



CLASSIQUES  
GARNIER

BARTFELD (Fernande), GASSIN (Jean), HOBBY (Françoise), KOHLHAUER (Michael), LAMBETH (John), LÉVI-VALENSI (Jacqueline), MONTGOMERY (Geraldine F.), TARROW (Susan), WALKER (David H.), « Comptes rendus », in GAY-CROSIER (Raymond) (dir.), *La Revue des lettres modernes. La réception de l'œuvre de Camus en U.R.S.S. et en R.D.A.*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16842-3.p.0183](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16842-3.p.0183)

*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.*

© 1999. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

*Albert Camus et la philosophie.* Anne-Marie AMIOT et Jean-François MATTÉI eds. Paris, Presses Universitaires de France, 1997. 297 p.

D'habitude ce sont les textes littéraires de Camus que je fais lire à mes étudiants et donc que je relis, et de temps en temps un court essai. Ce texte provocant m'a donné envie de relire tout Camus, même si j'en ressors rassuré dans mon sentiment que le meilleur de la philosophie camusienne se trouve dans sa fiction. On remarque tout de suite la locution conjonctive du titre, *Albert Camus et la philosophie* ; est-ce que la coordination serait plutôt de liaison ou d'opposition ? Si cela semble trop tiré par les cheveux pour un début de compte rendu des Actes de ce colloque de 1993, il faudrait savoir qu'il y a tout un enjeu sémantique qui sous-tend ces diverses analyses et qui tourne autour des mots *philosophie* et *philosophe*. Comme nous le savons et que les colloquants ne cessent de le répéter, Camus a refusé le titre de « philosophe » à plusieurs reprises, mais toujours avec des nuances qui laissaient supposer qu'il y avait une conception particulière de la philosophie exprimée par ce refus. Et après tout, même si Camus n'était pas philosophe, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de discours philosophiques très riches qui traversent son œuvre. C'est en effet ce que les seize professeurs de littérature et de philosophie, dont quinze d'universités françaises et un Belge, s'efforcent de nous démontrer. Il est logique, d'une certaine manière, que ces discussions aient surtout lieu entre Français puisque c'est en France, surtout après la publication de *L'Homme révolté* en 1951, que l'on a tenu à vilipender les « prétentions » philosophiques de Camus. À l'extérieur de la France la question n'a pas le même arrière-fond polémique.

Les seize communications sont regroupées en quatre parties : « Roman et philosophie », « Éthique et politique », « L'Absurde et le système », et enfin « Le Mutisme de Dieu et le silence du monde ». Ce qui ne cesse de ressortir de ces essais c'est que Camus n'était sûrement pas un philosophe professionnel ; son activité « philosophique » était en effet beaucoup plus authentique et correspondait à une idée ancienne d'un penseur qui interroge sa propre conscience et qui cherche une vie exemplaire. On nous dira incessamment que Camus accordait surtout de la valeur à l'individu et à la subjectivité, au vécu personnel et aux liens fraternels, et qu'il rejetait toute philosophie systématique et totalisante, toute politique qui marginalisait l'individu en faveur d'une notion abstraite de l'histoire. On nous dira enfin que la meilleure façon d'exprimer cette philosophie humaniste est à travers l'art, la grande force de Camus. La célèbre sentence « *On ne pense que par images. Si tu veux être philosophe, écris des romans* » (C1, 23)

revient sous la plume de la plupart des intervenants.

Amorçant la première partie, « Roman et philosophie », Jacqueline Lévi-Valensi, qui a tant et si bien écrit sur Camus, révèle dans une étude minutieuse des essais l'importance de la littérature (et surtout du roman) en tant que pensée incarnée. Camus lui-même ne cesse de revenir à l'idée du roman comme la meilleure façon d'exprimer les idées philosophiques. J. Lévi-Valensi montre à maintes reprises l'importance des mots *image*, *imagination* et *imaginer* dans les essais camusiens et comment ces concepts se traduisent en personnages et en scènes chez Camus. La littérature lui permet d'aller plus loin que la philosophie, plus au fond de notre rapport avec le monde vécu. Françoise Armengaud semble partir en sens contraire avec son excellent essai sur l'ironie dans *L'Envers et l'endroit* où elle propose « *d'envisager le dire philosophique de Camus comme issu de l'insuffisance du dire littéraire* » (p. 39). Pourtant elle montre clairement que l'ironie est la clé de la pensée camusienne et que cette ambiguïté foncière qui caractérise la littérature est forcément écartée de l'argument philosophique. « *L'ironie, en effet, ne supporte pas l'argumentation, qui suppose un contenu de sens stable, de même qu'une stabilité de la vérité des propositions.* » (p. 47). Mais si l'ironie est plutôt « *quelque chose de *subi* et d'imposé par les constitutions respectives du monde et de l'individu* » (p. 48) alors il s'agit plutôt de l'insuffisance de la philosophie à dire le monde. Pierre Grouix fait une belle analyse du *Premier homme* où il voudrait prouver que Camus était arrivé au point où il pouvait enfin abandonner les prétentions philosophiques pour parler un langage plus pur et plus authentique. Évidemment ce texte reste assez spéculatif dans la mesure où *Le Premier homme* est une ébauche et personne ne saurait dire ce que Camus aurait fait dans des versions ultérieures.

Dans la deuxième série d'interventions qui traitent de la politique, Jeanyves Guérin brosse un tableau rapide mais efficace de la teneur des débats philosophiques en France juste avant la Deuxième Guerre mondiale et juste après. Le renouveau d'intérêt pour Hegel, surtout à travers le séminaire d'Alexandre Kojève, dont la lecture du philosophe de Jena mettait en valeur surtout la lutte à mort entre le maître et l'esclave, est tout à fait pertinent. C'est en effet par ce biais que Guérin explique l'intérêt inouï parmi les intellectuels de l'après-guerre pour Marx et les marxismes et un certain pragmatisme (voire cynisme) qui les poussait vers une soumission aux exigences du P.C.F.. Cette fascination des systèmes totalisants, des régimes totalitaires et de l'Histoire avec un grand H va distraire toute une génération de l'intelligentsia française. Or c'est dans ce contexte que l'essai profondément humaniste de Camus, *L'Homme révolté*, est tombé comme un cheveu sur la soupe. Guérin montre clairement que la dispute entre Camus et Sartre en 1952 n'était

pas du tout leur premier désaccord. En revanche, sa dramatisation, voire mythification, du rapport Sartre-Camus (Romulus et Rémus de l'existentialisme) me paraît exagéré mais typique du verbe zélé de Guérin. Jean Sarrochi nous livre un texte très allusif contrastant les styles philosophiques de Camus et de Sartre. François Noudelman fait sa comparaison de Sartre et Camus surtout à partir de leurs notions du corps et de la loi — Sartre dans la tradition judéo-chrétienne, Camus par rapport au paganisme et la culture grecque.

Maurice Weyembergh, que, depuis de nombreuses années, les camusiens connaissent bien non seulement pour ses comptes rendus dans la série *Albert Camus* mais surtout pour ses fines analyses de l'œuvre de Camus, quitte ce leitmotiv des frères ennemis pour chercher des liens entre Camus et d'autres philosophes. Il juxtapose de manière très utile la pensée de Camus et celle de Hannah Arendt, en particulier son livre *The Life of the Mind*, et, de manière plus inattendue, celle du « nouveau » pragmatiste américain Richard Rorty. La comparaison avec Arendt tourne autour de la fonction de la philosophie : l'importance de la faculté du jugement et de la mémoire. Weyembergh utilise Rorty pour dégager le portrait de Camus philosophe antisystématique et intellectuel tous azimuts, enfin, pour reprendre le concept de Rorty, « *ironiste libéral* » (cité p. 129). C'est à travers l'art et son engagement personnel dans les événements de son temps que Camus va s'accommoder aux exigences d'une condition humaine régie par les forces contradictoires de la nature et de l'histoire.

Dans la troisième partie, « L'Absurde et le système », chacun des quatre auteurs traite le problème de l'absurde sous un angle légèrement différent. André Comte-Sponville s'efforce de convaincre le lecteur que l'absurde et la révolte ne sont que des étapes dans une trajectoire interrompue par la mort, que l'absurde n'est pas la fin, mais le point de départ pour l'auteur du *Mythe de Sisyphe*. Si Camus a développé l'absurde et ensuite la révolte, il n'a jamais pu développer son troisième volet — l'amour. Georges Pascal et Robert Sasso, chacun à sa manière, scrutent l'aspect asystématique de la pensée camusienne, Pascal pour y trouver un moraliste dans la grande tradition française et Sasso pour y trouver le complément négatif et nécessaire de Hegel.

Roland Quilliot, pour sa part, repense le trajet humaniste de Camus et regrette la période de justification politique et éthique de l'après-guerre qui aurait distrait Camus et fait dévier une pensée originale en bourgeon. Autant il est facile de comprendre l'argument hypothétique de Quilliot, autant il est tout de même impossible de faire ainsi abstraction de l'histoire.

La quatrième partie, « Le Mutisme de Dieu et le silence du monde », traite essentiellement le côté mystique chez Camus. Pierre Causat

présente et commente le mémoire pour le D.É.S., mettant l'accent sur l'aspect préliminaire de ce texte, mais aussi sur le fait que c'est justement cette forme d'écriture, de philosophie scolaire que Camus va abandonner par la suite. Daniel Charles propose une lecture curieuse et essentiellement bouddhiste du *Mythe de Sisyphe*, faisant intervenir un précurseur fascinant, et que je ne connaissais pas du tout, le philosophe japonais Kuki Shuzo, dont certaines remarques à propos de Sisyphe, écrites en 1928, ressemblent presque à s'y méprendre à celles de Camus quatorze ans plus tard. Suit une étude de Jean-Pierre Ivaldi plutôt thématique que philosophique sur les silences dans l'œuvre de Camus. Enfin, le travail de Jean-François Mattéi traite des figures de la terre et du ciel dans l'œuvre de Camus et rappelle une méthode que l'on disait phénoménologique quand elle était pratiquée par Béguin, Raymond ou Poulet.

*Albert Camus et la philosophie* est un recueil provocant que tous ceux qui s'intéressent à l'œuvre et à la carrière de Camus trouveront utile. Il serait intéressant de poursuivre à l'avenir des comparaisons avec d'autres philosophes contemporains, comme l'ont fait certains des intervenants. Peut-être faudrait-il laisser de côté pour quelque temps cette comparaison toujours renouvelée avec Sartre et ses collègues, comparaison qui, à la longue, devient lassante. Enfin, ce que je retiens de ce texte c'est qu'il faut chercher la philosophie de Camus dans la tension dramatique de son art, dans l'incarnation d'une pensée à travers des personnages qui doivent confronter des choix difficiles et en subir les conséquences.

John LAMBETH

*Camus et le lyrisme*. Jacqueline LÉVI-VALENSI et Agnès SPIQUEL eds. Paris, SÉDES, 1997. 200 p.

Avec un jugement très sûr, Jacqueline Lévi-Valensi avait élu comme sujet du colloque tenu à Beauvais du 31 mai au 1<sup>er</sup> juin 1996 un thème qui va d'emblée au cœur du projet camusien. Le lyrisme, comme le disent les éditeurs dans l'avant-propos de ce volume, est pour Camus un « *mode de compréhension et d'expression de l'histoire d'un homme et de toute une communauté* » (p. 7); ce qui n'exclut pas, bien entendu, « *un rapport paradoxal, fait d'élan et de défiance* » (p. 8).

Le volume est inauguré par une étude d'Hervé Ferrage sur « Lyrisme et histoire ». Il s'agit pour ce critique de souligner la méfiance réciproque qui règle les rapports entre les deux. Tel est le cas depuis la

révolution romantique qui a donné naissance au mot *lyrisme* en se demandant déjà si le désir d'unité, le rêve de confusion avec le monde, sont conciliables avec un devenir historique. L'article passe en revue les poètes allant de Hugo à Bonnefoy qui apportent à la question des réponses aboutissant à la notion d'un « *lyrisme réparateur* » qui échappe au temps linéaire, historique et sauve l'homme, « *du moins provisoirement, du sentiment obsédant de l'absurde* » (p. 15). Un commentaire emprunté à Philippe Jaccottet éclaire de façon très probante « la tentation lyrique » qui ne cesse de talonner Camus. Élevé pourtant dans un milieu qui exclut le langage de la poésie, Camus devra passer d'abord par la révolte « *simplement parce qu'il découvre l'injustice avant de pouvoir nommer sans remords la beauté* » (p. 18).

