



CLASSIQUES
GARNIER

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

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16832-4.p.0115](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16832-4.p.0115)

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.

© 1985. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RECENSEMENT ET RECENSION DES ARTICLES

par BRIAN T. FITCH et RAYMOND GAY-CROSIER

I. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

Commençons notre recensement sur une note positive avec deux travaux d'envergure sur le premier roman de Camus. Le premier est constitué par une étude très complète de la structure du roman que nous donne Alfred Noyer-Weidner dans son essai «Structure et sens de *L'Étranger*»¹, étude, d'ailleurs, qui témoigne d'une solide documentation critique. Noyer-Weidner reproche aux critiques d'avoir trop négligé l'auteur lui-même qui, selon lui, se trouva «*devant un problème logiquement paradoxal qu'il avait à résoudre sur le plan esthétique. Il lui fallait un "truc" [poursuit ce critique]; c'est le terme de Camus lui-même qui m'a dit à l'occasion d'une entrevue personnelle en novembre 1959 : "Quand j'avais trouvé le truc, je n'avais plus qu'à écrire le livre."*» (p. 72). Le problème en question était ceci : «*[...] comment peut-on faire apparaître et retenir comme une donnée absolue l'absurde de l'existence humaine, à proprement parler donc le non-sens, comment peut-on en même temps le "raconter", c'est-à-dire le présenter sous une forme chargée de sens, de telle sorte que la raison d'être philosophique du récit se trouve enfin exprimée, mais indirecte-*

ment, comme un “message” convaincant ?» (p. 73). Contentons-nous ici de dire que Noyer-Weidner démontre magistralement comment Camus a su réaliser cette «*tension paradoxale entre “absurdité” et “narration raisonnée”*» dans «*la structure fondamentale de L’Étranger*» avec sa «*frappante bipartition*» et renvoyons nos lecteurs à cette excellente étude.

Le second est constitué par l’étude très fouillée de Oscar Tacca sur «*L’Étranger* comme récit d’auteur-transcripteur»² qui nous fournit un nouvel élément à verser au dossier étoffé des recherches sur la technique narrative de ce roman. Il n’y a pas de doute, à notre sens, que ces pages qui profitent bien des travaux précédents, et notamment de l’ouvrage indispensable de M.-G. Barrier, nous donnent la lecture la plus cohérente du roman en tant que journal écrit par Meursault et la première à en tirer toutes les conclusions qui s’imposent dans une telle perspective. De la question initiale «*Qui a écrit ce texte, Camus ou Meursault ?*», Tacca passe à celle, plus radicale : «*Comment la parole est-elle passée au livre ?*» (p. 86). L’hypothèse qu’il met à l’épreuve est que «*le récit de L’Étranger n’est que la transcription du manuscrit de Meursault. Une telle conception [ajoute-t-il] implique comme principe fondamental d’interprétation une triple cohérence, dans le fond unitaire : cohérence psychologique du personnage, cohérence — et non pas décalage — entre psychologie et expression (ou style) et cohérence dans le fait que Meursault lui-même a “écrit” le récit.*» (p. 88). Pour ce critique, l’étrangeté même de Meursault «*provient de cette traduction, ou mieux encore, de cette réduction de ses actions, appréciations et sentiments, au monde du langage (encore plus du langage écrit)*», et son «*innocence foncière [...] réside peut-être dans sa foi, non dépourvue d’inquiétude, au sujet du pouvoir (de fixation, de synthèse, d’éloquence) de la parole*» (p. 88). Et rien dans la critique consacrée jusqu’ici à *L’Étranger* ne nous avait préparés à cette dernière remarque, ajoutons-le ! Or, «*la langue écrite est le terme d’une série de réductions successives. [...] Il est évident que L’Étranger se caractérise par un mauvais choix, ou tout au*

moins par un étrange choix» (p. 90). De mauvais narrateur dont tous les critiques l'ont traité, voilà que Meursault devient plutôt mauvais écrivain ! Les illustrations qu'en fournit Tacca nous paraissent concluantes : «*Les formules vides, par exemple, sont plus vides quand elles sont écrites [...].*», «*Ce qui est superflu, le devient encore plus par écrit [...].*», «*[...] l'emploi du style direct [...] pour rapporter des dialogues ou des répliques banales contribue à miner [...] le statut normal de la langue écrite [...].*» (p. 91), etc. Bref, «*Meursault écrit comme il parle, il fuit ou méconnaît les artifices, il multiplie les transgressions de niveau, il donne une forme écrite à la langue orale*» (p. 92). Le paradoxe se trouve en ceci que quoique Meursault «*insère [...] dans la langue écrite tous les signes qui sembleraient la nier*», «*ces signes du langage oral ne font, en définitive, que souligner le caractère artificiel et écrit de [son] récit*» (p. 92). Pourquoi Meursault écrirait-il un journal ? C'est qu'il «*aime le langage précis*» et «*finit par croire que "ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement [...]."*» [...] *Il croit, enfin, en la vertu "conjuratrice" du langage. C'est pour cela qu'il tâchera de l'enregistrer*» (p. 95). Tacca montre bien, d'ailleurs, comment les effets dits poétiques ou lyriques du langage du texte relèvent de «*la fantaisie de l'enfant*» et du «*naturalisme du primitif*» (p. 96). Ainsi, «*[p]resque toujours le lyrisme de Meursault naît simplement d'une intensification des traits permanents de son tempérament — clarté, immédiateté, sensualité — ou de sa parole — économie, rigueur, exactitude*». Et «*[c']est la constance d'un langage — non l'exception — qui le définit*». Il serait difficile de surestimer l'intérêt de ces pages pour qui s'intéresse à une lecture cohérente de *L'Étranger*.

Dans son article «*Camus' Meursault : A "Nocturnal" Being in a "Diurnal" World*», Valentini Brady-Papadopoulou³ prétend que dans *L'Étranger*, il existe un rapport dialectique entre jour (anti-thèse, agression, négation) et nuit (réconciliation, passivité, euphémisation) correspondant aux première et deuxième parties du roman entre lesquelles il y a le passage

entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'activité et le sommeil. Le point culminant se situerait donc ici au milieu du roman. Ce critique fait une curieuse association entre l'Arabe et le soleil par l'intermédiaire du soleil noir et de la peau noire de l'Arabe. Il ne nous paraît pas être vrai, comme il le soutient, que les critiques aient négligé l'Arabe dans leur lecture de la scène du meurtre. Le but de cet article consiste en fait en une lecture de cette même scène dont l'originalité n'est pas évidente. Le recours à la symbolique des chiffres pour interpréter les coups de feu paraît encore moins convaincant que d'autres interprétations du meurtre à cet égard. On remarque qu'il est peu question, après l'introduction, de la deuxième partie du roman dont le caractère «nocturne» n'est guère étudié.

Redmond O'Hanlon, dans un essai intitulé «The Life-Death Nexus in *L'Étranger*»⁴, voit au cœur de *L'Étranger*, comme de tous les autres ouvrages de la première période de l'œuvre camusienne, le rapport entre la vie et la mort. Camus y explorerait «la mort dans la vie», ainsi que «les différentes façons dont on peut écrire sur la mort d'une manière qui est, en dernière analyse, symbolique et a-historique» (p. 31). O'Hanlon montre comment on est incité à passer du «code proairétique» (BARTHES), c'est-à-dire du code des actions, «sur lequel le début du roman avec ses événements banaux paraît mettre l'accent» au «“code symbolique” [...] dans lequel de petites configurations se développent progressivement pour former l'ambiguïté centrale [...] du texte qui trouve sa résolution discursive dans le dernier chapitre» avec la transformation de Meursault «par la littérature en un nouveau grand symbole de la transcendance de l'anti-thèse vie-mort». La lecture que ce critique nous donne du roman est soignée et surtout sensible aux effets stylistiques du texte. Mais, venant après tant d'autres analyses de la scène du meurtre (cf. pp. 39-45), elle aussi y ajoute peu. Il est sans doute significatif à cet égard que des travaux sur *L'Étranger*, le plus

récent (à la seule exception de l'article de J. Fletcher dans *Critical Quarterly* [cf. AC5, 201-2] publié en 1971) date de 1959!

