, Mohn, 1973).
22. Francesco LAZZARI, *Il Sorriso degli dei e il dramma della storia. Ateismo ed antiteismo nell'opera di Camus*, [Naples], Edizioni Scientifiche Italiane, 1974, 240 p.
23. Cf. du même auteur, *Camus e il cristianesimo*, [Naples], Libreria Scientifica Editrice, 1965, 131 p. et notre compte rendu dans AC3,245—51.
24. James A. AHO, « Suffering, redemption and violence: Albert Camus and the sociology of violence », *Rendez-vous*, I-II, no. 9, 1974, pp. 51—62.
25. F.A. JOPPA, « Albert Camus ou la morale de la contradiction », *Asemka: A Literary Journal of the University of Cape Coast*, no. 1, 1974, pp. 28-9.
26. Jerry L. CURTIS, « A Camus commentary: Sartre's debt to Husserl », *South Atlantic Bulletin*, vol. XL, no. 4, November 1975, pp. 2—6.
27. John W. MARTIN, « Saint Meursault, philosophe et martyr », *Neophilologus*, vol. LX, no. 3, July 1976, pp. 367—75.