La première partie du volume est consacrée aux « Sources du lyrisme » et débute avec une analyse par Marie-Louise Audin du « Double lyrisme camusien ». « *C'est malgré lui que Camus cède au lyrisme* » (p. 23), affirme Audin, en relevant chez l'auteur un goût du classicisme et l'art de la litote. Une discussion du vocable *lyrisme* tel qu'il apparaît dans *Le Mythe de Sisyphe* décèle pourtant la réhabilitation du concept ; et l'allusion à « *la condensation furieuse de l'image* » (II, 1164) que Camus retrouve chez Char permet d'apprécier la valeur herméneutique du lyrisme. Les deux lyrismes de Camus se distinguent par leur visée : l'un assure la réception de l'œuvre alors que l'autre tente de répondre aux interrogations existentielles. Mais en définitive, c'est au lyrisme « *instinctif et cependant raisonné [...] d'ouvrir la voie de la lucidité* » (p. 33). Pour Jacqueline Lévi-Valensi, l'œuvre de Camus se situe « Entre La Palisse et Don Quichotte », c'est-à-dire entre l'évidence et un lyrisme tant soit peu humoristique. Paradoxalement, l'indifférence, autre pôle de la sensibilité camusienne, se rattache au lyrisme, et non à l'évidence : car il s'agit, « *au-delà du visible* », de faire de cette indifférence « *une force féconde, créatrice, d'où peut naître un "chant secret", un langage à décrypter, capable de dire l'amour, l'élan vers la beauté et le bonheur* » (p. 38). Cependant le lyrisme selon Camus, « *manière d'être, au sens le plus fort du terme, en face du monde tel qu'il est* » (p. 40), ne l'emporte pas sur l'évidence : car l'exégèse magistrale de Lévi-Valensi nous permet d'apprécier comment les « *maïns terrestres* » (II, 211) de Don Quichotte indiquent qu'en fin de compte Camus dépasse la conception traditionnellement antinomique incarnée par les « *frères apparemment ennemis* » (p. 41) pour viser, dans *Le Premier homme* surtout, une création « *qui nous permet de vivre au plus haut de nous-mêmes* » (p. 42). Pour Zedjiga Abdelkrim, « Le Lyrisme en dé-lire dans l'œuvre romanesque de Camus » est à la recherche d'un « *savoir innommable et innommé* » (p. 43), enregistré par une sensibilité que l'auteur doit faire parler. Pour

l'auteur qui se méfie des paroles, enveloppe d'une réalité qui ne relève d'aucun lexique, c'est le corps, « *patrie du parler vrai* » (p. 49), qui témoigne à travers le langage des sens, chez Janine, d'Arrast et Meursault. On remarque pourtant l'aspect boulimique des personnages qui dévorent des aliments « *afin de combler un vide en soi* » (p. 48) : c'est que Camus use ainsi du verbe pour transformer le mutisme pesant de l'enfance en un silence plein au fur et à mesure que l'œuvre s'est élaborée, pour que les mots ne soient plus « *parure ou enveloppe* » mais soient « *la chose même qu'ils figurent* » (p. 50). Dans « Du goût de l'innocence à l'attente du supplice », André Abbou s'attache à dévoiler la présence d'une « *mythologie obsédante* » (p. 64) en éclairant « *quelques superstructures du psychisme camusien* » (p. 52). La veine lyrique chez Camus « *ne sera admise qu'aux instants propices* » (p. 51), et il importe donc de mettre en valeur les évolutions de son lyrisme. L'obscur conscience d'un châtement et d'un supplice à venir retentit tout au long de l'œuvre camusienne, et peut être rattachée aux « *fractures fondamentales* » (p. 55) dont l'origine remonte à la prime enfance de l'écrivain. Telle scène initiatique fait affleurer les marques du visage maternel, associé à la pétrification et à la réification, ce qui fait que le lyrisme s'abîme dans un rêve de minéralité et s'achève dans le silence. En revanche, le père, « *le grand absent de la famille* » (p. 58), préside à un « *micro-monde sémantique du supplice* » (p. 59) qui permet à l'auteur de rompre avec le silence « *pour rentrer dans l'histoire et en subir la déchéance* » (p. 60). Ballottée d'abord entre deux nostalgies, après *L'Étranger* l'imagination de Camus aura mieux maîtrisé ses pulsions, de sorte que dans *La Peste*, par exemple, la mort de Tarrou opérera « *la jonction mort-minéralité* » et rétablira « *l'unité du couple parental indispensable à l'ordre camusien* » (p. 63).

La deuxième partie du volume évoque « Le Lyrisme et ses variations » et ouvre avec une étude élégante de Raymond Gay-Crosier sur « Lyrisme et ironie : le cas du *Premier homme* ». C'est la capacité de dédoublement qui est le propre de l'intellectuel et de l'esprit créateur qui permet à Camus d'être à la fois lyriste et ironiste, de sorte que « *les deux styles d'expression s'insèrent dans la pratique réparatrice de la révolte* » (p. 67). Gay-Crosier rattache cette intuition à la notion matricielle de la négation affirmative qu'il voit à l'œuvre dans la pensée comme dans l'écriture de Camus, et qui scelle « *la complémentarité de la pratique lyrique et ironique* » (p. 68). Les deux formes d'expression ont ceci de particulier qu'elles « *cherchent à compenser un manque de beauté et de vérité, qu'elles s'évertuent à corriger à la fois une insuffisance conceptuelle ou intellectuelle et une insuffisance esthétique ou sentimentale* » (p. 69). Elles contribuent ainsi à affiner l'outil herméneutique qu'est la négation affirmative, refus de l'affirmation absolue et de

la négation absolue, effort pour conserver une tension conflictuelle mais nécessaire. Une lecture du début et de la fin de la première partie de *Premier homme* fait ressortir le jeu de la distanciation inhérent à l'emploi de la troisième personne et nous permet de nous rendre compte jusqu'à quel point « *l'intimité lyrique et la distance ironique s'y imbriquent* » (p. 73). À mesure que l'expression oscille entre le dicible et l'indicible, Gay-Crosier fait ressortir que le lyrisme camusien, loin de propager un épanchement vague, constitue « *une transfiguration lucide* » (p. 76). Sensible aux enjeux des textes qu'il analyse, l'interprétation de Gay-Crosier est un modèle de finesse et de probité, et permet au demeurant d'apprécier à sa juste valeur la phrase finale de *L'Homme révolté*. Dans « Le Lyrisme polyphonique », Kamel Haouet complète en quelque sorte le travail de Gay-Crosier, en montrant comment le chant lyrique chez Camus tente de surmonter sa propre déchirure ontologique. L'ironie bienveillante qui sous-tend le chant « *contribue, le cas échéant, à donner la mesure aux multiples voix constitutives du lyrisme* » (p. 78). D'une part, la stratégie lyrique de l'écriture camusienne instaure une conduite créatrice spécifique, qui se manifeste, par exemple, dans « *la diffraction du cogito* » (p. 82) dans *L'Homme révolté*. Les passages lyriques qui prolifèrent en des points stratégiques du raisonnement marquent « *un espace liminal entre la littérature et la philosophie, préservant à la première toute son intelligence et assurant à la seconde l'équilibre du cœur autrement inaccessible* » (*ibid.*). D'autre part, on constate que la prose de Camus se transfigure quand il lui arrive d'écrire au nom des muets et des premiers hommes, réalisant de ce fait « *un texte lyrique habité par la parole des siens* » (p. 83). Frantz Favre traite de la nature du lien entre « Poésie et vérité chez Camus ». Il ne suffit pas à la poésie d'être l'expression sincère d'une subjectivité : pour Camus elle doit « *nous offrir la révélation simultanée du tragique de notre condition et de la beauté du monde* » (p. 86). La lucidité et le refus du pathétique sont des traits essentiels de cette « *poésie de la vérité* ». Au demeurant, on remarque que le côté formel de l'œuvre d'autrui ne retient pas ce créateur qui se refuse à différencier l'art de la philosophie : « [...] *la poésie en tant que mode d'expression littéraire n'a donc pas chez Camus de statut particulier* » (p. 91). Toutefois puisque, selon Nietzsche, la philosophie est elle-même une forme de poésie, l'essentiel pour Camus c'est de revitaliser le langage conceptuel : son lyrisme est au service de la pensée, et n'est pas étranger au souci de l'efficacité. La fonction didactique de l'écriture chez Camus n'exclut pas pourtant, comme le dit Jaccottet, « *une perpétuelle nostalgie du langage poétique* » (cité p. 94). Inversement, « *le sens du sacré* » (II, 1923) que l'on retrouve chez Camus n'entame pas le refus de toute transcendance, de sorte que la poésie, telle que la conçoit Camus, n'est pas tant un mode

de connaissance privilégié, qu'une invitation à « *vivre sans appel* » (143). Jean Sarocchi, dans « Une Critique lyrique », compare l'essai sur Melville avec une étude sur le même auteur publiée par Sartre en 1941. Cultivée, élégante, nourrie par une érudition remarquable, l'analyse de Sarocchi vise à faire ressortir comment « *une critique lyrique — celle de Camus — l'emporte sur la critique scolaire de Sartre* » (p. 98). Tant au niveau lexical qu'au niveau thématique Sarocchi tient à signaler l'étroitesse de l'approche sartrienne, ainsi que la mesquinerie de son but, qui serait, selon Sarocchi, de mettre en cause Giono et de ne célébrer Melville qu'à la manière du « *professeur à fiches* » (*ibid.*). En comparant le « *lyrisme terraqué* » et le « *lyrisme royauté* » des deux auteurs il constate un manque d'émotion, de souffle lyrique chez Sartre, alors que dans sa lecture de Melville Camus arrive à « *se faire une révélation au-dessus de lui-même* » selon la définition du lyrisme formulée par Reverdy, que Sarocchi cite à l'appui de son argument (p. 103). Malgré les risques de l'emphase qu'encourt Camus en essayant de communiquer la sublimité de l'auteur américain, le lecteur de cette critique lyrique s'aperçoit de « *la voix de Melville vibrant DANS la voix de Camus* » (p. 107). C'est dans le but de suggérer une parenté littéraire qui au premier abord n'est pas des plus évidentes qu'Alain Schaffner parle de « *L'Endroit et l'envers : lyrisme et refus du lyrisme chez Albert Camus et Albert Cohen* ». Bien que les deux œuvres s'orientent dans des directions tout à fait différentes, on retrouve chez les deux auteurs le même refus de l'épanchement lyrique dans le roman, allié à une « *préoccupation métaphysique commune : celle du désenchantement du monde, que l'œuvre doit à la fois révéler et combler* » (p. 111). Alors que Camus s'inspire du monde antique, le lyrisme de Cohen s'abreuve à des sources bibliques. Là où la pudeur de Camus le rend habituellement discret sur la relation amoureuse, la peinture de l'amour s'avère être l'enjeu essentiel du lyrisme chez Cohen. Mais tous deux sont sensibles au conflit ouvert entre poésie et vérité. Chez l'un, l'ironie et les périphrases dévalorisantes font l'essentiel d'un roman dont tout l'art consiste à lutter contre le lyrisme ; chez l'autre on lit que « *pour ne rien trahir et surtout pour ne pas se trahir lui-même, le narrateur a tendu à l'objectivité* » (I, 1363). Mais en fin de compte les deux stratégies sont au service d'« *une poésie plus haute* » (80), en l'occurrence une poésie qui se fait connaître dans le face-à-face avec la mort.

La troisième partie du volume annonce des études de textes particuliers sous la rubrique « *Mise(s) en œuvre(s) du lyrisme* ». Marie-Laure Leroy-Bédier, dans « *De Noces à La Femme adultère : "Le chant plus intérieur qu'on vient chercher ici"* », propose une analyse technique axée sur deux textes dont l'affiliation est depuis longtemps hors de doute. La valeur particulière de cette lecture réside dans l'attention très fine portée

aux images ainsi qu'au lexique et aux structures musicales. Il en résulte des aperçus pertinents et précieux sur la richesse de l'écriture lyrique chez Camus, surtout dans *Noces*. Une brève confrontation avec la nouvelle fait ressortir les effets de réfraction induits par la mise en œuvre narrative. Dans « Nature et fonction du lyrisme de *Caligula* dans la redéfinition de la tragédie moderne », Anne-Marie Amiot s'attache à démontrer que le caractère essentiel de la pièce en question dérive de préoccupations que Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, qualifie de dionysiaques ; c'est-à-dire qu'« à travers ce statut de poète attaché à *Caligula* [...] le dionysiaque, donc le lyrisme, investit le pouvoir central de la tragédie » (p. 135). Camus serait donc parvenu à renouveler l'écriture proprement tragique grâce aux forces instinctives de vie et de mort que la pièce met en scène sous la forme d'« une passion plus haute et plus mortelle qu'il ne faut pas craindre d'appeler Poésie » (I, 1757) : et cela malgré le fait qu'en fin de compte « le lyrisme est cassé au profit du grotesque » (p. 143). Phénomène maintes fois remarqué, « L'Absence de lyrisme dans *L'Étranger* » fournit à Camilla Gjørven le sujet d'un exposé au cours duquel la critique fait remarquer comment la retenue même dont le roman fait preuve finit par constituer le lyrisme comme son « autre textuel » (p. 147). L'analyse démontre que par cinq fois, le récit réunit les conditions romanesques du lyrisme sans que le lyrisme se déploie comme on aurait pu s'y attendre. On pourrait penser que c'est aller un peu trop loin que d'attribuer l'indifférence apparente de Meursault à une absence de sentiment plutôt qu'à un refus pudique des manifestations conventionnelles du sentiment ; toujours est-il qu'à la lumière de cette étude on comprend mieux en quoi la conclusion du roman annonce « un nouveau rapport au lyrisme » (p. 158). Eugène Kouchkine nous ramène à la tragédie avec « *Les Justes* : le tragique de l'amour et du renoncement », mais à la différence de l'approche d'Anne-Marie Amiot, ici le lyrisme constitue « une arme privilégiée de l'auteur dans son combat contre la démesure totalitaire » (p. 161). Le thème d'amour qui joue un rôle si important fait pressentir en même temps le troisième cycle de son œuvre que l'auteur entrevoyait au moment de sa mort. Kouchkine nous permet de mieux connaître les sources dont Camus s'est inspiré, en même temps qu'il dégage les « constructions lyriques » autour desquelles le dramaturge a bâti sa pièce. L'espace fermé, le temps immobile, la poésie « révolutionnaire » grâce à laquelle les terroristes s'efforcent de communier avec le peuple et d'« abolir le mur d'aliénation » (p. 167) qui les sépare de la nature, tout cela imprime à la pièce un ton élégiaque qui augmente sa théâtralité. Les discours amoureux, telles les arias d'un opéra, font glisser le drame du registre politique vers le registre lyrique. Sans perdre de vue le vécu historique, le lyrisme de la pièce fait appel à notre mémoire