Stephen Ohayon, dans son article «Camus' *The Stranger* : The Sun-Metaphor and Patricidal Conflict»⁵, nous propose encore une autre lecture psychanalytique du premier roman de Camus qui s'appuie sur les travaux précédents de L. Julian Stamm et de Harry Slochower, ainsi que sur l'essai de Roland C. Wagner. De nouveau, le soleil et par association l'Arabe sont vus comme représentants du père et donc objets du parricide, et Meursault serait à la recherche de sa propre punition dans la deuxième partie. Bref, c'est toute la problématique de l'image du père dans le roman et dans la vie de l'auteur qui est en jeu ici. On peut noter la référence, originale dans ce contexte, à la lecture du Massacre des Innocents par Camus. Cet essai jouit d'une cohérence psychanalytique qui paraît assez satisfaisante sans apporter des éléments d'interprétation vraiment nouveaux à ce genre d'analyse.

David Welch, dans «Paradox and the Poetry of Paradox in Albert Camus's *L'Étranger*»⁶, voit dans le premier roman de Camus une brillante réconciliation entre la poésie et l'expérience dans laquelle le paradoxe joue un rôle primordial pour produire «un chaos ordonné, une discontinuité structurée» (p. 276). Plutôt qu'un roman psychologique, ce critique le considère comme un roman métaphysique «dont le succès dépend de deux éléments qui paraissent s'exclure mutuellement : l'inachevé et le fragmentaire, d'une part, et un puissant *jeu de correspondances* de l'autre» (p. 282). *L'Étranger* doit être lu à la fois comme structure et comme non-structure, d'où la tâche du lecteur d'y trouver ses propres structures et de s'adonner à un processus de lecture créatrice, ce qui expliquerait la fascination de ce texte. Ce bref essai parvient en grande mesure, à notre avis, à cerner la spécificité de *L'Étranger* sur le plan de sa réception.

Dans une brève note⁷, Eric Sellin suggère l'influence du

«Cimetière marin» de Valéry sur la fin du premier chapitre de *L'Étranger* en signalant les échos valéryens dans le poème de Camus intitulé «Poème sur la Méditerranée».

R. Barton-Palmer revient sur les rapports entre le premier roman de Camus et *Le Mythe de Sisyphe* dans «*The Myth of Sisyphus and The Stranger : Two Portraits of the Young Camus*»⁸. Pour lui, les deux ouvrages présentent un monde sans signification où la mort met fin à l'existence. Tout en rejetant le suicide comme solution, ils esquissent un processus de prise de conscience qui aboutit à une vérité paradoxale : ce n'est que dans l'ombre de l'annihilation que l'homme découvre sa liberté, sa passion et la possession de soi. Après les premiers rapprochements hâtifs et fort trompeurs entre l'essai et le roman lors de leur publication, il n'est sans doute pas inutile de rétablir les bases d'un juste rapprochement entre les deux textes.

Passons maintenant à la seule étude consacrée à *La Peste* avec «Le Discours attributif dans *La Peste*»⁹ de Gerald Prince. Ce critique y étudie un aspect du texte qu'on dirait, au premier abord, mineur et de peu de conséquence. Et pourtant, les conclusions qu'il en tire ne sont pas sans intérêt : «[...] *le discours attributif semble avantager le dit par préférence au dire. Tout en lui concourt à mettre en relief les paroles prononcées et non pas leur contexte ou leur source.*» ; d'où «*une grande confiance en la limpidité de ce qu'expriment les personnages*» (p. 105). Si le «*refus du dramatique ou du pittoresque et la recherche du non-expressif*» cadrent bien avec la stratégie générale de *La Peste*, comme le fait remarquer Prince, comment concilier celle-ci, en revanche, avec la méfiance du chroniqueur envers le langage ? C'est, selon lui, que «*le langage est défectueux comme instrument de représentation mais pas comme instrument d'action*» et que bien que «*dire la peste [puisse] s'avérer impossible*», «*agir contre elle en utilisant les mots ne l'est point*». Nous serions plus enclin, pour notre

part, à mettre cette apparente contradiction au même compte que cet autre paradoxe qui fait qu'un récit qui paraît rechercher constamment la justesse et l'exactitude d'expression finit par créer une impression des plus verbeuses.

Passons maintenant aux travaux sur *La Chute*. Dans son étude sur la «Signification du sacré dans *La Chute*»¹⁰, Lionel Cohen distingue trois étapes dans l'évolution de Clamence vis-à-vis du sacré : «[...] *en premier lieu, une quête illusoire du sacré, ensuite une prise de conscience de l'illusion qui se traduit par la découverte de la duplicité de la personne, enfin nouvelle quête du sacré, non plus un sacré illusoire, mais un sacré qui connaît ses limites, et qui accepte désormais, pour vivre cette expérience, de reconnaître qu'il doit revêtir un masque.*» (p. 111). Et ce critique de rapprocher cette évolution de la démarche de la pensée mythique décrite par René Girard dans *La Violence et le sacré* : «*désir mimétique, prise de conscience, ensuite du double qui vit en nous, et, enfin, usage de masques destinés à dissimuler la difficulté de l'identité première*». L'emploi du terme «*sacré*» ici, il convient de le faire remarquer, est «*au sens d'identification ontologique au monde*» (p. 119), comme le précise Cohen dans la discussion qui a suivi la présentation de ce travail au Colloque «Albert Camus 1980» à Gainesville.

Dans son étude «*La Chute et le retable de "L'Agneau mystique" : étude de structure*»¹¹, Jean Gassin s'adresse de nouveau à un sujet d'étude d'abord traité, comme le signale Gassin, par Jeffrey Meyers dans *Mosaic* en 1974, mais en y apportant sa propre interprétation dans une perspective psychanalytique. Après avoir étudié «*le jeu de miroirs que l'insertion dans La Chute d'une partie du retable de "L'Agneau mystique", le panneau des "Juges intègres", établit entre les deux œuvres*», il y montre que «*le retable peut lui-même s'interpréter comme une mise en abyme de thèmes essentiels de l'œuvre de Camus*» (p. 137). Il finit par faire remarquer que «*le mythe*

du Baptiste pourrait bien être le mythe le plus représentatif de l'œuvre camusienne dans la mesure où il met en scène la castration du Fils (ou de son prophète, c'est-à-dire de son porte-parole) victime des efforts conjugués du Père et surtout de la Mère castatrice» (p. 139).

Dans quelques pages rapides sur l'espace romanesque de *La Chute*¹², Georges Matoré évoque les nombreuses images de l'eau qui «*peut faire œuvre de mort*», tout en étant «*la première et ultime purificatrice*» (p. 234), et qu'il associe au thème omniprésent de l'ambiguïté, et illustre le goût des hauteurs manifesté par son protagoniste. Il n'y a ici aucune étude systématique du sujet annoncé de l'article qui paraît ignorer tous les travaux antérieurs consacrés à ce texte.

Dans «*A Story of Cain : Another Look at "L'Hôte"*»¹³, Elwyn F. Sterling examine la nouvelle à la lumière du titre alternatif que son auteur avait pensé lui donner, «*Caïn*», et cherche ainsi à mettre en valeur ce qu'il appelle ses «*aspects négatifs*» dont les critiques auraient peu tenu compte. Le point de départ de la nouvelle, comme de l'épisode biblique, est un acte de passion violent car l'Arabe a tué son cousin avec une serpette. Pour l'Arabe avec son «*front buté [...] un air à la fois inquiet et rebelle*» (I, 1613), comme dans la Bible, structurellement «*la première révolte coïncide avec le premier crime*» (II, 443), sauf que contrairement à Caïn, l'Arabe n'avait pas eu le choix en commettant ce qui était clairement un meurtre de fatalité, ce qui fait de lui en quelque sorte à la fois une victime et un bourreau. Par son refus de s'engager et de comprendre devant les sollicitations d'abord de Balducci et ensuite de l'Arabe, Daru accepte le jugement et la condamnation et devient un «*fil de Caïn*» qui doit porter sa responsabilité des crimes de l'homme. Si cette lecture ne s'impose pas à l'exclusion de toute autre interprétation de la nouvelle, elle reste parfaitement cohérente et n'en est pas moins fidèle à la lettre du texte.