littéraire. Christiane Chaulet-Achour rappelle un des motifs récurrents du colloque dans la première partie de son titre, « Lyrisme en contrebande : espaces et personnages dans *L'Exil et le royaume* d'Albert Camus ». La résistance que Camus oppose à un lyrisme fait d'épanchements vagues a pour conséquence que les personnages et les espaces sont conçus de façon à favoriser l'émergence du chant lyrique qui risque autrement de ne pas trouver l'exutoire dont il a besoin. Janine et Daru facilitent l'expression d'un lyrisme contrôlé, alors que c'est à Jonas que Camus délègue une ironie qui n'est que l'autre face de ce lyrisme. Une étude comparative de la toposémie des trois récits tend à établir que « lorsqu'il croit ou sent qu'il a atteint le royaume, le personnage se laisse aller au chant lyrique » (p. 175) : ce qui au fond n'a rien de bien surprenant, bien qu'il soit utile de remarquer que ce lyrisme se déploie avec d'autant plus de force que le personnage se trouve dans un lieu élevé. Il importe néanmoins de constater, nous rappelle Christiane Chaulet-Achour, combien la forme narrative s'accompagne de stratégies de distanciation qui soulignent le caractère « surveillé » (p. 178) du lyrisme ; à tel point qu'en lisant les nouvelles nous passons en fait « de l'expression lyrique à sa rétraction » (p. 177). Pierre Grouix nous offre en conclusion une étude qui se faisait attendre : dans « Sens du monde, sens des autres, lyrisme humain et altérité dans *Le Premier homme* » il examine ce texte remarquable, véritable réécriture de l'ensemble de la production camusienne. Il peut paraître que, afin de mieux souligner le lyrisme du roman inachevé, Pierre Grouix majore quelque peu l'image d'une production romanesque jusque-là résolument antilyrique : mais il a raison sans doute de dire qu'ici « pour la première fois, le roman donne de l'importance au lyrisme » (p. 183). Il s'agit donc de comprendre que, paradoxalement, et à l'encontre de la distanciation que nous valent les personnages dans les romans précédents, le lyrisme du *Premier homme* est « par essence parole donnée aux autres, altérée » (p. 184). Pour arriver à ce mode d'écriture, l'auteur avait dû assimiler d'abord les leçons du classicisme et de certains déterminants génériques telles que les formes brèves et l'écriture journalistique qui, dès *L'Étranger*, marquent la création camusienne du sceau du « constat » (p. 187). Tout cela pour amener l'hypothèse très séduisante de Grioux : « Seul un écrivain en pleine possession de son style pouvait s'adonner sciemment au lyrisme, c'est-à-dire sans excès. » (p. 187-8). Cette maîtrise une fois consolidée, Camus peut se permettre de recommencer, d'opérer une conversion existentielle dont témoigne précisément la thématique d'ouverture du roman. On est surpris ici, par exemple, par la place accordée aux autres, y compris aux autres familiaux : comme le dit si pertinemment Grioux, « *Le Premier Homme est bien le livre des autres* » (p. 189). Quant à la dimension autobiographique, il suffit de remarquer que « la

*vie propre se ramène à la vie de tous* » (*ibid.*) pour comprendre pourquoi Camus s'efforce d'embrasser des motifs que le critique réunit et examine sous la rubrique « Écoute, aide, donne et partage ». De plus, pour qui se rappelle le déni identitaire dont pâtit *L'Étranger* aux yeux de nombreux commentateurs, *Le Premier homme* se distingue par une nette « interéthicalisation » : « *L'altérité, ici celle ethnique de l'autre, est posée, reconnue.* » (p. 191). En lisant ce roman nous voyons Camus descendre des hauteurs, substituer la présence aux abstractions. « *On retrouve le même degré d'implication lyrique que dans Noces, mais cette fois appliqué aux autres.* » (p. 193). La boucle est donc bouclée, et la conclusion de cet article fournit un mot de clôture digne d'un colloque qui aura fait date. Il est indéniable que ce volume sera désormais un ouvrage de référence pour tous ceux qui voudront comprendre une dimension essentielle de l'art et de la pensée de Camus.

David H. WALKER

WEYEMBERGH, Maurice. *Albert Camus ou la mémoire des origines*. Bruxelles, De Boeck Université, 1998. 248 p. (Coll. « Le Point philosophique »).

Ce recueil d'essais de Maurice Weyembergh témoigne d'une longue fidélité à l'œuvre de Camus, qu'il a découverte lors de ses études universitaires, et dont il apprécie toujours la sagesse. Il situe Camus au cœur des grands débats de son époque, en évaluant sa pensée et ses prises de position à l'égard de ses précurseurs — surtout Nietzsche — et de ses contemporains — Sartre, Aron, Merleau-Ponty, Popper et Arendt. Pourquoi « la mémoire des origines » ? Weyembergh dégage deux thèmes fondamentaux chez Camus ; celui du *nostos*, du retour, et celui de la tension, entre oui et non, entre passé et présent, entre exil et royaume. Il considère que la mémoire est « *la clef du royaume, elle permet de se rapatrier, de retrouver ses origines, le monde et les êtres dont on est issu* » (p. 11).

D'entrée de jeu, Weyembergh pose la question fondamentale : Camus philosophe ou artiste ? En effet, Camus n'est pas un philosophe professionnel ; il pense par images plutôt que par concepts, ce qui le rapproche partiellement de la pensée de Hannah Arendt, et de l'idée du *all-purpose intellectual* prôné par Richard Rorty. Plutôt que d'ériger une méthode en paradigme universel, Camus suit une pensée de limites, d'équilibre, d'utopie relative.

L'essai intitulé « L'Unité, la totalité et l'énigme ontologique » sert de base aux discussions ultérieures sur l'absurde et la révolte. L'image héraclitienne de l'arc, reprise par Nietzsche, serait une des clefs de la pensée camusienne ; la corde, tissée de fils noirs et blancs, doit rester tendue, mais dans une tension active, jamais statique. Nietzsche fut incontestablement un des maîtres à penser de Camus. Weyembergh retrace les raisons soutenant ces rapports, et démontre l'influence nietzschéenne dans *Le Mythe de Sisyphe* et dans *La Mort heureuse*, récite « d'inspiration nietzschéenne de bout en bout » (p.53). Cette influence deviendra de plus en plus nuancée, comme le démontre l'essai sur « Révolte et ressentiment, » qui analyse la manière dont Camus se sépare de la pensée nietzschéenne, sans pour autant la réfuter ouvertement. Weyembergh pose ensuite la question, « Camus nietzschéen de gauche, Aron marxien de droite ? ». Malgré les différences d'origine et de métier, les deux hommes ont en commun non seulement la problématique des limites, mais aussi l'expérience d'avoir été étiquetés « impérialistes », Camus à propos de l'Algérie, Aron à propos de la création de l'état d'Israël. Bien que de gauche, Aron est pourtant atlantiste et défend le capitalisme, tandis que Camus éprouve un « dégoût prononcé pour tout ce qui a trait à l'argent ou au profit » (p.95) et se penche davantage sur la condition ouvrière.

Un chapitre capital analyse de façon minutieuse la polémique suscitée en 1947 par la publication de *Humanisme et terreur* de Merleau-Ponty. Répondant à Merleau-Ponty dans son essai *Ni victimes ni bourreaux* Camus rejette la distinction entre violence progressive et violence rétrograde : toute violence ignore la souffrance des victimes, et aucune fin, même utopique, ne justifie la terreur dite « nécessaire ». Et si Camus, en rejetant le messianisme de Marx, arrive à une utopie relative, Merleau-Ponty se heurte à l'imprévisibilité de l'histoire, qui le mène malgré lui à l'idée de « l'attentisme marxiste ». Weyembergh démontre, non sans ironie, que bien que Camus et Merleau-Ponty ne se soient jamais réconciliés, ils ont néanmoins découvert tous deux que l'action politique requiert une vision manichéenne qui ne leur convenait guère (p.135).

Un groupe d'essais juxtapose la pensée de Camus et celle de Hannah Arendt. Pour Weyembergh, l'art de Camus est une « remémoration et commémoration » de ses expériences, tandis qu'Arendt recherche le fil de la tradition rompue, le « trésor perdu » (p.163). La perte de la mémoire des origines mène à la perversion de la révolte, aux régimes totalitaires. Curieusement absent de cette liste de thèmes communs est celui de la banalité du mal, concept qui a valu à Arendt des attaques des plus sévères. Souvenons-nous que Camus emploie ce concept pour condamner les bureaucrates tels que Pucheu à l'époque de l'épuration,

et qu'il le reprend lors d'une conférence à New York en 1946 à propos du nazisme : « *What happened came from the very root of man and society and it was confirmed day after day not so much by the behavior of the criminals but by that of the average man* », écrit Nicola Chiaromonte<sup>1</sup>.

L'univers concentrationnaire est un grand thème chez Camus qui lui aussi le rapproche d'Arendt. Weyembergh maintient que l'obsession de l'enfermement et des espaces clos l'a sensibilisé plus que d'autres qui, comme lui, n'ont pas vécu la déportation. *La Peste* et *La Chute* sont riches d'allusions à la Shoah, et c'est cette profonde compréhension de l'événement qui le mène à dénoncer immédiatement le goulag soviétique et le système qui le produit. Weyembergh nous rappelle que Camus fut le seul journaliste à mesurer immédiatement les conséquences d'Hiroshima, une violence de plus en plus technique, et il cite cet extrait symptomatique des *Carnets* : « *Garder à la violence son caractère de RUPTURE, de crime.* » (C2, 214).

Un des essais les plus importants est celui de 1993 sur « La Mémoire du juge-pénitent ». *La Chute* joue sur quatre registres : — la mémoire qui vient de l'eau, « *qui donne à l'œuvre sa structure [...] parce que, AU PLUS PROFOND DE LA LANGUE, les attributs de l'eau sont aussi ceux de la mémoire.* » (p.218) ; — la mémoire historique du juge-pénitent du passé proche autant que des sources bibliques ; — la mémoire du pénitent, qui reconnaît sa duplicité longtemps cachée par l'oubli ; — et la mémoire du juge, qui accomplit un renversement copernicien — c'est-à-dire « *la pratique [du juge pénitent] précède la théorie qu'il nous en donnera* » (p.224). Ce récit met en question la mémoire comme « *instrument de guérison* » (p.215) parce qu'elle peut être trompeuse, opacifiée par le pouvoir protecteur de l'oubli.

Le chapitre final reprend le thème de « La Mémoire du retour et le retour de la mémoire », et la nécessité de retrouver les mythes fondateurs de notre civilisation occidentale. Weyembergh nous rappelle que le voyage d'Ulysse et la caverne de Platon sont les mythes les plus présents dans la pensée de Camus : le premier nous apprend qu'il faut nous méfier de toute promesse d'immortalité et vivre parmi les hommes ; le second qu'il faut savoir que l'ombre n'est pas la réalité, et qu'il faut chercher la lumière derrière nous, dans notre « *vérité perdue* » (p.215).

De tels recueils d'essais courent le risque de répétitions, et celui-ci n'en est pas exempt ; mais ce défaut est amplement compensé par la force accumulée dans une série de textes qui démontrent l'ampleur et la profondeur de la pensée camusienne — combien loin du portrait d'un « *petit truand d'Alger* » esquissé par Sartre<sup>2</sup>. Ce recueil témoigne d'une compréhension subtile non seulement de l'œuvre camusienne mais de

la pensée occidentale de ce siècle, exprimée avec une clarté rare et exemplaire.

Susan TARROW

1. Cité in *Camus, A Collection of Critical Essays*, Germaine BRÉE ed. (New York, Prentice Hall, 1962), p. 15 (« Ce qui se passa vînt des racines profondes de l'homme et de la société et cela fut confirmé, jour après jour, non tant par le comportement des criminels mais par celui de l'homme moyen. »).

2. Cité par Olivier TODD, *Albert Camus, une vie* (Paris, Gallimard, 1996), p. 827.

BARTFELD, Fernande. *Albert Camus voyageur et conférencier — le voyage en Amérique du Sud*. Paris, Lettres Modernes, 1995. 95 p. (Coll. « Archives des lettres modernes » 263).

On saura gré à Fernande Bartfeld d'avoir voulu « reconsidérer » le voyage de Camus en Amérique du Sud pour en donner « une appréciation nouvelle » (p. 4). Elle le fait « à la lumière des textes et des documents qu'il [lui] a été donné de retrouver » (*ibid.*) des deux côtés de l'Atlantique : articles et comptes rendus consacrés par la presse sud-américaine à la visite de Camus, textes de conférences conservés par l'IMÉC.

Or, le Camus que décrivent les journaux est souvent (dans ses attitudes comme dans ses propos) fort différent de celui du Journal du voyage : tandis que Camus accumule dans son *Journal* les « notes amères » (p. 14), les journaux se font l'écho de ses « moments d'enthousiasme » (p. 4) et « ne tarissent pas d'éloges sur la simplicité, la gentillesse, le charme, l'aisance de l'illustre visiteur » (p. 13)<sup>1</sup>.

La lecture des journaux permet aussi de corriger l'impression négative que donne le *Journal* sur la portée même du voyage : « [...] la visite de Camus suscita un regain d'intérêt pour sa personne et son œuvre. Ses propos [...] marquèrent fortement le public » (p. 37). « La fécondité de ce voyage » ne fait pas de doute, même si elle a pu être masquée aux lecteurs du Journal de Camus « et sans doute à [Camus] lui-même » par « la mauvaise condition physique et morale » (*ibid.*) du visiteur.

Les « documents » que présente ensuite Fernande Bartfeld (pp. 45-94) comprennent essentiellement les textes de deux conférences établis par

ses soins : l'une s'intitule « Le Temps des meurtriers » et l'autre, dont le titre exact n'a pu être retrouvé, porte sur Chamfort.