Dans «Speech, Society and Nature in Camus's "Les Muets"»¹⁴, Sandy Petrey étudie l'une des nouvelles les moins commentées de *L'Exil et le royaume*. Il démontre que l'opposition entre la parole et le silence correspond à celle entre l'humain et l'inhumain. Par leur silence, les ouvriers proclament l'irréparable altérité de leur employeur. Car Lasalle et ses employés ne sont pas définis par leur commune humanité mais par leurs positions économiques opposées. «La société est responsable d'une situation où les êtres humains doivent lutter entre eux, renoncer au système communicatif qui les proclame semblables et refuser de répondre à l'expérience universelle de la maladie et de la mort.» (p. 163). La culture devient donc négative par opposition à la nature qui, elle, est positive, ce dont témoignent non seulement la régression implicite à une étape évolutionnaire préliminaire par la perte de la communication langagière mais aussi les nombreuses images naturelles qui offrent une alternative fort attrayante à l'enfer social mis en scène dans la nouvelle. Ce travail présente une lecture convaincante des «Muets». Il est à remarquer que dès qu'on replace cette nouvelle dans le contexte du reste de l'œuvre camusienne, elle paraît constituer un renversement de valeurs autre que celui que fait remarquer Petrey entre la culture et la nature (qui n'est évidemment pas un pour Camus dans la mesure où, chez lui, la nature n'a jamais été subordonnée à la culture) car c'est la première fois chez cet écrivain, à notre sens, que le silence est marqué comme anti-valeur et s'oppose ainsi aux silences de *L'Envers et l'endroit*, de *L'Étranger* et du *Mythe de Sisyphe*, par exemple, silences indissociablement associés aux rapports entre mère et fils.

L'essai de Peter Cryle sur «The Written Painting and the Painted Word in "Jonas"»¹⁵ constitue un apport intéressant aux études consacrées à cette nouvelle. Ayant constaté que dans cette histoire, la peinture comme vocation importe plus que les peintures, Cryle montre que c'est par «une disjonction

spatiale imaginaire (*notional*)» que Jonas parvient «à séparer complètement les deux : “*C’est l’étoile, disait-il, qui va loin. Moi, je reste près de Louise et des enfants.*” (I, 1636)» (p. 123), sans pourtant se situer uniquement d’un côté ou de l’autre. La solution que Jonas finit par trouver, après avoir épuisé les possibilités horizontales de l’espace, est «une solution géométrique admirable : il construit un grenier à *mi-hauteur des murs* (I, 1649), à mi-chemin entre le plancher et le plafond, le sol et le ciel, les peintures et l’étoile, sa famille et sa carrière, utilisant ainsi l’axe vertical comme espace vital» (p. 126). Il s’agit donc de «pratiquer son art afin de se procurer les conditions de son art [...] tout en fabriquant ce nouvel espace vital à partir de l’ancien ou plutôt à l’intérieur de l’ancien», tel un cadre qu’il aurait créé lui-même. Avec sa dernière toile qui figure le mot écrit *solitaire* ou *solidaire* qui contient, comme le fait plaisamment remarquer Cryle, les deux termes de l’opposition *sol* et *air*, c’est comme si Jonas était devenu écrivain. «[...] le contenu même de ses peintures est enfin entré dans le texte que nous lisons : la peinture écrite et le mot peint coïncident parfaitement.» (p. 127). L’originalité de cette lecture de «Jonas» ne fait pas de doute.

L’intérêt de l’essai de Jacqueline Lévi-Valensi sur «Le Temps et l’espace dans l’œuvre romanesque de Camus»¹⁶ est de bien mettre en valeur l’articulation entre le réel et le mythique dans les textes romanesques de Camus. Elle fait, à cet égard, une distinction importante entre ces derniers d’une part, et de l’autre, les nouvelles de *L’Exil et le royaume* où «le traitement du temps et de l’espace auquel elles font appel relève d’une conception beaucoup plus traditionnelle» (p. 66). Quant à ceux-là, la première phrase de *La Peste* avec sa mention non pas d’une année mais d’une décennie est symptomatique, car par là cette chronique «s’énonce ou se dénonce, comme jouant à la fois sur le temps de la réalité historique, et sur celui de la fiction symbolique» (p. 59). En ce qui concerne l’espace, citons l’exemple de *La Chute* : «[...] c’est dans la

mesure où le monologue de Clamence, par les moyens non du roman, mais du théâtre, parvient à réactualiser le présent de la parole, et, par là même, à susciter la présence du personnage et de l'espace qu'il occupe, qu'il fait croire à la réalité des événements qu'il évoque, et du même coup, de leur situation spatio-temporelle [...]» et «[p]ourtant, si le mythe de l'homme de notre temps s'avoue comme tel [...], s'il s'inscrit ouvertement [...] dans un réseau de références bibliques ou évangéliques, Camus réussit à équilibrer la pesanteur du réel, et l'essor des significations symboliques» (p. 65). Signalons le recours original qu'a ce critique aux écrits de jeunesse de Camus pour éclairer l'effet du passé composé dans *L'Étranger* qu'elle voit créer dans ce dernier «une vision mythique du monde» (p. 61). Voilà un travail qui nous paraît révéler les textes romanesques de notre auteur sous un éclairage peu habituel.

L'autre contribution de Jean Gassin dont nous avons à rendre compte, son article sur «Les Facteurs homosexuels de la création littéraire : le cas d'Albert Camus»¹⁷, est d'une grande concision et il parvient à montrer avec suffisamment de détail et de subtilité dans ses analyses que «le phénomène homosexuel occupe dans la création camusienne une place fort importante tant au niveau des personnages qu'au sein du processus créateur lui-même» (p. 181) pour emporter la conviction de son lecteur. Nul doute, à notre avis, que les pages les plus intéressantes du point de vue de la critique camusienne, ne soient celles qu'il consacre à «L'Hôte» (pp. 186–90), texte qu'il aborde après avoir passé en revue les traits homosexuels de maint personnage camusien : Meursault, Clamence, le Renégat, Mersault, Tarrou, Rieux et Caligula. Par son approche psychanalytique, Gassin parvient à éclairer les principales énigmes que pose le texte de cette nouvelle et qu'il appelle «d'éclatantes invraisemblances», par exemple «l'accueil fait à l'Arabe par Daru : Comment admettre que, resté seul avec ce meurtrier, Daru, loin de prendre aucune précaution, fasse tout pour favoriser une attaque éventuelle de sa part? Comment

expliquer les prévenances raffinées dont il l'entoure et dont l'in vraisemblance touche parfois au ridicule?» — sans mentionner «les sentiments de colère et de révolte qu'il éprouve pour son hôte (I, 1613, 1619)» (p. 186). Gassin prétend que Daru éprouve «une véritable fascination» pour l'Arabe dès l'arrivée de ce dernier et que «les prévenances que Daru va déployer pour son hôte peuvent [...] s'expliquer par l'intérêt sexuel qu'il lui porte» (p. 187). Plus intéressant encore, c'est qu'«alors qu'il avait manifesté à l'arrivée de l'Arabe l'émoi du mâle devant une femme attirante, Daru s'affaire ensuite pour lui à des tâches ménagères, à la façon d'une femme qui ferait les honneurs de la maison — et non sans intentions séductrices». Ce «changement de sexe symbolique» relève, selon ce critique, «soit d'une formation réactionnelle, soit d'une projection» (p. 189). Quant à l'inimitié de Daru pour l'Arabe, Gassin fait remarquer que «lorsque le retrait de la libido du ou des objets s'effectue graduellement, on assiste à une aggravation progressive du délire de persécution». — Conclusion? «[...] la dialectique homosexualité/persécution semble bien être la structure dynamique profonde sur laquelle repose L'Hôte.» (p. 190). Pour terminer, Gassin aborde le problème malaisé et délicat de l'auteur lui-même, rigoureusement mis de côté jusqu'à ces deux derniers paragraphes et dont le caractère spéculatif est clairement reconnu par lui.

L'entreprise de Terence Keefe, dans son long essai «Marriage in the Later Fiction of Camus and Simone de Beauvoir»¹⁸, est assez curieuse. Cet essai constitue ce qu'on ne peut appeler qu'une enquête sur l'image du mariage qui ressort des écrits des deux auteurs entre 1954 et 1967. En ce qui concerne Camus, il s'agit de *La Chute*, de «La Femme adultère», des «Muets» et de «Jonas». Après avoir conclu qu'à l'exception du mariage d'Yvars dans «Les Muets», cette image n'est guère favorable, Keefe examine l'attitude des personnages envers l'amour et la sexualité et y trouve une condamnation de toute conception romantique de l'amour et

une peinture de la sexualité comme l'occasion d'une guerre entre les deux partenaires. L'intérêt de ce travail, pour son auteur, réside dans les ressemblances qu'on peut constater entre ces deux écrivains, si différents par ailleurs, en ce qui concerne leur attitude envers le mariage, ainsi que dans la continuité d'avec leurs œuvres antérieures quant à leur conception des rapports hétérosexuels. À la lecture de ces pages, on a constamment l'impression que l'auteur cherche à attribuer aux textes en question une portée proprement sociologique quoique ses conclusions paraissent démentir un tel but.

Mentionnons finalement notre propre étude sur «Le Paradigme herméneutique chez Camus»¹⁹, qui offre au lecteur francophone un accès plus facile aux principaux arguments développés dans notre ouvrage *The Narcissistic Text : A Reading of Camus' Fiction*²⁰, notamment en ce qui concerne «Jonas», *L'Étranger*, «Le Renégat» et *La Chute*. Dans ces pages, l'auteur — pour parler comme Rieux! — tâche d'éclairer les textes à la lumière des théories herméneutiques de Hans Georg Gadamer et de Paul Ricœur. Après avoir fait ressortir la valeur emblématique de la fameuse toile de Jonas en tant que mise en abyme au niveau de la production de ce texte mais aussi sur le plan de sa réception, il recourt aux écrits de Benveniste pour montrer comment *L'Étranger* dévoile le fonctionnement de l'embrayeur dans le processus de la lecture romanesque, tout en prétendant que ce roman problématise l'activité du lecteur en tant qu'interprète et que son véritable sujet n'est autre que l'interprétation même, ce dont témoigne le fait, pour reprendre les termes d'un critique scandinave, «*Meursault [a] fait le bonheur des critiques*»²¹. C'est la dialectique de l'écrit et de l'oral qui est au cœur des lectures du «Renégat» et de *La Chute* proposées ici. Cette dernière est vue comme parodiant et convoquant en même temps l'acte herméneutique. Ainsi, «*le geste de Clémence lorsqu'il nous tend notre portrait rejoint le geste de Meursault prenant sa gamelle pour se regarder [...]* Dans les deux cas, ce qui est

proféré est un miroir et dans ce miroir se profile un lecteur capté dans l'activité même de sa lecture, condamné autant que Meursault et comme le voudrait Clémence, mais à sa tâche d'interprète. Le cercle herméneutique se trouve pris dans le cercle vicieux de l'autoreprésentation textuelle.» (p. 43).

B. T. F.

1. Alfred NOYER-WEIDNER, «Structure et sens dans *L'Étranger*», pp. 72–85 in *Albert Camus 1980. Second International Conference. February 21–23, 1980, The University of Florida, Gainesville*, Raymond GAY-CROSIER (éd.) (Gainesville, University Presses of Florida, 1980).

2. Oscar TACCA, «*L'Étranger* comme récit d'auteur-transcripteur», pp. 87–98 in *Ibid.*

3. Valentini BRADY-PAPADOPOULOU, «Camus' Meursault : A "Nocturnal" Being in a "Diurnal" World», *Orbis Litterarum*, vol. 33, no. 1, 1978, pp. 74–82. Pour toutes les citations des travaux en anglais, les traductions sont de nous-même.

4. Redmond O'HANLON, «The Life-Death Nexus in *L'Étranger*», *Nottingham French Studies*, vol. 19, no. 2, Oct. 1980, pp. 31–48.

5. Stephen OHAYON, «Camus' *The Stranger* : The Sun-Metaphor and Patricidal Conflict», *American Imago*, vol. 40, no. 2, Summer 1983, pp. 189–205.

6. David WELCH, «Paradox and the Poetry of Paradox in Albert Camus's *L'Étranger*», pp. 275–88 in *Mélanges de littérature française moderne offerts à Garnet Rees*, Cedric E. PICKFORD (éd.) (Paris, Minard, 1980).

7. Eric SELLIN, «Camus's *L'Étranger*», *The Explicator*, vol. 40, no. 1, Fall 1981, pp. 55–7.

8. R. BARTON-PALMER, «*The Myth of Sisyphus* and *The Stranger* : Two Portraits of the Young Camus», *International Fiction Review*, vol. 7, no. 2, Summer 1980, pp. 120–2.

9. Gerald PRINCE, «Le Discours attributif dans *La Peste*», pp. 101–5 in *Albert Camus 1980* (op. cit.).

10. Lionel COHEN, «Signification du sacré dans *La Chute*», pp. 110–7 in *Albert Camus 1980* (op. cit.).

11. Jean GASSIN, «*La Chute* et le retable de "L'Agneau mystique" : étude de structure», pp. 132–40 in *Albert Camus 1980* (op. cit.).

12. Georges MATORÉ, «Remarques sur l'espace romanesque dans *La Chute* de Camus», pp. 233–40 in *Mélanges de littérature française moderne offerts à Garnet Rees* (op. cit.).

13. Elwyn F. STERLING, «A Story of Cain : Another Look at "L'Hôte"», *The French Review*, vol. 54, no. 4, 1981, pp. 524–9.

14. Sandy PETREY, «Speech, Society and Nature in Camus's "Les Muets"», *Romance Notes*, vol. XXII, no. 2, Winter 1981, pp. 161–6.

15. Peter CRYLE, «The Written Painting and the Painted Word in "Jonas"», pp. 123–9 in *Albert Camus 1980* (*op. cit.*).
16. Jacqueline LÉVI-VALENSI, «Le Temps et l'espace dans l'œuvre romanesque de Camus», pp. 57–68 in *Albert Camus 1980* (*op. cit.*).
17. Jean GASSIN, «Les Facteurs homosexuels de la création littéraire : le cas Albert Camus», *Australian Journal of French Studies*, vol. XVII, Part 2, no. 2, May–August 1980, pp. 181–93.
18. Terence KEEFE, «Marriage in the Later Fiction of Camus and Simone de Beauvoir», *Orbis Litterarum*, vol. 33, no. 1, 1978, pp. 69–86.
19. Brian T. FITCH, «Le Paradigme herméneutique chez Camus», pp. 32–43 in *Albert Camus 1980* (*op. cit.*).
20. Brian T. FITCH, *The Narcissistic Text : A Reading of Camus' Fiction* (Toronto, University of Toronto Press, 1982).
21. Karin HOLTER, «Meursault : personnage camusien à la Robbe-Grillet?», *Revue romane*, t. VI, fasc. 1, 1971, p. 17.

II. THÉÂTRE, LITTÉRATURE COMPARÉE, PHILOSOPHIE

THÉÂTRE

La teneur des articles analysant la qualité des traductions de l'espagnol établies par Camus, notamment celle de «*La Dévotion à la Croix*», est en général assez sévère. Manuel A. Esteban¹, au contraire, est d'avis que la version camusienne du «*Chevalier d'Olmedo*» de Lope de Vega, communément considérée comme une adaptation plutôt que comme une traduction, constitue un tour de force linguistique et stylistique remarquable. Étudiant en détail l'adaptation de Camus qu'il compare au texte d'un traducteur antérieur, Eugène Baret, Esteban fait valoir la supériorité de la version camusienne qui, curieusement, est plus fidèle à l'original que le texte de son prédécesseur et réussit, tout en modernisant le langage, à maintenir sans censure l'esprit et le ton de Lope. Il y a cependant quelques passages où Camus, selon Esteban, se montre même «trop fidèle» (p. 381) ce qui l'incite à substituer un ton baroque mal venu à la préciosité de Lope.