En définitive, « *si le voyage en Amérique du Sud eut son versant d'ombre, il eut indéniablement son versant de lumière* » (p.38) — ce versant de lumière que Fernande Bartfeld, grâce surtout à sa patiente et instructive lecture de la presse sud-américaine, réussit à nous faire mieux voir.

Jean GASSIN

1. Notons ici que, si le *Journal* pouvait pécher par excès de pessimisme, la presse et le public sud-américains pouvaient pécher par excès d'enthousiasme : ce qui eût demandé, de la part de Fernande Bartfeld, une petite mise au point. Comparer à ce sujet l'article cité p. 36 et le *Journal* p. 78.

RIZZUTO, Anthony. *Camus. Love and Sexuality*. Gainesville, University Press of Florida, 1998. 172 p.

Souvent évoquée et parfois analysée dans les innombrables études sur l'œuvre camusienne, la problématique de l'amour et de la sexualité est ici abordée de front pour la première fois. De par son dualisme, cette problématique constitue un sujet complexe et délicat. Si amour et sexualité sont souvent liés, ils ne le sont pas nécessairement, tant s'en faut. En reliant les deux sujets, Rizzuto délimite un champ d'investigation qui échappe à la démesure du premier mais qui n'est pas exempt des pièges « réducteurs » du second.

L'auteur organise son étude en cinq chapitres dont le premier, « [L'absence de questions] », souligne l'importance accordée au corps par l'auteur des essais de *L'Envers et l'endroit* et de *Noces*, ainsi que de *La Mort heureuse*. Rizzuto rappelle que dans ces premières œuvres, les noces sont celles de l'homme et de la nature, qu'il s'agit d'un érotisme fondé sur la pureté et la stérilité, et où, si la femme est présente, elle l'est de façon anonyme et perçue dans sa « divinité animale ». La nature y existe en dehors du temps historique, elle appartient au temps cyclique, et le corps se mouvant dans cette nature devient corps sacré, voué à une « sexualité sans limites » et dépersonnalisée. Par rapport à cette consommation de l'amour entre l'homme et la « terre maternelle » (« *mother earth* ») l'auteur évoque aussitôt l'inceste et il est difficile de le suivre lorsqu'il écrit : « Dès que Camus s'oriente vers une sexualité

sanctifiée qui est charnelle, illimitée et omnipotente, la logique de ce voyage exige qu'il célèbre l'inceste, cette transgression ultime dans presque toutes les sociétés humaines éthiques.» (p. 19).

Le deuxième chapitre, « [Classe, amour et sexualité] », examine la manière dont Camus cherche à isoler le désir érotique de toute notion de hiérarchie et de tabou ainsi que des jugements d'une société essentiellement bourgeoise. D'après Rizzuto, Camus rejette toute sexualité conservatrice, dénonce l'acceptation des limitations sexuelles imposées par la société et la soumission aux exigences d'une culture. S'opposant à la tradition judéo-chrétienne qui lie la sexualité à la chute et à la culpabilité, il veut, à travers le personnage de Don Juan, rendre à la sexualité sa pureté primordiale en la séparant de toute question de morale et de la notion même de personnalité. Selon le critique, l'attention que Camus accorde aux forces sexuelles de la nature va de pair avec une cécité concernant l'individu, surtout la femme, en qui ces forces se manifestent mais qui n'est que la pourvoyeuse d'une expérience qui la transcende. À cette époque du *Mythe de Sisyphe* et de *L'Étranger*, l'expérience sexuelle devait être une expérience totale, déliée de tout rapport social et de toute conséquence. En somme, une expérience sexuelle impersonnelle et détachée de l'humain. Ce n'est que vers le milieu du troisième chapitre « [Hommes, femmes et contrats sociaux] » que Rizzuto, abordant en fait les œuvres du deuxième cycle, clarifie par des indications temporelles le changement qui s'opère dans la pensée camusienne sur le plan des rapports humains. Il cite Camus : « *Aucune vérité ne me paraît valable si elle n'est pas atteinte à travers les êtres, je ne crois pas à la solitude...* » (II [1993], 1671 ; cité p. 66). La question selon le critique est de savoir si le terme *êtres* inclut les femmes comme parties prenantes dans le nouveau contrat social de l'après-guerre. Il souligne le fait que les femmes sont absentes de *La Peste*, mais cette situation était clairement voulue par Camus qui écrivait dans *Journaux de voyage* : « *Peste : c'est un monde sans femmes et donc irrespirable.* » (JV, 42). L'absence de la femme est devenue pour Camus un élément négatif, indésirable. Et si, comme l'écrit Rizzuto, hommes et femmes sont séparés dans *L'État de siège*, les voix des femmes y équilibrent sans peine celles des hommes. Mais l'auteur note : « Les femmes dans l'œuvre camusienne seront progressivement admises dans la cité. » (p. 68). Et parallèlement s'y dessinent la prise de conscience et la présence de l'enfant, la valeur de la procréation et de la fertilité. Après avoir étudié les problèmes particuliers de Clamence, l'auteur soutient que *La Chute* en appelle à la vie intérieure en exigeant qu'il soit répondu aux questions sur l'amour et la sexualité par « l'homme entier » et par « la femme entière » (p. 80).

Le chapitre suivant, intitulé « [Scènes d'amour] », étudie d'abord les

manifestations de la haine et de la violence sexuelle dans certaines œuvres (*Caligula*, *La Chute*, «Le Renégat») en les situant aux antipodes de l'innocence érotique de *Noces*. Selon Rizzuto, Camus va désormais s'efforcer d'humaniser le désert qui sépare ces deux types d'expérience. Se tournant en toute logique vers le théâtre camusien pour y repérer la scène d'amour, il la trouve déjà, même s'il en minimise l'importance, dans une œuvre du premier cycle, *Le Malentendu*. Mais ce sont surtout *L'État de siège* et *Les Justes* qui retiennent son attention et il constate avec justesse que *L'État de siège* est la première œuvre de fiction où la mère n'occupe pas l'avant-scène. De plus, la mère de Victoria évoque des problèmes d'éthique conjugale auxquels Camus ne s'était guère arrêté jusqu'alors. Le critique souligne le fait que les valeurs défendues et désirées par Marie, Maria et Victoria, l'amour et le mariage, constituent des émotions et des événements où le biologique, le culturel et le psychologique se recoupent de manière vitale pour la société. En affirmant tout de go que Camus « avait peu ou pas de talent pour l'art dramatique » (p. 108), le critique conclut que ses scènes d'amour sont autant d'échecs, n'incluant jamais « l'intellect, le cœur et la chair ». Mais, écrit-il, « Camus a écrit une puissante scène d'amour qui est une réussite. Elle se déroule dans *Le Premier homme* [...] entre un garçon et sa mère » (p. 109).

Cette œuvre posthume fait l'objet du cinquième et dernier chapitre, « [Mères et fils] », chapitre qui nous semble problématique dans la mesure où les pièges du complexe d'Œdipe y deviennent l'embuscade de l'inceste. La scène d'amour en question est celle qui suit un de ces concerts improvisés par la grand-mère, scène où l'enfant découvre avec certitude et émotion le regard d'amour de sa mère posé sur lui et où il prend du même coup conscience de son amour pour elle (*PH*, 89-90). Sans différencier le caractère autobiographique du *Premier homme* de la fiction de *La Peste* et du *Malentendu*, Rizzuto se réfère aux dires « incestueux » de Tarrou et de Martha pour déclarer que « Camus met en pleine lumière les courants de fond subjectifs et incestueux qui motivent les questions objectives mais urgentes de Jacques » (p. 113). Dès lors, la traduction de certaines citations du *Premier homme* semble forcée. Par exemple, et sans rapport avec la scène d'amour en question, Jacques regardant sa mère « *de tous ses yeux* » devient « *Jacques looked at her greedily* » (p. 134). Les connotations sensuelles foncièrement négatives de l'adverbe anglais (gourmandise, avidité, cupidité) déforment le texte d'origine. De même, la citation « *[d]ecades of hard labor had spared the young woman in her that Cormery admired with greedy eyes* » (*ibid.*) est censée traduire « *des dizaines d'années de travail épuisant avaient respecté en elle la jeune femme que Cormery ENFANT admirait de tous ses yeux* » (*PH*, 58). L'omission du mot *enfant*

renforce ici l'idée de convoitise sensuelle, et donc incestueuse, du fils pour la mère. Alors que dans l'œuvre, cent cinquante pages environ séparent ces deux citations, Rizzuto conclut : « *Greedily, however, appearing twice, is crossing over into the erotic, as if a son's gaze would not suffice for such a woman.* » (*ibid.*) (« Cependant, "avidement" apparaissant deux fois, l'expression franchit les limites du domaine érotique, comme si les regards d'un fils ne suffisaient pas à une telle femme. »). De telles « surinterprétations » nous semblent être à la fois une méconnaissance et une réduction de ce formidable amour innocent et silencieux entre cette mère et ce fils. C'est dommage. La prise de conscience de l'amour maternel étant d'une importance capitale pour tout être humain et pour son devenir, il nous semble inapproprié, en dehors d'une étude psychanalytique de l'inconscient dans l'œuvre fictive, de l'interpréter en termes d'inceste.

Non seulement cette scène d'amour est essentiellement innocente mais, pour reprendre un terme de Kojève parlant du désir de reconnaissance, elle est surtout « anthropogène » : en elle se fondent le devenir du fils et son œuvre.

Il reste que l'ensemble de l'étude, d'ailleurs remarquablement écrite, est d'un intérêt indiscutable. Les quatre premiers chapitres sont d'une grande richesse, proposant une réflexion approfondie sur le sujet et incitant à de nouvelles lectures des relations hommes-femmes dans l'œuvre camusienne.

Geraldine F. MONTGOMERY

SAROCCHI, Jean. *Le Dernier Camus ou « le premier homme »*. Paris, Nizet, 1995. 317 p.

Jean Sarocchi a pour but de montrer que « *l'œuvre de Camus se développe et se structure sous le signe du père* » (p. 3). Il s'inspire de l'étude psychanalytique d'Alain Costes, *Albert Camus ou la parole manquante* (Paris, Payot, 1973), qui marque l'évolution de la situation œdipienne à travers l'œuvre de Camus. Avec cette différence toutefois que l'étude de Sarocchi est surtout centrée sur *Le Premier homme* tandis que celle de Costes porte essentiellement sur les cycles de l'absurde, de la révolte et de la culpabilité.

Le *topos* du père absent et recherché amène Sarocchi à établir un rapprochement entre l'œuvre de Camus et celle de Kafka. Il identifie la scène archétypale d'Édipe et de Laos dans *La Mort heureuse* à celle du *Verdict*. Dans ces œuvres, il observe des « similitudes de mise en scène », mais il remarque aussi une différence capitale : le père chez Kafka est vivant tandis que chez Camus, il est absent.

La première partie nous offre une lecture intéressante du *Premier homme* dans le cadre de la recherche du père, à la lumière des œuvres antérieures de Camus. Sarocchi montre, à juste titre, que la quête du père, qui avait toujours hanté Camus, est maintenant rendue explicite. Tandis qu'auparavant il n'apparaissait que subrepticement, tout le premier chapitre « *le ramène sur le Sahel des vivants* » (p.25). Mais comme le souligne l'auteur, au chapitre 7, la recherche aboutit finalement à l'échec, le père étant perdu définitivement.

La prédominance du père dans *Le Premier homme* sous-entend la réconciliation du fils avec le père, qui entraîne la revalorisation de toute la famille : la mère, la grand-mère et l'oncle. La célébration de la mère, par la médiation paternelle, peut maintenant se réaliser. « *Le rapport du fils à la mère enfin s'accomplit.* » (p.53). Sarocchi montre comment Camus essaye de réhabiliter la grand-mère et l'oncle. Le ressentiment contre la grand-mère s'estompe pour faire place au pardon. L'oncle, qui jadis était soit un « *frère jaloux* » soit un « *fils exploré* » (p. 62), est devenu maintenant substitut du père.

La perte définitive du père donne lieu, comme le souligne Sarocchi, à la recherche d'un suppléant du père. Dans la figure du maître d'école, Camus trouve un représentant exceptionnel du père. Le maître tient en effet, pour la première fois dans l'œuvre camusienne, un rôle prépondérant dans *Le Premier homme*, où un chapitre entier est intitulé : « M. Germain et l'école ». Celui-ci survient à un moment critique de la recherche du père où la famille ne peut plus apporter de renseignement à Jacques sur son père. M. Germain « *n'est pas seulement le procureur du père défunt en un moment décisif, il lui est fraternellement lié par la guerre, parce que lui aussi l'a faite et surtout parce qu'il en parle* ». Qui plus est, il « *exerce entre la famille et le fils, une médiation* » (pp. 77-78).

Sarocchi essaye de situer l'œuvre de Camus dans le contexte de la modernité. Dans ce but, il compare l'attitude de Camus vis-à-vis de l'éducation à celle de Jules Vallès ou de Gombrovicz, selon qui, « *l'école est le modèle même de l'institution répressive* » (p.79). Dans *L'Enfant* de Vallès, le maître n'« *est pas un suppléant ou un référent du père, il est le père lui-même, si disgracieux, si peu estimable qu'en lui les attributs paternels et pédagogiques s'annulent réciproquement* » (p.79). Dans *Ferdydurke* de Gombrovicz, à travers « *le "maître"* »

*Pimko* », « s'instruit le procès de l'Adulte, de la suffisance hypocrite des adultes qui flagornent la jeunesse pour la maintenir en tutelle » (p.80). En célébrant ainsi l'école, Camus « peut être pris mieux que nulle part ailleurs, en flagrant délit de complaisance pour l'ordre établi » (p.81).

La deuxième partie, intitulée « Les Maîtres », analyse l'influence de Dostoïevski, de Tolstoï et de Faulkner sur Camus. Sarocchi essaye d'abord de montrer l'évolution de l'œuvre de Camus de Dostoïevski à Tolstoï : « Dostoïevski représenterait la fièvre adolescente du génie, dont *La Chute* serait une version, Tolstoï sa maturité que *Le Premier homme* s'efforcerait d'égaliser. » (p.96). Sarocchi associe l'œuvre de Dostoïevski à l'immatunité et à l'adolescence problématique tandis qu'il identifie celle de Tolstoï à la maturité, à l'objectivité et au réalisme. Jusqu'au *Premier homme*, le héros camusien, tel le héros de Dostoïevski, étant privé de l'instance paternelle, n'accéderait pas à la maturité. En revanche, *Le Premier homme* s'inscrirait sous le signe de Tolstoï du fait même que l'ïmago paternelle aurait exercé sa médiation. C'est ainsi que Sarocchi explique que l'œuvre de Camus qui était jusqu'alors essentiellement symbolique ou mythique devienne réaliste. En suggérant dans cette partie que Camus ne parvient à la maturité que dans *Le Premier homme*, Sarocchi se distancie de Costes selon qui le cycle de la révolte est sous-tendu par « une pensée post-œdipienne, post-ambivalente qui dépasse et transcende la conflictualité parentale en une structure harmonieuse, équilibrée, "mesurée" » (p.181).

Dans le but de « situer convenablement *Le Premier homme* dans le grand pays de Romancie », Sarocchi essaye d'y « faire la part de Faulkner » (p.96). Comme *Le Premier homme* traite du colonialisme, Sarocchi se reporte à Faulkner, « le romancier qui mieux que nul autre, mise son génie sur la fatalité coloniale » (p.114). La démarche de Camus semble correspondre à celle de Faulkner sur certains points (pp.144-6, 154). Ce rapprochement entre ces deux auteurs permet à Sarocchi d'approfondir la question du colonialisme chez Camus. Ce chapitre a aussi l'avantage de nous donner une analyse intéressante de l'évolution de la représentation de l'Arabe dans l'œuvre de Camus. Sarocchi montre comment l'Arabe est considéré au fil du temps, non plus comme « l'autre », mais comme « le même », « le semblable ». Mais on peut aussi se demander si Camus aurait représenté la colonisation en Algérie différemment s'il n'avait pas lu Faulkner.

La troisième partie est consacrée plus spécifiquement au complexe d'Œdipe et à la mythologie dans l'œuvre de Camus. Sarocchi s'efforce de démontrer que le manque du père donne lieu à toute une mythologie. Dans le premier chapitre, l'auteur analyse l'instance paternelle en se servant de Melville comme référent, son œuvre lui apparaissant comme « un grand mythe du fils orphelin » (p.169). Il souligne les analogies et

les différences dans la représentation de la paternité, de l'inceste, du parricide et de l'éros chez Camus et Melville. Ici comme là, le père fait l'objet d'une recherche, mais tout naturellement, la représentation du père et de la mère sont quasi opposées dans l'univers melvillien et dans celui de Camus.

Suivent trois autres chapitres sur le père, la mère et la terre algérienne, qui sont axés essentiellement sur *Le Premier homme*. Le chapitre sur le père est particulièrement bien venu en offrant une analyse détaillée de la quête du père, qui est trouvé pour être ensuite à jamais perdu. L'auteur souligne ce qui déclenche la réconciliation du fils avec le père, et par là même instaure «*un nouveau régime d'écriture*» (pp.214-5). Dans la représentation de cette quête, l'auteur observe une pente secrète à l'entropie. Il conclut que la recherche, aboutissant à l'échec, donne lieu à l'élaboration du mythe de la pauvreté. Quant au chapitre suivant, il illustre l'échec de la recherche de la mère, qui devient alors mythique.

En guise de conclusion, Sarocchi tente d'abord de replacer l'œuvre de Camus dans une «*mappemonde*» plus contemporaine, notamment dans le contexte de la modernité. Il analyse l'instance paternelle chez Camus dans ses similitudes et ses divergences avec l'œuvre de Kafka, d'André Gorz, de Jacques Derrida, de Georges Bataille et de Sigmund Freud. Il récapitule ensuite les rapports avec le père depuis *Entre oui et non* jusqu'au *Premier homme*. Ce qui me gêne dans sa conclusion est le passage soudain de l'ordre paternel à l'ordre du divin. En s'appuyant sur Freud, Sarocchi conclut que «*s'il est légitime, à un certain niveau descriptif, de porter au compte du père tout ce qui est misé sur le nom de Dieu, il est non moins légitime de concevoir un autre niveau d'interprétation où, à l'inverse, l'instance paternelle, sous ses apparences variées, renvoie au Deus absconditus dont la littérature dit, désigne et stylise le manque*» (p.295). De là, Sarocchi déduit que l'œuvre camusienne serait sous-tendue par «*une théologie négative*» (p.296). Puis, par une sorte de renversement, l'auteur affirme que «*l'athéisme de Camus est trop accentué pour ne pas être truqué*» (p.305). En s'appuyant sur l'œuvre de Simone Weil, Sarocchi conclut que le soleil camusien, qui est vérité, «*illustre non pas une évidence sensible, mais une mystagogie*» (p.309). Une telle conclusion semble non seulement inattendue mais injustifiable dans le contexte de la pensée camusienne.

L'ouvrage de Sarocchi a l'avantage de situer l'œuvre de Camus dans une mappemonde spirituelle ou dans «*le grand pays de Romancie*» (p.96). On peut cependant se demander si le corpus choisi par Sarocchi n'aurait pas pu être plus ou moins large ou si l'ampleur même de son travail ne l'amène pas à une interprétation subjective des œuvres

étudiées. On peut aussi se demander si les influences extérieures qui se sont exercées sur Camus ne sont pas quasiment impossibles à délimiter.

Françoise HOBBY

*Jacqueline Lévi-Valensi commente "La Chute" d'Albert Camus.* Paris, Gallimard, 1996. 216 p. (Coll. « Foliothèque »).

L'auteur, auquel on doit déjà une belle étude sur *La Peste*, dans la même collection, se propose ici d'« éclairer » et d'« accompagner » (p.11) le texte du dernier roman de Camus. Il ne s'agit nullement de donner quelques explications clés, toujours simplificatrices, mais au contraire d'arrêter le regard sur les ambiguïtés de *La Chute* et de les faire découvrir comme étroitement liées au propos même de l'œuvre. Il s'agit aussi pour Jacqueline Lévi-Valensi de faire apparaître certains aspects, certains thèmes du livre que la critique a parfois un peu négligés. La critique du reste n'est jamais loin. Elle est présente tout au long du parcours « accompagné » proposé au lecteur et elle en nourrit substantiellement le commentaire.

Dès le départ, l'accent est mis sur l'ambiguïté. Le bar du « *Mexico-City* » « *fonctionne comme un piège* » (p.55) et celui qui y règne en maître est lui-même « *maître en ambiguïtés, en équivoques, en sous-entendus* » (p.57). La première de ces ambiguïtés est, sans doute, la fonction même de juge-pénitent que prétend exercer Clamence en se livrant à une « *curieuse confession qui ne se réclame pas de la vérité* » (p.61).

L'un des apports les plus intéressants de cette étude est la place donnée à la théâtralité de *La Chute*. Non que cet aspect du livre n'ait pas été relevé par la critique, mais il fallait cette étude attentive pour en mesurer toute l'importance. Non seulement les rapports entre Clamence et son interlocuteur obéissent à ces lois (pp.45-7) mais aussi « *le récit de ses exploits amoureux* » (p.84). D'ailleurs, là encore, l'ambiguïté règne car tantôt il s'agit de « *comédie spontanée* », tantôt de scènes « *qui relèvent du mensonge plus ou moins reconnu* » (p.85). En outre, « *[l]oin de cesser avec la confession, la comédie l'englobe, jusque dans ses derniers gestes et ses derniers mots* » (p.90).

Certains des thèmes étudiés se rapportent à « *l'homme de notre temps* » (p.111) qu'est censé représenter Clamence : la justice, le jugement, la vérité ou la liberté. Autant d'occasions, pour le héros, de

manier le sarcasme et la dérision et de présenter une « *image inversée des fondements mêmes de la morale de Camus* » (*ibid.*).

J. Lévi-Valensi note aussi les fantasmes du héros (ascension, assumption (pp. 136-7)) mais surtout son « *désir le plus poignant* » (p. 143), à l'origine peut-être de son goût de la comédie : celui d'« *être un autre* » (p. 143).

L'oralité du texte tend à produire « un effet de réel » sans que le livre ne se limite à ce seul effet. Comme le montre l'auteur, « *La Chute joue admirablement de ce que, entre réel, symbole et mythe, on peut appeler un réalisme symbolique, qui est l'un des aspects les plus singuliers et les plus féconds de l'œuvre romanesque de Camus* » (p. 121).

L'étude est utilement complétée par un dossier qui comporte des éléments biographiques, bibliographiques, une étude de genèse et un ensemble de réactions et d'approches critiques.

On appréciera, en particulier, l'éclairage apporté par l'examen précis des *Carnets II* et *III*, dans la genèse de *La Chute*. Il apparaît que « *si la rédaction de La Chute a été relativement rapide, le roman se nourrit longuement de l'expérience, des rencontres, de la pensée de son auteur* » (p. 164). Au vrai, les *Carnets* se révèlent être un véritable atelier de travail et de réflexion et l'on découvre que le roman de Camus si brillamment écrit et apparemment jailli dans la fulgurance de l'inspiration, est taillé dans le tissu même de l'expérience intime, dans des observations minutieusement recueillies entre 1947 et 1956. Quelque chose de l'acte créateur se saisit là : dans le passage de ceci à cela, du matériau des *Carnets* à l'œuvre définitive.

J. Lévi-Valensi remarque aussi que les préoccupations qui habitent la pensée de Camus au moment de *La Chute*, comme la question de l'innocence et de la culpabilité, continuent à l'agiter après la publication du livre. Effet en retour du livre sur son auteur ? J. Lévi-Valensi note en tout cas que les *Carnets III* « *nous montrent clairement que les thèmes essentiels de La Chute restent présents dans la pensée de Camus ; le récit n'a pas épuisé sa réflexion sur l'innocence et le culpabilité* » (p. 177). Camus, tel Clamence, continue à s'interroger, comme le révèle cette citation des *Carnets III* : « *Et je dois reconstruire une vérité — après avoir vécu toute ma vie dans une sorte de mensonge.* » (p. 177).

Riche en remarques et rapprochements judicieux, cette étude marque une étape dans la lecture de *La Chute*.

Fernande BARTFELD

DJEMAÏ, Abdelkader. *Camus à Oran*. Paris, Éditions Michalon, 1995. 119 p.

Après les « sommes » de Herbert Lottman et d'Olivier Todd, le lecteur d'Abdelkader Djemaï ne pouvait s'attendre à rien trouver de bien nouveau dans son *Camus à Oran*. Pourtant, s'il n'apporte aucune révélation, ce petit livre ne manque pas d'originalité. Il se signale par la modestie du propos, la justesse du ton et l'esprit véritablement fraternel qui l'habite. Abondamment et joliment illustré, très agréablement mis en pages<sup>1</sup> le texte de Djemaï suit Camus dans ses errances entre ville et plage, mer et montagne oranaises. Chemin faisant, le lecteur est conduit à réévaluer le rôle qu'a pu jouer Oran (plus particulièrement la longue « halte d'Oran » de janvier 1941 à août 1942) dans l'élaboration de l'œuvre. Avant de devenir la ville de *La Peste*, Oran avait déjà fourni la plage où s'était noué le destin de Meursault. Ajoutons que si la mère « espagnole » de Camus vivait à Alger, la ville la plus française d'Algérie, c'est à Oran, la ville la plus espagnole, que le personnage maternel devait parvenir à son plus haut degré d'idéalisation sous les traits de la mère du docteur Rieux dans *La Peste*. Sans oublier que, outre Francine sa femme, Oran avait donné à Camus certains de ses amis les plus chers.

Quant à l'Oranais qui signe ces lignes, qui ne peuvent évidemment prétendre à une parfaite objectivité, il a beaucoup aimé *Camus à Oran*.

Jean GASSIN

1. Une coquille cependant, p. 75 : « Chiamonte » pour « Chiaromonte ».

BEAUCLAIR, Michelle. *Albert Camus, Marguerite Duras, and the Legacy of Mourning*. New York, Peter Lang, 1998. 137 p.

Centrée sur le thème du deuil, cette étude comparative en examine les manifestations dans plusieurs textes d'Albert Camus et de Marguerite Duras. Composée de six chapitres, deux comparatifs, deux consacrés à Camus et deux à Duras, elle est fondée essentiellement sur les théories de Freud, notamment l'essai « Deuil et mélancolie », et sur les

ouvrages de Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie et Étrangers à nous-mêmes*.

Dans le premier chapitre, Michelle Beauclair présente les éléments théoriques qui étayeront son étude et développe son projet qui est d'explorer la manière dont les représentations du deuil chez Camus et chez Duras divergent des analyses psychanalytiques classiques, ainsi que la manière dont elles sont « déviantes » par rapport au processus de deuil « normal » (p. 1). Elle souligne l'importance, chez les deux écrivains, de la relation entre le deuil, la mémoire et l'écriture, insistant sur le fait que ni l'écriture ni la parole n'arrivent à atténuer la douleur du deuil dans leurs œuvres. À travers cette lecture, l'auteur se propose aussi de montrer comment le texte psychanalytique et le texte littéraire s'éclairent mutuellement et comment les textes des deux écrivains « explorent des zones non encore abordées dans les théories psychanalytiques traditionnelles concernant le deuil » (p. 3). Elle rappelle enfin l'aspect de « deuil collectif » propre à certaines œuvres de Camus et de Duras, aspect lié à l'époque historique que ces œuvres reflètent (p. 12).