Laurent Mailhot² tente de dégager la théâtralité de la prose camusienne par-delà son seul plan rhétorique. Des tout premiers écrits aux nouvelles de *L'Exil et le royaume*, le texte se présente comme un espace physique et mental où se déroulent les conflits élémentaires de la parole. L'univers imaginaire de Camus est gouverné par une ironie omniprésente qui, dans un

sens, assure en tant que catalyseur la permanence du drame qui se joue à travers et entre les mots. Camus échafaude une variété de dispositifs et sait mettre habilement en scène tous les registres dont la parole non dialogique est capable.

Du Japon nous parvient une étude de Kaoru Shimada³, qui pose le problème des versions successives de *Caligula* et tente de situer la pièce. Malheureusement, l'auteur puise ses informations exclusivement dans la biographie de H. Lottman et les notes et variantes de R. Quilliot sans tenir compte de l'ensemble de la critique théâtrale récente. Cela l'amène à des conjectures sur le premier *Caligula* qui ne dépassent pas les connaissances acquises dès avant les travaux de A. James Arnold. De même, l'importance capitale de la présence, pour ne pas dire l'omniprésence de Nietzsche pendant la gestation de *Caligula* et de *La Mort heureuse* échappe entièrement au critique japonais, qui s'évertue à faire entrer la production camusienne dans des catégories telles que «les trois absurdes», «le pré-absurde» et «l'absurde». Plus intéressantes sont les analyses thématiques et comparées du «Joueur» et de *Caligula* qui révèlent que la pièce publiée fait éclipser Drusilla et le lyrisme — ce que constatait déjà R. Quilliot — et tend vers un degré d'abstraction croissant. Les transformations que subissent Scipion et Cherea ont d'ailleurs été étudiées par plusieurs précédents de Shimada. Elle tient à nous faire savoir que le cheminement intellectuel du jeune Camus va de pair avec l'évolution de sa pièce avant de conclure ceci : «*Lorsqu'il mit la main à cette pièce, l'écrivain était encore au seuil de "l'Absurde". Mais lorsqu'elle fut mise au jour, il était déjà au seuil de "la Révolte"*» (p. 132). Par le biais du jeu et quelques parallèles thématiques, Shimada relie *Caligula* à *La Mort heureuse* et compare les protagonistes Caïus et Patrice Mersault. Partant du même fait existentiel, ces protagonistes aboutissent à des conclusions ontologiques opposées. Finalement, le critique japonais rattache *Caligula*, *La Mort heureuse* et *L'Étranger* au thème obsessionnel du condamné à mort : l'empereur est un condamné actif, Meursault demeure passif, alors que

Patrice Mersault se situe entre les deux. Non dépourvue d'intérêt, cette étude pêche cependant par un manque de connaissances critiques.

Le «*Caligula* proche et lointain» de Philippe Muraille⁴ est un compte rendu sans valeur critique d'une représentation au Théâtre National de Bruxelles. Invoquant le méditerranéisme de Camus, Muraille y discute les raisons du succès de la pièce et propose une interprétation des thèmes majeurs et sources qui n'apporte rien de nouveau au lecteur averti.

Marquant une étape intermédiaire de son entreprise de longue haleine qui a abouti à une édition critique du premier *Caligula* (cf. *CAC4* et le festival d'Angers de 1984), A. James Arnold⁵ établit les raisons pour lesquelles et les critères selon lesquels il faut envisager une édition critique de la pièce dont il existe trois versions (1944, 1947, 1958) et, surtout, un texte préliminaire, lyrique et onirique, plus nietzschéen. C'est ce dernier qui a constitué le point de départ de l'édition de 1984 (*CAC4*). Il faut y étudier, outre l'influence de Nietzsche, celle des événements politiques contemporains et du concept de «tragédie moderne» qui, encore vague à l'époque, sera mis au point dans la conférence d'Athènes de 1955. La rupture esthétique et idéologique qui marque le passage du *Caligula* de 1938 aux versions postérieures a ostensiblement une portée qui dépasse le seul domaine théâtral.

Il est dommage que le titre de l'article de Norman Stokle⁶ fournisse une promesse que l'auteur ne tient pas par la suite. Plutôt qu'une étude du *Malentendu* vu comme «tragédie moderne», le lecteur trouvera une causerie à bâtons rompus sur quelques grands traits de la civilisation occidentale, des aperçus sur la carrière théâtrale et l'hellénophilie de Camus — non dépourvus d'imprécisions, telle que celle qui limite l'époque formatrice au Théâtre de l'Équipe de «la fin des années 30» (p. 153) —, enfin une lecture primaire de la pièce qui aurait pu être rédigée au lendemain de sa première.

Sans se soucier des travaux antérieurs, Moses M. Nagy⁷ esquisse une espèce de dialogue entre ses impressions de lec-

ture et un choix de commentaires faits par Camus sur son amour du théâtre. Il s'y prend d'une manière curieuse en greffant sur les aveux de bonheur de Camus — il s'agit de ces rares moments vécus sur les tréteaux — un commentaire philosophique résumant essentiellement quelques arguments de Van-Huy et P.-H. Simon. Par la suite, Nagy interprète rapidement quelques thèmes vus à travers le filtre de la nature en tant que source maîtresse mais limitée du bonheur. Chez Camus, pense Nagy, «la tragédie de la vie se situe dans le conflit entre la beauté et la mort» (p. 20), et la nostalgie de l'innocence perdue est à la source de souffrances continues. «Plus Camus laisse derrière lui le concept de révolte, plus la voix de l'amour se fait entendre» (p. 23). D'un éclectisme déroutant, cet essai offre peu au critique qui s'intéresse au théâtre de Camus.

À l'aide de nombreuses précisions historiques, Walter G. Langlois⁸ retrace le cours des événements qui ont conduit à la révolte des mineurs d'Asturies en octobre 1934. On sait que cette révolte a incité, deux ans plus tard, un groupe d'amis et d'intellectuels, parmi lesquels Camus, à rédiger collectivement une pièce que comptait jouer le Théâtre du Travail. L'essentiel de cette communication porte sur l'emploi que Camus et ses co-auteurs ont fait des matériaux à leur disposition et sur les changements qu'ils ont apportés à certains faits documentés afin de satisfaire leurs besoins dramaturgiques et idéologiques. Enfin, la perspective entamée par notre critique lui permet de placer *Révolte dans les Asturies* dans le contexte politico-historique qui convient à cette pièce.

LITTÉRATURE COMPARÉE

Dans l'ensemble bien mieux fourni que celui sur le théâtre, le domaine appartenant à la littérature comparée comporte une série de travaux susceptibles d'intéresser le lecteur camusien. Depuis quelques années et à en juger d'après le nombre d'études qui leur sont consacrées, les rapports entre Camus et Dostoïevski semblent jouir d'un intérêt particulier. Un excellent exemple est l'article du slaviste Ervin C. Brody⁹. À notre connaissance, c'est le troisième travail de Brody après ceux sur Kirilov et Camus, parus en 1975 (cf. *ACII*, 122 et 131). La trinité philosophique de l'absurde, du nihilisme et de la révolte constitue les points de départ et d'arrivée d'un Camus qui, de *L'Envers et l'endroit* à l'adaptation des *Possédés*, se place consciemment dans le sillage thématique de Dostoïevski. Se concentrant sur la révolte métaphysique de Kirilov, Brody retrace l'antimodernisme dostoïevskien, tel qu'il se manifeste chez cet ingénieur qui se substitue à Dieu déclaré inexistant. Or Camus transformera ce technocrate avant la lettre en héros antitotalitaire en lui attribuant des qualités sociales que Dostoïevski ne lui reconnaissait pas. L'alternative strictement humaine que Kirilov propose est particulièrement mise en valeur par Camus et placée dans l'optique post-industrielle dont sa propre œuvre offre un pressentiment. Le chapitre sur

«L'Absurde et le suicide» du *Mythe de Sisyphe*, de même que tel chapitre de *L'Homme révolté* sont, «en principe, une élaboration et extension du thème de Kirilov» (p. 86), c'est-à-dire des dimensions logiques et ontologiques et non pas sociales du suicide. Les *Notes du souterrain* sont présentées comme «la source intellectuelle» (p. 93) des nombreuses variations sur le thème des murs absurdes dans *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Étranger*, *La Peste*, *L'État de siège* et *Les Justes*. Brody fournit une remarquable gerbe de citations comparées tirées des œuvres clefs des deux auteurs pour étayer sa thèse qu'il applique surtout à une lecture détaillée du *Mythe de Sisyphe*. Sans trop se soucier de la critique sous-jacente et des intentions religieuses de son auteur favori qui ne cadrent pas avec les siennes, «Camus a tenté de transformer Kirilov et Stavroguine en héros positifs, penseurs lucides et rebelles conscients» (p. 107).