Le chapitre II est une lecture psychanalytique du personnage de Meursault qui montre que, loin de trahir une absence de deuil conformément à l'opinion de la société qui le juge, son comportement exhibe en fait toutes les caractéristiques de la mélancolie qui, selon Freud, constitue un mode de deuil retardé ou prolongé. Cette interprétation freudienne prête une certaine cohérence au personnage énigmatique de Meursault et explique pourquoi il ne fait ouvertement le deuil ni de sa mère, ni de l'Arabe. Ayant soigneusement repéré les indices de la mélancolie, Beauclair termine cette lecture psychanalytique du personnage avec la pertinente définition kristévienne du mélancolique selon laquelle celui-ci est essentiellement « une personne qui a perdu sa mère et qui s'avère incapable de faire le deuil de cette séparation » (p. 29).

Dans le chapitre IV, examinant les représentations du deuil et de la mélancolie dans plusieurs autres œuvres camusiennes, Beauclair estime qu'elles indiquent un deuil sous-jacent qui pénètre la vie quotidienne du sujet (p. 61). Les éléments de solitude et de désespoir qu'elle y discerne sont inscrits comme ceux de la nostalgie, ce qui ajoute à ces représentations une dimension nouvelle située au-delà des réactions mélancoliques propres aux théories freudiennes. Puisque d'après Kristeva, la nostalgie est le signe d'un deuil inachevé de l'objet maternel, et que l'auteur considère la figure maternelle comme une image clé et un symbole dans les textes camusiens (p. 63), elle étudie en particulier ces images maternelles dans le contexte du silence qui les enveloppe. Elle note dès lors une intensification de la nostalgie, parallèle à l'éloignement d'un passé de plus en plus inaccessible. Plutôt que d'essayer de sublimer la perte et de retrouver une unité personnelle, de nombreux

personnages camusiens s'évertuent à vivre leurs contradictions. Ainsi D'Arrast, dans « La Pierre qui pousse », serait un des seuls personnages qui parviennent à accomplir son deuil. Pourtant, lorsque les intérêts d'un groupe ou d'une collectivité sont en jeu (par exemple, dans *La Peste* ou *Les Justes*), les protagonistes arrivent à sublimer leur douleur en agissant pour le bien commun (pp. 86-7).

Au dernier chapitre, ayant souligné le nombre impressionnant de similarités biographiques entre Camus et Duras, Beauclair conclut qu'une comparaison de leurs œuvres dégage une douleur commune contenant des éléments de deuil et de mélancolie, ainsi que de désespoir (p. 116). Cette douleur implique un acheminement vers le silence et vers la reconnaissance de la pérennité de la perte et se renforce de la certitude de l'oubli, craint et ressenti comme une intensification de cette perte. Plutôt que de se résorber progressivement, comme le veut la théorie freudienne qui voit dans le deuil un processus plus ou moins long de transition et de libération, le deuil camusien et durassien revêt un caractère permanent.

Cette intéressante étude a aussi le mérite d'en suggérer d'autres, notamment par rapport à l'importance de la figure maternelle dans la plupart des textes des deux écrivains. Mise à part une légère tendance à la répétition, cette étude est claire, bien construite et de lecture agréable. On peut seulement regretter l'omission du *Premier homme*, texte où la centralité de la figure maternelle est encore source de nostalgie mais où, pour la première fois, le lecteur découvre la figure du père mort et peut-être de nouvelles formes de deuil.

Geraldine F. MONTGOMERY

LEHMANN, Claudia. *Die mittelmeeerische Welt als geistige Landschaft und Geschichtsraum im Frühwerk von Albert Camus*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998. 193 p.

« Ce pays où le soleil tue les questions. »  
Albert CAMUS, *Le Malentendu*

Ce petit livre au titre prometteur [*Le Monde méditerranéen comme paysage mental et espace historique dans l'œuvre de jeunesse d'Albert Camus*] est la publication chez Peter Lang d'un travail de maîtrise

« Magisterarbeit » en philosophie, soutenu en 1997 devant un jury de l'Université de Hanovre. Or, autant le dire d'emblée, le résultat n'est pas à la hauteur de l'ambition affichée. Tant dans la formulation imprécise de son hypothèse de travail que dans ses conclusions souvent hâtives et approximatives, le livre ne manquera de soulever une série de questions et d'objections critiques chez le lecteur.

Présenté dans une longue introduction, le propos vise à établir « le lien entre un paysage et une pensée » (p. 19) — celui de la Méditerranée et celle du jeune Camus. Mais, faute d'une méthode appropriée et surtout d'une médiation entre les deux (par quel biais et selon quels procédés ou figures le paysage devient-il un lieu de la pensée ?), la thèse tient souvent de l'affirmation répétée, plutôt qu'elle ne privilégie l'explication. On pourrait en résumer le parcours et la teneur par un raccourci saisissant (comme tous les raccourcis), mais qui ne trahit en rien l'argumentation développée au cours du travail. Entre la proposition gratuite et le cercle tautologique, l'auteur pose tout d'abord que « le soleil méditerranéen fonctionne ainsi comme symbole antihistorique au centre d'une symbolique méditerranéenne » (p. 38), pour conclure, une fois de plus, que Camus est « *le penseur méditerranéen par excellence* » (p. 17). Ce qui reste à démontrer. Tout semble dit ici, et pourtant rien ne l'est !

Une première partie intitulée « [Albert Camus, l'homme méditerranéen] » (pp. 23 sq.) est consacrée à la jeunesse de l'auteur à Belcourt. On aurait attendu ici une problématisation, sociologique ou psychanalytique par exemple, de la vision du monde méditerranéen, telle qu'elle se met en place chez le jeune Camus. Il nous semble qu'entre l'absence précoce du père, l'attachement profond à la mère et ce qu'il faut bien appeler une « poétisation » du monde extérieur, il y avait peut-être une idée à explorer. Or, l'auteur se contente de répéter des faits connus, sans même tâcher de les interpréter dans le sens de la perspective choisie. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'expliquer l'« absence de conscience historique », hâtivement identifiée comme le propre d'une présence au monde réputée « méditerranéenne » (p. 29) (alors qu'elle est tout simplement le lot de l'enfance, et singulièrement d'une enfance passée dans une famille pauvre, « étrangère » à plus d'un titre). Outre qu'elles insupportent parfois par leur ton apodictique, les explications avancées par l'auteur ne manqueront de paraître naïves à plus d'un. Qu'on en juge : « Ici, Camus est déjà tout à fait homme méditerranéen. Les jeux sous le soleil de la Méditerranée lui font oublier le temps — ni le passé ni le futur ne semble exister pour lui. Seul compte l'instant. » (p. 27). Plus loin : « La mer devant les yeux, le soleil toujours au cœur, le jeune homme fait très tôt l'expérience d'une vérité qui ne le quittera plus de toute sa vie. » (p. 29). Pourtant, les auteurs cités dans cette partie (Lebesque, Sändig et surtout Lottman) ainsi que des extraits bienvenus du *Premier*

*homme* (pp. 33 sq.) permettaient largement de nuancer quelque peu ce portrait par trop idyllique, en montrant par exemple les souffrances, déceptions et autres manques qui marquèrent l'enfance de Camus (voir p. 35).

Un deuxième chapitre est consacré aux « premiers contacts intellectuels » du jeune Camus (pp. 43 sq.). En quelques pages denses et informatives, l'auteur évoque tout d'abord quelques écrivains ou artistes ayant fait le voyage en Algérie (Maupassant, Gide, Montherlant, Delacroix, Matisse), sans insister cependant sur d'éventuelles ressemblances ou différences avec Camus. De même, les quelques allusions à l'École d'Alger proprement dite (Audisio, Roy, Roblès) ne dépassent guère la notice biographique ou l'anecdote (p. 46 sq.). Pourtant, une lecture attentive de ces auteurs<sup>1</sup> aurait sans doute permis de nuancer la thèse (ou le mythe) d'une « pensée méditerranéenne », beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. La réduire à un refus du passé ou du futur, au profit du seul instant (voir p. 49) apparaît dans ce contexte tout à fait simpliste, de même que la sortie, surprenante de la part d'une philosophe, contre un Sartre qui aurait tout sacrifié à l'historicisme et « nierait avec véhémence l'être présent, tel que le vit l'homme méditerranéen » (pp. 50-1). D'une meilleure veine me semblent être les pages sur l'apport de la philosophie grecque à la pensée « méditerranéenne » de Camus, telle qu'elle se met en place dans *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme et pensée chrétienne* (1936) (p. 53 sq.). Ici, l'auteur peut donner la mesure de sa formation philosophique, grâce à des rapprochements inédits. Cependant, l'axe retenu n'est pas sans poser problème. Ramener, comme si cela allait de soi, les philosophies grecque et chrétienne à une seule et ultime opposition de fond entre nature et histoire, c'est passer un peu vite sur le décalage historique autant qu'« épistémologique » qui sépare l'une de l'autre ; c'est oublier surtout que la nature ou l'histoire selon Camus ne désignent certes pas la même réalité que chez Plotin ou saint Augustin.

À en croire l'introduction, le troisième chapitre (« [Les premiers essais méditerranéens] ») (pp. 65 sq.) devait constituer la partie centrale de ce travail où il s'agissait d'illustrer le lien entre le paysage et une pensée, en prenant appui sur les premiers essais. Certes, il faut savoir gré à l'auteur de s'intéresser à cette partie de l'œuvre camusienne, longtemps négligée par la critique. Avec elle, on ne dira jamais assez l'importance de « La Maison mauresque » dans la genèse de l'œuvre camusienne (voir ma propre étude (*AC17*, 89-106)). Par la beauté et l'économie de ses images et figures, cet écrit de jeunesse constitue un texte fondateur, sinon le véritable manifeste d'un écrivain en quête d'une parole propre, dont nous n'avons pas fini de dégager les multiples significations. Cependant, la perspective choisie ici ne satisfait pas. Faute

d'articuler le motif ou la figure littéraire à la pensée conceptuelle (par exemple, dans la synesthésie, évoquée en passant ([p. 66]), tandis qu'elle incarne l'un des moyens stylistiques majeurs par lesquels Camus restitue l'expérience de l'être au monde), l'auteur passe de l'un à l'autre, comme si cela allait de soi. Passons sur les conclusions approximatives, du genre : « Ici, Camus pose l'un des traits essentiels de l'homme méditerranéen : sa capacité au bonheur de l'instant, hors de toute question. » (p. 68). Le contraire est vrai, la volonté de renoncement venant *après* l'expérience préalable de l'exil, pour conclure par « *une prière ardente qui disait : "Toi qui n'a pas de nom, donne-moi de m'oublier."* » (CAC2, 217). Davantage sujet à caution nous semble être le recours facile à une (pseudo-)symbolique de couleurs censées traduire ou exprimer *en soi* l'idéal méditerranéen : avant tout au jaune et au bleu, « couleurs du soleil et de la mer », lesquelles « forment le centre de la symbolique méditerranéenne chez Camus » (p. 71). À cela on répondra que, si « La Maison mauresque » en effet multiplie les couleurs (le blanc et le rose également) et les lumières, mais aussi les senteurs, les formes et les sons, elle n'évoque en revanche jamais (est-ce un hasard ?) la Méditerranée en tant que telle (en guise de géographie, il y est plutôt fait mention de « *mon ciel d'Algérie* » (CAC2, 217)). Or, parler des « couleurs méditerranéennes par excellence » que seraient le bleu et le jaune (p. 76) est une chose ; en tirer une philosophie prête à l'emploi, en est une autre. De même, que penser de la conclusion suivante, d'ailleurs en contradiction flagrante avec l'affirmation maintes fois réitérée selon laquelle l'être méditerranéen se passerait de la question : « La lumière peut ainsi sans exagération être considérée comme la source de la philosophie, de l'acte philosophique même. » (p. 75) ?

Le quatrième et dernier chapitre (pp. 103 sq.) fournit l'occasion de passer en revue la « pensée de midi » chère à Camus, ainsi que sa critique de l'« historicisme », sartrien ou autre. C'est sans aucun doute la partie la plus réussie de cette étude. Moins peut-être en ce qu'elle délaisse les approximations sur un prétendu « esprit » ou « caractère méditerranéen », pour aborder une terre davantage connue (celles des essais philosophiques), qu'en raison de certains rapprochements inédits qu'elle suggère avec d'autres pensées sur la Méditerranée, chez Valéry, Benn ou Lampedusa.

Dans la logique même de ce travail, la comparaison avec les « Inspirations méditerranéennes » de Valéry s'imposait (pp. 110-24). Servie par une bonne connaissance de l'œuvre valéryenne, l'auteur étudie avec précision et à grand renfort de citations bienvenues (pp. 119 sq.) les points de rencontre : une attention commune aux éléments naturels, à la mer en particulier (autour de laquelle Valéry articule toute une philosophie de la connaissance) ; une éthique, en effet « sensuelle », du moment

présent et du plaisir physique. Sans partager en l'état certain présupposé : « C'est la région méditerranéenne [*sic* !] qui devient ici une singulière productrice d'idées » (p. 120), on comprend mieux à la lecture de ces quelques pages inspirées de Valéry le rôle en effet primordial joué par l'environnement méditerranéen dans la genèse de ces pensées. On regrettera cependant que l'auteur n'insiste pas assez sur les différences. La Méditerranée n'a certes pas le même visage d'une rive à l'autre : elle reste « traditionnelle », et pour ainsi dire « naturelle » chez Valéry, neuve et en gestation chez Camus. Davantage problématique s'avère, ici encore, le passage à l'histoire (pp. 112 sq.). On sait la position de « dégage-ment » prônée par l'auteur des « Essais quasi politiques » face aux éternelles illusions de l'Histoire. Elle n'est en aucun cas celle de Camus. Le refus de l'Histoire obéit certes à des motivations différentes chez l'un et l'autre ; il confirme chez Valéry un apolitisme qui, pour se vouloir clairvoyant, n'en est pas moins conservateur, au lieu qu'il conduit chez Camus à un engagement malgré tout, à un pessimisme lucide, mais cependant actif.