Dans le grand numéro spécial de la *Revue de littérature comparée* consacré à *Dostoïevskij européen*, Nadine Natov¹⁰ publie un travail nourri, fondé, en partie, sur une thèse soutenue à l'Université du Michigan en 1969. La documentation est mise à jour et solide — nous ne citerons que les travaux de Brody parmi les lacunes regrettables — et permet au lecteur un survol rapide de la littérature sur les rapports entre Camus et Dostoïevski. Désireuse de limiter son sujet à l'attitude de Camus envers le romancier russe, Natov se concentre, comme le font Brody et d'autres prédécesseurs, sur le rôle germinal que jouent Ivan Karamazov et Kirilov dans l'imaginaire camusien tout en examinant les renvois principaux à Dostoïevski que l'on trouve dès les premiers *Carnets*. Ce volumineux recensement de citations et d'attitudes clefs ne fournit pas de surprise et montre qu'à bien des égards Dostoïevski et Camus partageaient les mêmes opinions sur la peine capitale, le meurtre, le nihilisme, la violence, les tribunaux, etc. Pour utile que soit un pareil panorama, il demeure cependant trop exclusivement descriptif et aurait profité d'une visée plus critique. Cela aurait permis à Natov d'éviter les sentiers battus, de répertorier tels parallèles, de mieux cerner

les assises de «l'attitude» de Camus, enfin, de compléter les travaux récents qui exploitent avec plus de bonheur les malentendus que comporte l'enthousiasme que Camus manifeste pour son illustre confrère russe. La partie la plus intéressante de cette étude compare *La Peste* aux *Frères Karamazov*. S'inspirant de Fitch, Natov oppose Rieux et Paneloux à Ivan Karamazov et Zozima et souligne la fonction centrale de la souffrance des enfants dans les deux romans. Kirilov, enfin, est à l'origine de la «sainteté laïque» et constitue, selon Camus lui-même, le modèle de l'homme absurde. À propos de l'ingénieur russe, Natov insère la seule page critique (459-60) portant sur l'interprétation de Camus à laquelle elle ajoute une lecture comparée des *Possédés*. L'on s'étonnera, en revanche, que *L'Homme révolté* soit à peine évoqué dans ce travail ; et l'absence de commentaires sur *La Chute* et «Le Renégat», qui devraient occuper une place prédominante dans un catalogue des œuvres «dostoïevskiennes» de Camus, est pour le moins curieuse.

L'étude fouillée de A. Herbert¹¹ cherche à préciser les affinités métaphysiques entre Dostoïevski et Camus en évitant les erreurs de jugement et de méthode qui marquent bon nombre de travaux comparés. L'intention est donc très louable, mais, comme il reste à voir, le procédé par juxtaposition de comparaisons sélectives n'est pas entièrement satisfaisant. La question de l'immortalité de l'âme associée à celle de l'existence de Dieu n'a cessé de hanter Dostoïevski, qui tranchera la question par une espèce de christianisme conditionnel et ambigu, déroutant les interprètes jusqu'à nos jours. Campé dans son «incroyance résolue» (p. 325), Camus, en revanche, se sent surtout attiré par deux œuvres maîtresses du romancier russe : *Les Possédés* et *Les Frères Karamazov*. Parmi les personnages dostoïevskiens c'est sans aucun doute Ivan Karamazov qui capte son attention soutenue et à qui il inventera une interprétation très personnelle. Le fameux «tout est permis» d'Ivan fait figure de pierre d'achoppement de la pensée camusienne et l'auteur du *Mythe de Sisyphe* et de *L'Homme révolté*

n'hésite pas à y « incliner » (p. 326 et *passim* ; Herbert emprunte le terme à Gide) celle de Dostoïevski dans le sens qu'il lui plaît de lui donner et ce jusqu'à contredire sa source. Tel que Camus le voit, le dilemme d'Ivan ne préside pas seulement à la formulation de questions métaphysiques mais aussi à la création de personnages. Herbert étudie dans ce sens les rapports entre Ivan et Paneloux, mais il aurait pu ajouter Caligula, Kaliayev, Diego, Clarence, etc. (il examine le premier et le dernier dans un contexte différent). Quant au Kirilov des *Possédés*, cet ingénieur russe qui sombre dans le suicide se heurte au même dilemme ontologique de l'immortalité et Camus en fera le modèle du héros absurde. À l'influence dominante de Nietzsche — que Herbert ne mentionne pas — sur les premières œuvres, il faut ajouter celle de Dostoïevski. Par le biais de Gide, Camus découvre l'importance de *L'Adolescent* qui informe, plus qu'on ne le pense, *La Mort heureuse*. Enfin, le thème de la peine de mort dans *L'Idiot* permet un rapprochement entre Tarrou et le Prince Muichkine qui se ressemblent dans leur passion avec laquelle ils s'opposent à la peine capitale. Le long travail de Herbert, qui passe en revue, sous forme d'analyses rapides, une série de ressemblances ou d'affinités thématiques et caractérielles, repose, il faut le dire, sur un cadre référentiel trop limité et laisse le lecteur un peu sur sa faim. Cela est particulièrement le cas, lorsque Herbert confronte *La Chute* et le *Sous-sol* en se limitant au seul renvoi au livre d'Irina Kirk.

Camus lecteur de Kafka fait l'objet d'une étude soigneusement documentée de Björn Anderson¹² qui, après avoir décortiqué les assises de l'art absurde, reprend la question du saut irrationnel, de l'espèce de trahison de l'absurde que l'auteur du *Mythe de Sisyphe* reproche à celui du *Château*. Se fondant sur un nombre de lectures comparées, Anderson conclut que, contrairement à l'interprétation de Camus, « dans l'œuvre de Kafka, ce n'est pas l'espoir, mais le stérile qui représente "l'affaire" de l'homme » (p. 137).

Les rapports thématiques et symboliques entre *L'Étranger* et

Homo faber de Max Frisch sont analysés par Hela Michot-Dietrich¹³. Partant des ressemblances frappantes entre les scènes centrales des deux récits, l'auteur y répertorie d'autres similarités (soleil hostile, chaleur opprimante, lumière aveuglante, scènes de natation) et leur réseau de significations (menace de mort, changement d'optique, dualisme vie/mort). Par-delà certaines affinités caractérielles entre Meursault et Faber et quelques parallélismes thématiques, ce travail, dont le cadre référentiel est fort maigre et désuet, n'offre en fin de compte qu'une série d'hypothèses ou de questions rhétoriques (cf. p. 429) et est d'un intérêt limité. Cela est d'autant plus décevant qu'une critique semblable avait déjà dû être formulée de la version française parue en 1976 (cf. *ACII*, 125).

L'étude de William E. Leparulo¹⁴ propose une visée à la fois comparée et philosophique sous forme d'une hypothèse qui dépasse le cadre traditionnel des affinités entre Camus et Pirandello relevées par plusieurs critiques. L'examen des analogies structurelles entre une nouvelle moins connue de l'auteur sicilien, «Canta l'Epistola», et *L'Étranger* (que Leparulo étudie dans un livre intitulé *L'Italia nell'opera di Albert Camus*, Pise, Girardini, 1975) est complété par celui du comportement de Meursault et de Tommasino Unzio, le protagoniste de la nouvelle pirandellienne, de Moscarda, protagoniste de *Uno, nessuno e centomila*, et, notamment, de l'*umorismo* dans l'œuvre qui porte le même titre. Cette dernière attitude reflète une conscience aliénée qui cherche à se libérer de la condition qui lui est imposée. Le point de convergence majeur entre Pirandello et Camus n'est pas leur «existentialisme» ou «pré-existentialisme» commun — notions que Leparulo rejette quant à Pirandello — mais «le refus de faire du négatif un absolu» (p. 39). Les deux auteurs se retrouvent aussi dans leur refus du scientisme, de la justification transcendante du monde, du rationalisme outré, enfin, dans leur fidélité à une valeur fondamentale dont la vérification ne peut être trouvée hors de l'expérience vécue.