Plus classique, le débat entre Camus et Sartre ne manque de reproduire des choses déjà connues. L'auteur l'aborde, il est vrai, avec une indéniable connaissance des idées et positions en présence, même si les nombreuses références à Heidegger, Gabriel Marcel, ou Merleau-Ponty (pp. 130 sq.), tiennent le plus souvent du « déjeuner de fiches » et éclairent peu le propos initial. Tout informé qu'il soit, le long détour par le Heidegger de *Sein und Zeit*, dont l'auteur cite longuement à charge — mais sans les commenter et hors contexte — des passages entiers (p. 126 sq.), ne change rien à l'affaire. On eût souhaité que la philosophe en elle fasse davantage sien le commentaire suivant : « Chez Heidegger, la réalité ne désigne pas une donnée extérieure et factuelle ("*das faktisch äußerlich Gegebene*")", il la définit plutôt comme une "intérieurité" et, à ce titre, comme tout à fait problématique. » (p. 127). En va-t-il autrement de Camus ? Naïf, qui le penserait !

Cela dit, Camus n'était pas existentialiste. Il l'a constaté, et l'auteur de le répéter à juste titre. S'il est une opposition à établir entre Sartre et Camus, elle concerne leur attitude divergente envers l'Histoire : de refus et de combat ici, et là de justification au nom d'une dialectique réputée « supérieure » aux actes individuels. Mais nous sommes loin ici, et de la Méditerranée, et de l'œuvre de jeunesse. Quant à *L'Homme révolté*, et les polémiques qu'il ne manquera de provoquer chez Sartre, Jeanson et *Les Temps modernes* (p. 138 sq.), le débat est connu. L'auteur le passe en revue, sur le mode biographique essentiellement, et sans faire mystère de ses sympathies (voir p. 134 sq.). À preuve cette phrase, peut-être due à la simple maladresse, qui conclut un long passage sur les « philosophies et idéologies totalisantes d'un Hegel ou d'un Marx » :

« Au cours de sa vie, Camus n'a rien haï davantage que la pensée totalitaire ou absolue, l'idée de la démesure extrême (*"der Gedanke ans Totalitäre, ans Absolute — ans extrem Uferlose"*), telle que si souvent illustrée par l'Histoire. » (p.143). On ose espérer qu'il n'en allait pas autrement de Sartre ! En l'occurrence, il serait temps d'interroger cette opposition facile entre un Sartre politique en tout et adepte de l'Histoire, et un Camus qui ne le serait en rien et la refuserait en bloc. Après d'autres, Jeanyves Guérin (*Camus. Portrait de l'artiste en citoyen* [Paris, Bourin, 1993]) ou Olivier Todd (*Albert Camus. Une vie.* [Paris, Gallimard, 1996]) ont fait justice de ce mythe aussi tenace que commode : Camus n'avait rien du témoin lucide mais lointain, indifférent aux enjeux du monde. Aussi peu apolitique que politicienne, sa politique ne prône nullement le repli face à l'Histoire, mais bien une morale de l'urgence — du « malgré tout ». De cela, l'auteur ne tient aucun compte, ce qui la conduit parfois à des contresens de taille.

Rapprocher Camus de Benn (pp.144 sq.) peut sembler, n'en déplaise aux bonnes consciences, parfaitement légitime, et même nécessaire. Selon l'auteur, la comparaison se justifie déjà par cette Méditerranée lumineuse et solaire que tous deux opposeraient à une Histoire hostile aux hommes, absurde et dénuée de sens. À cette nuance près, à peine suggérée ici, que l'admiration bennienne pour l'homme et le monde méditerranéen (grec ou latin) n'est pas dénuée d'arrière-pensée raciste ou, à tout le moins, racialisée (pp.146 sq.) ; ce que l'on ne saurait bien entendu dire de Camus. Reste aussi qu'un même pessimisme historique radical fonde chez Camus un humanisme « paradoxal », et vraiment tragique pour le coup, au lieu qu'elle justifie chez Benn la position somme toute commode de qui évite de choisir, tant il prétend se tenir à part du monde et de ses acteurs. Or, Camus, est-il besoin de le rappeler, n'est pas un nihiliste, à la différence de Benn. Et si tous deux en effet se méfient de l'Histoire, alors pour des raisons autres et avec des conséquences éthiques inverses : résistance à l'occupant pour l'un, et indifférence, voire compromission envers le fascisme pour l'autre. Aussi, le « contraste mystérieux » (p.155) n'est-il pas là où l'auteur le pense ; il s'apparente plutôt à une opposition de fond, au-delà même de la terreur national-socialiste et de l'attitude qu'y adopta Benn. Confondre le nihilisme avec la pensée de l'absurde, pour les associer intimement dans un même refus de l'Histoire, c'est aller un peu vite en besogne, et nier les nuances qui relativisent le constat de départ. En l'occurrence, l'absurde exige qu'on le « fasse vivre » (selon le mot même de Camus), au lieu que le nihilisme refuse par principe toute tentative de donner sens à l'existence, toute position par conséquent. Le premier n'exclut pas, il s'en faut, l'acte politique, au sens noble d'un engagement qui fait totalement défaut à Benn. En termes concrets : l'apolitisme

déclaré et maintes fois revendiqué, y compris après la catastrophe nazie, a conduit Benn là où l'on sait ; tandis que le refus de l'Histoire n'en a pas moins justifié l'engagement de Camus dans la Résistance.

Ce n'est pas là le seul contresens d'un travail qui contient nombre d'approximations et de conclusions hâtives. Cela étonne d'autant plus que, dans l'ensemble, l'auteur fait montre d'une grande érudition. Beaucoup de sources sont citées de première main, voire en traduction. La bibliographie est exhaustive ; s'agissant d'une étude philosophique proposée par une non romaniste, on ne lui reprochera qu'à moitié de négliger gravement certains apports essentiels de la critique camusienne francophone, au profit d'une perspective germanophone. Mais trop de références nuisent parfois à la démonstration. C'est ici le cas. Le plus souvent, les citations sont reliées entre elles par le biais du résumé ou de la paraphrase, sans que se dessine toujours une argumentation propre. Là où une approche originale, même partielle ou prêtant à controverse eût été de mise, l'auteur se contente de lieux communs, voire de bonnes intentions, assénées sur le mode de l'évidence tranquille, souvent à la limite de l'affirmation gratuite.

Qui plus est, la thèse elle-même s'avère insuffisante, partant inopérante, car invérifiable. Déduire sans autres explications, une pensée d'un paysage (comme si la mer ou le soleil suffisaient en soi à traduire une présence au monde), c'est, outre le danger du cliché ou de la carte postale, s'exposer d'entrée de jeu à tous les malentendus possibles. L'opposer telle quelle et sans médiation d'aucune sorte à l'historicisme n'en constituait pas moins une gageure. Or, c'est bien le cas. Je passe sur les nombreux silences et oublis qu'une telle vision sélective et idéale, voire idyllique de la Méditerranée se condamnait d'emblée à ignorer : la situation coloniale en particulier, dont les analyses pertinentes de Fanon et de Memmi nous permettent de comprendre comment elle fut refoulée, puis « transfigurée » par l'écrivain. De cela l'auteur ne dit mot, sans doute par manque de connaissance du « terrain ». Or, il y avait là une idée à explorer, à mi-chemin des savoirs historique, sociologique, psychanalytique et, bien sûr, littéraire : le refus de l'Histoire et de ses vicissitudes au profit d'une sagesse méditerranéenne réputée cosmique et éternelle, n'est-il pas aussi comme la sublimation du *statu quo* colonial ? À l'évidence, il y a là un effet d'optique, pour ne pas dire une idéologie, à laquelle Camus lui-même échappe aussi peu que certains de ses commentateurs. Son espérance (car tel est le mot) d'une possible (ou hypothétique) identité méditerranéenne, n'est au final qu'une illusion de l'Histoire ; et j'ajouterais : que l'idéalisation d'une réalité dont Camus pressentait sans doute les dangers à venir. D'où ce paradoxe, déjà entrevu par Sartre (lequel, faut-il le dire, n'avait pas

forcément tort en tout, sous prétexte qu'il s'opposait à Camus), entre le concept et l'expérience (Hegel dirait le phénomène ou l'apparence) : opposer la Méditerranée à l'Histoire, n'est-ce pas, comme dans la lanterne magique, faire pour ainsi dire un « arrêt sur l'image », et substituer l'état au mouvement ? N'est-ce pas, en d'autres mots, faire abstraction de l'évolution historique, par laquelle la Méditerranée s'est peu à peu constituée comme ce monde ou ce mythe qu'elle est (en partie) aujourd'hui ?

Parler de la Méditerranée relève donc au mieux d'un idéalisme de bon aloi que n'auraient guère renié, il y a peu encore, les tenants de l'« âme allemande », de la « raison française » ou autre « génie russe ». À l'ère du soupçon, on s'étonnera qu'une philosophe puisse encore verser dans les illusions identitaires et autres idéologies de l'unité. Dans *La Méditerranée à l'époque de Philippe II* (Paris, Colin, 1949), F. Braudel a su montré toute la diversité culturelle et historique d'une Méditerranée plurielle, tantôt phénicienne, grecque, latine, arabe, espagnole, gênoise ou maltaise. L'auteur y fait référence dans une très longue note (pp. 71-2), sans cependant en tirer de conséquence pour la formulation de son hypothèse de travail. La lecture attentive de cet ouvrage et d'autres (ceux de Fanon ou de Memmi, déjà cités) aurait sans doute permis d'étoffer, en le cernant mieux, le propos. C'est au fond tout le problème de ce travail. Faute d'avoir été au préalable définie ou conceptualisée, la thèse ne traduit au fond que ce que l'auteur imagine être le monde méditerranéen. Or, s'agissant de littérature (que l'auteur choisit ici d'opposer au discours théorique de la philosophie et de l'histoire), on peut dire qu'il y a autant de Méditerranées qu'il y a d'écrivains : celles de Goytisoló ou de Lorca, de Ben Jelloun ou de Choukri, de Roblès ou de Camus enfin, ne sont que certaines parmi d'autres.

Enfin, on s'étonnera — surtout de la part d'une philosophe — de l'absence à peu près totale de définition conceptuelle. Tous les qualificatifs (*par excellence, en soi*, etc.) et autres adjectifs épithètes ne changent rien à l'affaire. En dépit du ton apodictique et de la fréquence avec lesquels ils sont assenés, les concepts utilisés ici ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes : même « solaire », l'« être » (p. 36), le « principe » (p. 61) ou encore le « caractère Méditerranée » (p. 70) désignent autant de tautologies et d'abstractions invérifiables, car en dernier lieu « infalsifiables » (selon le mot de Popper). Plus substantiel, le recours aux termes mêmes de la pensée camusienne, ne saurait cependant satisfaire pleinement. En effet — faut-il le préciser ? — l'idéal de la mesure, de l'équilibre ou de la limite suffit aussi peu à définir le « monde méditerranéen » que la négation, voire le refus de l'Histoire, au profit d'un temps cosmique, réputé « éternel ». Ces critères que

l'auteur assigne volontiers à ce qu'il faut bien appeler une « romanisation », parfois triviale, du monde méditerranéen, sont avant tout propres à la pensée classique, ou néoclassique (on les retrouve par exemple chez un Maurras, autre fils de la Méditerranée, que tout, à commencer par la politique et l'Histoire, oppose par ailleurs à Camus). Or, on ne dira assez l'importance du classicisme pour Camus, quand bien même son projet éthique ou esthétique procède de la volonté, romantique pour le coup, de dire la conscience du monde à travers précisément la conscience qui cherche à dire le monde, ou le sens du monde.

Restent le corps, la lumière, la mer, le soleil, et, avec eux, toute une écriture de la figure littéraire, par laquelle le jeune Camus tente de donner vie et forme au sentiment — tragique, aussi — de l'existence absurde. Suffisent-ils à définir en l'état et autrement que par le cliché ou la carte postale ce fameux « paysage mental ou intellectuel » (*geistige Landschaft*) prétendu propre au monde méditerranéen, dont l'auteur se contente le plus souvent d'affirmer la vérité morale, plutôt que d'en circonscrire la réalité conceptuelle ou esthétique ? Il est permis d'en douter : l'Asie ou disons, pour rester dans l'imaginaire touristique moderne, la Californie et l'Australie, ont aussi leur lumière, leur soleil et leur mer, non moins clairs ou lumineux. Or, tout est affaire de perspective, culturelle s'entend. Certes, opposer l'expérience camusienne de la nature au concept historique d'un Hegel ou d'un Sartre, au nom précisément d'un « style de pensée athéorique » (p. 15) peut sembler légitime, et même nécessaire. Mais cela exige en retour une conceptualisation autre, fût-ce à travers l'écriture ou la figure littéraire, afin d'illustrer sur pièces ce « champ d'associations esthétiques premières, dans lequel les stimulations visuelles, auditives ou autres fondent une forme d'expérience intégrale » (p. 15).