Le «roman américain» est, on le sait, une formule passe-

partout qui a ébloui pendant un temps considérable les chappelles littéraires de l'après-guerre. Gilbert Pestureau¹⁵ esquisse les affinités américaines plutôt distantes que reflète la technique romanesque de Camus. Abstraction faite de Melville (cf. le recensement suivant), l'auteur de *L'Étranger* s'inspire surtout de Hemingway, ce que Sartre avait déjà montré dans son fameux compte rendu. Certains parallélismes frappants ne rendent pas improbables un souvenir de lecture, inconscient peut-être, d'un « thriller » de Dashiell Hammett (*Red Harvest*) au moment de la rédaction de la fameuse scène du meurtre sur la plage. Mais s'il y a affinité, il y a aussi distance croissante envers la technique behavioriste et Camus déplore, en fait, l'influence de Hemingway sur les jeunes auteurs. Des modernes, seul Faulkner ne se verra pas éclipsé. Enfin, c'est à l'adaptation de *Requiem pour une nonne* qu'est consacrée une partie majeure de l'étude.

Auteur de plusieurs articles importants sur Camus, Édouard Morot-Sir¹⁶ défend, contre la lecture de Jean Sarocchi (*Albert Camus et la recherche du Père*, 1975, p. 326 du texte non publié), la puissance lyrique de Camus et recense les nombreuses allusions que celui-ci fait à Melville, frère et confrère dans la difficile création solitaire. Romancier de l'absurde et de l'échec, l'auteur de *Moby Dick* est très tôt associé à Kafka auquel Camus le préfère (cf. I, 1909-10 et II, 1663) de même qu'il le préfère à Faulkner et au roman dit américain des années Quarante (ou encore, *horribile dictu*, à Proust). Par-delà une affinité élective indéniable et quelques parallèles biographiques, Camus reconnaît en Melville un des rares auteurs capables de créer des mythes modernes ce qui est, à ses yeux, le signe sûr d'un grand talent d'artiste. « Billy Budd est le frère aîné de Meursault [...], Rieux et Tarrou sont les frères cadets du capitaine Ahab, et la peste représente une version moderne de la baleine blanche. [...] Ahab est l'objet et le sujet de la narration ; convertie en langage, sa révolte est aussi l'acte de parole en tant que révolte contre la réalité, de même que Rieux et Tarrou, ou d'autres personnages luttant

contre la peste, sont des symboles diversifiés de l'acte d'écriture comme révolte artistique» (pp. 335-6). Enfin, Camus et Melville se rejoignent dans leur religiosité naturelle qui se limite à assigner au langage un caractère sacré que les incertitudes ne font que renforcer et que seul le vrai dialogue peut dire.

La note de Steven J. Rubin¹⁷ rattache *Native Son* de Richard Wright à la tradition de la littérature révoltée et compare Bigger Thomas, le protagoniste, à Meursault, comme l'avait déjà fait avant lui Mary Ann Frese Witt dans un article datant de 1977¹⁸ que Rubin ne semble pas connaître. Les ressemblances relevées sont essentiellement thématiques et ne ressortissent pas à la technique narrative.

Romancier américain contemporain, Walker Percy, dont vient de paraître *The Second Coming*, est un médecin qui a pratiqué l'œuvre de Camus aux moments de désespoir dus à la tuberculose. Tel Camus, il s'est posé, aux lendemains de la guerre, les questions que suscitaient un passé rempli d'horreurs et un avenir gouverné par la médiocrité. Phillip Rhein¹⁹ propose une lecture comparée de *La Chute* et de *Lancelot*, romans qui mettent en scène les confessions dédaigneuses de deux anciens avocats dont l'un est un chevalier de la duplicité et l'autre un chevalier de la foi humaine. Manipulateurs habiles du sentiment de culpabilité de leurs lecteurs ou interlocuteurs, ces aventuriers de l'esprit railleur échappent à l'agonie spirituelle en nous la contant et en ratiocinant. Leur discours irrépensible est lancé des bas-fonds de deux enfers bourgeois, de deux capitales du péché et du désir — qui inclut, bien sûr, le désir de rédemption —, Amsterdam et la Nouvelle Orléans. Ce n'est qu'en vertu de leur chute vertigineuse qu'ils sont jetés dans les abîmes et élevés aux sommets de la conscience.

Emily Tall²⁰ fournit un survol solidement documenté de la réception que l'Union Soviétique a accordée à Camus dans les vingt années qui ont suivi le XX^e congrès du Parti Communiste. C'est surtout après 1964 que des auteurs tels que

Proust, Joyce, Kafka et Camus ont été jugés dignes d'attention sérieuse par les autorités russes. Dans un exercice de récupération traditionnel, celles-ci ont su trouver des qualités «réalistes» et «humanistes» chez ces auteurs qui ne tombaient donc plus strictement dans la catégorie inacceptable de modernistes décadents. Exception faite de *La Peste* et de *L'Étranger*, publiés dans cet ordre en édition limitée en 1963 et 1966 en letton, «donc inaccessibles à la grande majorité des lecteurs russes» (p. 321), les œuvres de Camus n'ont été disponibles au grand public qu'à partir de 1968. Il va sans dire que ce sont les positions politiques prônées par Camus dans les années Cinquante qui l'ont rendu inacceptable aux yeux des autorités soviétiques. Mais en 1968 et 1969 sont publiés, coup sur coup, les trois romans, *L'Exil et le royaume* (dont «Le Renégat» est soigneusement écarté), quelques essais lyriques tirés de *Noces* et de *L'Été* et l'adaptation de *Requiem pour une nonne*. Aucun article politique, ni les *Discours de Suède* n'ont été ajoutés à cette liste. Quant à la réception critique, Tall passe en revue les exégètes qui ne se limitent pas à répéter les clichés officiels négatifs et qui ont publié leurs travaux après 1970. On y retrouve, parmi d'autres, Samarii Velikovskii, le seul à s'adresser à un public non spécialisé, dont certains travaux ont été recensés dans des «Carnets critiques» antérieurs. Il est également l'auteur de l'article CAMUS dans l'*Encyclopédie* officielle publiée en 1973²¹. C'est à juste titre que Tall présente Velikovskii, d'une part, comme «le porte-parole le plus efficace de la cause soviétique contre Camus» (p. 326). La partie majeure de l'article constitue cependant une lecture critique du livre de Velikovskii paru en 1973 et intitulé «Aspects de la "conscience malheureuse"». Les interprétations de *L'Étranger* et de *La Peste* par le critique soviétique révèlent au lecteur superficiel une position idéologique durcie qui persiste à voir en Camus un autre symptôme de la décadence bourgeoise que ni l'individualisme révolté et nihiliste de Meursault, ni la morale strictement défensive de Rieux ne sauraient surmonter. Mais le livre de Velikovskii comporte

une curieuse dialectique qui fait que le lecteur attentif a l'impression de confronter deux positions contradictoires. Tall souligne que les nombreuses paraphrases et citations d'œuvres camusiennes (*L'Homme révolté*, les essais, les *Discours de Suède*) ou d'autres auteurs inaccessibles en Union Soviétique sont une précieuse source d'informations pour les intellectuels privés d'accès aux textes originaux. L'analyse de positions idéologiques « risquées » que Velikovskii présente à un public affamé de renseignements font de lui un critique soviétique à la fois orthodoxe et hétérodoxe. Enfin, les quelques articles plus nuancés et favorables (par exemple Igor Sats ou M. V. Bulanova-Toporkova) sont enfouis dans des périodiques à petit tirage. À signaler aussi pour l'avenir : Evgenii Kushkin, un jeune critique qui a soutenu sa thèse sur Camus en 1978 après un long stage de recherche en Algérie.