Pour ce faire, une possibilité eût été l'explication serrée des textes et de leur mots, afin de montrer comment l'écrivain configure tout un monde de l'expérience individuelle ou subjective, étrangère au concept. Or, contrairement à ce que laissait espérer l'introduction, les quelques analyses textuelles des écrits de jeunesse dépassent rarement le stade du résumé, sans effort de systématisation. Elles ne donnent jamais lieu à une étude poétique exhaustive des figures de style, et encore moins à une argumentation littéraire propre à étayer le propos philosophique. Ainsi de « La Maison mauresque », ou encore du poème « *Méditerranée* », cité en traduction et en version tronquée, l'auteur ne conservant du texte original que les vers susceptibles d'appuyer « thématiquement » la thèse générale. À elle seule, cette recherche sélective de significations toutes prêtes, qui plus est, arrachées à leur contexte original, soulève le problème de fond de toute analyse poétique :

comment, et par quelles médiations passer de la forme, de l'image ou de la figure littéraires à la notion ou au concept philosophique ?

Michael KOHLHAUER

1. Voir Albert MEMMI, *Écrivains francophones du Maghreb* (Paris, Seghers, 1985), pp. 19 sq., 30 sq. et 50 sq..

HOBBY, Françoise. *La Symbolique d'euphémisation dans l'univers fictif d'Albert Camus*. New York, Peter Lang, 1998. 224 p. (Coll. « Ars Interpretandi / The Art of Interpretation » 7).

Sous un titre qui peut surprendre, Françoise Hobby propose une lecture originale des œuvres de fiction de Camus. Version remaniée d'une thèse de Doctorat, cette étude rigoureuse se réfère ouvertement aux analyses, aux notions et à la terminologie utilisées par Gilbert Durand pour établir, dès 1960, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, sans négliger ses travaux ultérieurs ni ceux de ses successeurs, en particulier Yves Durand dans *L'Exploration de l'imaginaire : introduction à la modélisation des univers mythiques*. Si certaines études, notamment celle de Jean Gassin, *L'Univers symbolique d'Albert Camus, essai d'interprétation psychanalytique*, avaient déjà abordé l'œuvre de Camus selon l'approche de Gilbert Durand, la lecture systématique des textes dans cette optique n'avait pas encore été opérée ; elle se révèle intéressante et féconde.

L'introduction de l'ouvrage prend soin de définir l'euphémisation à partir de l'étymologie de *euphémisme*, c'est-à-dire de l'emploi d'un mot favorable en lieu et place du terme de mauvais augure que l'on attend ; l'euphémisation est comprise comme « la faculté que posséderait l'imagination pour mieux lutter [...] contre l'angoisse devant l'absurdité de l'existence, soumise au temps et à la mort » (p. 3). Cette définition légitime, dès l'abord, son application à l'œuvre de Camus. C'est là une « conception réhabilitante de l'imagination » ; et c'est tout le rapport au réel qui est mis en jeu par ce processus, qui s'apparente au recours au symbole, à cela près que celui-ci, contrairement à l'euphémisation, n'est pas obligatoirement positif.

La première partie de l'étude, consacrée à la description nécessaire de « la symbolique d'euphémisation selon le modèle durandien »,

présente les trois pôles envisagés par Gilbert Durand, et les procédés d'écriture qui s'y rattachent : le pôle « héroïque », diurne, mis en évidence par l'antithèse et l'hyperbole, fondé sur les schèmes de l'ascension et de la séparation ; le pôle « mystique », nocturne — comme le suivant —, où dominent les schèmes de la descente et de l'intimité, exprimés par l'inversion, et l'emploi de l'antiphrase ; le pôle « synthétique », gravitant autour des schèmes de la répétition cyclique et/ou « progressiste », reposant sur l'intégration des contraires. Le comportement de l'imagination diffère selon ces trois pôles : dans le premier cas, l'imagination « grossit la valeur négative de la chute et des ténèbres afin de se préparer à l'ascension et à la transcendance. Elle oppose, sépare, coupe ». Dans le pôle « mystique », la chute serait liée au retour vers l'intimité protectrice, et à la nuit « propice au repos et à la communion » : loin de diviser, l'imagination « rattache et confond ». Elle fait œuvre de réconciliation des contraires dans le pôle « synthétique ».

On appréciera le résumé, bref, mais précis et stimulant, des thèses de Durand ; le modèle étant dès lors clairement exposé, les trois autres parties de l'ouvrage étudient les œuvres de fiction de Camus, regroupées selon la logique ainsi mise en évidence.

La deuxième partie, « La Symbolique d'euphémisation par antithèse chez Camus », examine la représentation de valeurs antithétiques à travers les personnages, puis à travers les lieux. Dans *L'Étranger*, *La Peste* ou *L'État de siège*, les personnages incarnant l'autorité symbolisent le mensonge, l'injustice, l'oppression ou la négation de l'homme — tout ce à quoi s'opposent, chacun à leur manière, Meursault, Rieux, Tarrou, ou Diego. « *Par le mouvement même qui dresse les héros de la révolte contre les représentants de l'ordre, se reconstituent des valeurs positives.* » (p. 42). Si la bipartition des personnages n'est pas une découverte, on saura gré à Françoise Hobby de la synthétiser sans trop de schématisme. Plus originale est la présentation de certains personnages de *L'Exil et le royaume*. Dans « La Femme adultère », Marcel est une incarnation de l'ordre et de la possession, qui n'a de référence qu'à ces « valeurs négatives » et ne se situe que dans le temps ; à l'opposé, les nomades liés à l'espace répondent à la soif d'absolu de Janine ; il me semble cependant que « *se demander* », à leur propos, « *si ce n'est pas d'un rêve qu'il s'agit* » (p. 47) minimise la thèse proposée ; la nouvelle, à mon sens, n'oppose pas l'imaginaire et le réel, mais suggère une autre relation à un autre réel, à travers l'extase de Janine, et le « royaume » qu'il lui est donné d'entrevoir. Selon Françoise Hobby, l'antithèse patron/ouvriers, dans « Les Muets », fait ressortir la solidarité des ouvriers, leur fierté et leur virilité, par le grossissement du « symbolisme négatif du patron » ; mais le commentaire n'exagère-t-il pas quelque peu

cette négativité ? Plus qu'il ne condamne Lassalle, Camus ne veut-il pas montrer que la dégradation de la situation économique et sociale entraîne celle des rapports entre les hommes ? Ce qui n'infirme pas le processus d'« euphémisation », mais peut-être le nuance. En revanche, dans « La Pierre qui pousse », on ne saurait nier que le contraste entre les notables et la communauté noire, à laquelle D'Arrast est finalement associé, rende plus évidente son intégration — si éphémère soit-elle — au « royaume » de la fraternité. Le développement sur *Le Premier homme* souligne avec pertinence l'opposition entre la grand-mère, incarnation de la tyrannie, de la condamnation, et de l'oppression, et la mère, symbole de douceur et de bonté ; l'épisode de l'égoûrement de la poule permet un rapprochement subtil et inédit entre la grand-mère et les autres « bourreaux » — procureur, empereur sanguinaire, ou Peste — mis en scène dans l'œuvre de Camus.

Le symbolisme antithétique attaché, d'une part, à l'Europe et, d'autre part, à la Méditerranée, et plus particulièrement à la Grèce et à l'Algérie dans l'imaginaire camusien a suscité bien des études, que Françoise Hobby connaît bien et qu'elle utilise excellemment. Là encore, la synthèse des analyses, en montrant la cohérence de cet imaginaire, est riche de réflexion et de suggestions.

« L'antithèse intérieure » — à l'intérieur des personnages ou des lieux — rapidement évoquée, aurait pu donner lieu à l'analyse plus approfondie du double versant d'un même symbole ; conclure que « l'hyperbole négative » provoque obligatoirement l'héroïsation de l'imagination diurne se contente de reprendre la thèse fondamentale de l'ouvrage.

En revanche, l'étude des « schèmes de l'ascension et de la séparation », appuyée sur une lecture attentive et profonde des textes montre bien leur relation intime, et la richesse des symboles qui leur sont liés ; on peut regretter que *La Chute* n'occupe qu'une place réduite dans ce chapitre, alors que ces schèmes sont fondamentaux dans la structure et la signification du récit ; mais la réflexion sur « la valeur euphémisante du retranchement » (p.99), sur le héros « vaincu / triomphant » (p.101), sur le « déliage », sur le fait que le schème de la séparation induit « un symbolisme de la clairvoyance et de la transcendance » (p.106) entraîne l'adhésion, et ouvre des perspectives nouvelles.

C'est à « La Symbolique d'euphémisation par l'inversion » qu'est consacré la troisième partie de ce livre, qui étudie successivement « Les processus caractéristiques de l'inversion », et « Le schème de la descente ». L'inversion s'effectue par « les processus de la double négation, du redoublement, et de la miniaturisation » (p.116), et signifie le désir constant chez Camus de « retourner à l'intimité protectrice » (p.125) du monde maternel. Il est exact que les œuvres de fiction offrent

des variantes de la fable du « trompeur trompé » — *Le Malentendu, La Chute* — ou du « tueur tué » — *La Mort heureuse, L'Étranger, Caligula, Les Justes...* ; il est certain que Camus a souvent recours au redoublement, par la répétition ou l'usage du miroir — encore que dans ce cas, il s'agisse plutôt de dédoublement ; mais il est plus discutable d'y voir des marques d'euphémisation ; le renvoi de sa propre image est-il réellement un moyen d'échapper à la solitude ? L'interprétation de « *l'imagination miniaturisante* » (p. 123) plus ou moins probante en ce qui concerne « la petite chaise » d'« Entre oui et non » ou « la petite valise en toile » de « La Femme adultère » est plus convaincante en ce qui concerne « La Pierre qui pousse » ou *La Chute*. Il s'agirait, dans ces divers processus, d'« inversion diurne » ; dans le schème de la descente, c'est « l'inversion nocturne » qui est à l'œuvre dans la représentation de la pauvreté, de la chambre, de la nuit, ou encore dans la description du bain, ou le fantasme de l'avalage — autant de symboles de retour à la mère, et de régression, apparemment négatifs et qui se révèlent comme autant de valeurs positives ; une véritable revalorisation de la féminité et de l'amour charnel peut alors s'opérer. La féminisation de certains personnages masculins — l'Arabe dans « L'Hôte » — est plus aléatoire. Mais particulièrement intéressant est le rapprochement entre ces procédés d'inversion, et le renversement des valeurs affirmé dans *Le Mythe de Sisyphe* : la vie « *sera d'autant mieux vécue qu'elle n'aura pas de sens* » (cité p. 145), que vient corroborer avec bonheur l'analyse de la scène de la naissance dans *Le Premier homme*.

Françoise Hobby a la sagesse de conclure cette partie par une remarque nuancée : « *Le retournement d'une valeur dans son contraire n'aboutit pas toujours.* » (p. 152). D'où la nécessité de « l'intégration des contraires », dont l'étude fait l'objet de la quatrième partie de l'ouvrage.

« La rêverie cyclique » (p. 156), à travers les symboles de la lune et du végétal, et la quête d'un centre mythique, retrouve le thème de l'éternel retour, et le désir contradictoire d'être intégré au Grand Temps, et de lui échapper ; le recours à Nietzsche aurait peut-être pu mieux éclairer ces pages, dont la densité et l'intérêt sont incontestables. La coexistence des contraires, ou même leur équilibre est le résultat d'une tension dynamique qui n'esquive aucun des deux pôles ; si l'idée n'est pas neuve, elle est ici remarquablement illustrée par les exemples choisis, qu'il s'agisse des formes de l'exil et du royaume, de l'innocence et de la culpabilité, ou de la bipolarité des personnages ou des paysages.

Le chapitre consacré à « La rêverie progressiste » tente de définir le dynamisme fondateur de l'œuvre et de la pensée de Camus, en s'appuyant sur les symboles de l'arbre, du fils, et de la pierre qui pousse. Renaissance, résurrection — du monde et des personnages —, nécessité

d'une initiation, fût-ce à travers la mort — témoignent sans doute d'un « progrès » ; pour autant, l'adjectif *progressiste*, qui revient souvent dans cette partie de l'ouvrage, me semble quelque peu restrictif, par sa connotation politique, et le volontarisme qui le sous-tend. Il s'agit, chez Camus, d'une quête, d'un itinéraire qui reconnaît ses propres incertitudes ; d'un parcours en spirale, selon sa propre image, d'ailleurs rappelée par Françoise Hobby (p. 198) ; ce qui suppose une espérance sans illusion dans le pouvoir de l'homme et de l'artiste.

Mais les réticences disparaissent à la lecture de la conclusion de l'ouvrage ; excellente synthèse, qui nuance ce que les analyses pouvaient avoir de trop rigides. Celles-ci n'échappent pas toujours à la tendance à la systématisation ; en soumettant l'œuvre à sa grille préétablie, le critique risque de gauchir les intentions de l'écrivain, et d'altérer la signification de l'œuvre. Les dernières lignes de ce livre mettent l'accent sur « l'effort d'euphémisation » décelé dans l'univers fictif de Camus : la formule est très juste, et relativise tout esprit de système, si contraire à la pensée camusienne. Très bien informé sur l'ensemble de la critique, utilisée avec intelligence et perspicacité, s'appuyant sur une lecture attentive des œuvres, cet ouvrage a, de plus, le mérite d'intégrer *Le Premier homme* à l'ensemble de l'univers romanesque de Camus. Et si certains points donnent lieu à discussion, c'est la preuve de l'intérêt qu'il suscite, et de la place qu'il faut désormais faire à cette riche contribution dans le vaste panorama de la critique camusienne.<sup>1</sup>

Jacqueline LÉVI-VALENSI

1. On remarque, avec surprise, quelques fautes d'accord (pp. 42, 167, etc.) ou une curieuse « citation [...] déjà cité [sic] » (p. 47).