Les ressemblances frappantes entre Henri Perron (*Les Mandarins*), Clamence et Jonas incitent Terry Keefe²² à dégager, outre le succès de carrière et la crise communs aux trois personnages, leur vocabulaire et comportement semblables, mais aussi leurs différences. Ainsi Jonas et Henri se sentent-ils surpris d'abord, piégés ensuite, par le faux succès de leur œuvre artistique et la dette qu'ils contractent, aux yeux du public, quant à leurs créations futures. Ils se réfugient alors dans une solitude qu'ils manieront à leur manière. Victime, lui aussi, de son succès d'avocat, de coureur et de lion de salon, Clamence suit une pente semblable et ajoute une nouvelle dimension au problème qui accentue l'importance du jugement moral par-delà le jugement esthétique plus restreint. C'est sur le plan moral que le contraste entre Henri et Clamence est le plus prononcé : celui-là trouve son bonheur dans le foyer et s'accommode de ses fautes qu'il expie alors que celui-ci s'installe dans son cynisme contagieux et transforme son incapacité sociale en vertu. Le fameux dilemme que Jonas résume d'une manière indéchiffrable (solidaire/solitaire) n'est pas seulement celui de l'artiste mais de toute personne lucide de l'après-guerre. Malgré les différences qu'ils affichent, Camus et Simone

de Beauvoir sont plus proches l'un de l'autre qu'on ne le pense communément.

Résumant les points de divergences et d'accord qui jalonnent la préhistoire des rapports intellectuels entre Sartre et Camus, Alessandro Briosi²³ concentre son analyse sur L'«Explication de *L'Étranger*», le compte rendu de *La Nausée* et les commentaires de Sartre et Camus sur la métaphysique du langage de Brice Parain. Briosi dégage quelques lignes de démarcation pour expliciter plusieurs formules apparemment contradictoires, par exemple, le fait que Sartre qualifie le récit de Camus d'œuvre classique fondamentale tout en lui reprochant le refus de se compromettre. La hantise du silence, l'installation dans le présent et le rejet de l'avenir qui marquent *L'Étranger* feront l'objet de critiques de plus en plus aiguës que Sartre formulera une fois qu'il aura théorisé la question de l'engagement. Dans un sens, les divergences entre les deux écrivains se fondent sur une définition différente de l'absurde en lequel Sartre voit surtout la gratuité. Au «ni oui ni non» du langage camusien Sartre oppose un tranchant «ou bien — ou bien». Quant aux points également nombreux où les deux auteurs se rejoignent, notre critique les fait ressortir en juxtaposant leurs mirages communs : la liberté sartrienne est à rapprocher de «*l'indifférence clairvoyante*» (II, 178) camusienne, la structure libre et purifiée de l'existence et le groupe en fusion trouve son écho dans la nature humaine, cette bête noire de la polémique autour de *L'Homme révolté*.

«*La parenté Bataille-Camus a été vécue dans la relation pratique du langage, l'un et l'autre ayant, pratiquement, sinon théoriquement, pris conscience de l'originalité du langage de l'essai comme unique moyen d'expression philosophique pour l'ère post-bergsonienne, et plus encore, post-nietzschéenne.*»²⁴. C'est dans cette optique qu'Édouard Morot-Sir (p. 101) place la lecture que Bataille fait de Camus. On sait que l'auteur de *La Part maudite* avait prévu pendant assez longtemps un livre sur «Albert Camus ou la défaite de Nietzsche»²⁵. Selon Morot-

Sir, la stratégie discursive de Bataille se situe à l'opposé de celle de Camus, celui-là voulant dépasser les structures rassurantes de la cohérence alors que celui-ci «*se raidira à l'intérieur des murs sémantiques*» (p. 105). Praticiens brillants de l'essai, les deux auteurs en font le genre clef de notre siècle qui «*explose dans l'excès du non-savoir*» (p. 108) et constitue «*le discours anti-discursif, par sa forme et par son contenu*». Comme nous l'indiquons ailleurs dans cette même livraison, ce qui rapproche Bataille, philosophe de la transgression, de Camus, philosophe de l'en-deçà, c'est le *ludique* en tant que mode épistémologique privilégié qu'emprunte leur système d'expression philosophique.

English Showalter²⁶, qui vient de publier une monographie consacrée à *L'Exil et le royaume*²⁷, propose l'idée d'un parrainage entre le seul volume de poésies publié par Jean-Paul de Dadelsen et intitulé *Jonas* et «Jonas ou l'artiste au travail». On sait que Dadelsen et Camus étaient amicalement liés. Comme l'anthologie de Dadelsen fut publiée posthument — avec quelque retard et sur la proposition de Camus qui avait déjà fait insérer dans la *NRF*, en 1955, le poème «Bach en automne» —, Showalter étoffe son hypothèse par une série de comparaisons textuelles convaincantes. Cette méthode est d'autant plus justifiée que le titre même de l'anthologie de vingt-six poèmes ne fut pas choisi par Dadelsen. Les ressemblances thématiques entre le *Jonas* de Camus et celui de Dadelsen se trouvent confirmées par l'ampleur que Camus donnera au thème de la crise de l'homme à succès dont *La Chute* constituera le paradigme. Dévorés par leur entourage de plus en plus menaçant, et ce même et surtout lorsque les intentions sont bonnes, les deux *Jonas* renvoient évidemment à la baleine biblique, refuge salutaire s'il en est, mais aussi symbole de significations multiples auxquelles Camus, dans le sillage de Dadelsen, était sensible. Précisons, cependant, que la création du personnage camusien vivant à la fois dans l'envers et l'endroit, dans l'entre-monde, et dérivant sa force de la situation limite qu'il a choisie, est antérieure à l'influence de

Dadelsen. Enfin, le thème de la précarité de la limite et de l'équilibre constitue un leitmotiv de l'œuvre camusienne. Mais il n'y a pas de doute que Dadelsen a aiguisé la sensibilité de Camus qui trouve en Jonas un personnage dont, par-delà l'intérêt autobiographique, les configurations mythiques n'ont pas été suffisamment exploitées.

La fabrication d'un mythe moderne intéresse aussi I. H. Walker²⁸ qui, offrant une lecture critique de l'«Essai sur la musique» (*CAC2*, 149-75) où il démêle quelques imprécisions et fait la part de Schopenhauer et Nietzsche, établit avec soin l'influence plotinienne telle qu'elle se dégage à travers la traduction de Bréhier (1924) dont Camus s'est servi. Selon Walker, c'est l'auteur des *Ennéades* qui fournit à Camus «le noyau de l'argument [...] en suggérant un lien entre le Réel et l'Idéal» (p. 831), argument clef que le futur auteur de *L'Homme révolté* modifiera, dès après la première formulation, au fil de son évolution esthétique et philosophique. Le travail de Walker vaut surtout pour la précision avec laquelle il fait ressortir les ressemblances générales, mais aussi les différences particulières notables entre l'esthétique naissante du jeune Camus et sa source plotinienne. Examiné dans une pareille perspective, le *Mémoire du D.É.S.* reflète, outre l'étude des gnostiques, de saint Augustin, Pascal et Plotin, l'expérience récente de voyages thématiques en «allégorie de la création humaine» (p. 835) et aboutissant à la trinité symbolique *patrie, royaume, exil*. La «nostalgie d'une patrie perdue» (II, 1282), «le rapatriement de l'homme» (1276) et la prolongation de ces thèmes dans *L'Envers et l'endroit* et *Noces* indiquent qu'ils furent formulés et arrêtés entre 1936 et 1938 et que, même si le vocabulaire demeure tributaire de Plotin, les multiples variations constituent une distance critique de leur source plotinienne et, surtout, un refus de l'Idéal absolu postulé dans les *Ennéades*.

En marge des études comparées, mais susceptible d'intéresser les comparatistes, nous situons l'étude de Fritz Paepcke²⁹ qui ne propose rien de moins qu'une théorisation élaborée de la traduction vue comme une entreprise herméneutique, comme

un acte révélateur de sens et de compréhension. S'appuyant sur un choix de textes camusiens traduits en allemand, Paepcke relève la nécessité, pour le traducteur, de tenir compte de la relativité du su, du perçu et du connu, le domaine scientifique inclus, d'être conscient, donc, de l'aporie foncière qui préside à son entreprise. Dans un sens, le critique allemand place l'accent très justement, comme cela se fait de nos jours pour l'acte de lecture, non sur le résultat statique du traduit et du compris, mais sur le dynamisme de la traduction et de la compréhension en train de s'opérer. L'aporie qui sous-tend l'acte de traduire amène le pratiquant non pas à quêter un maximum d'objectivité mais à réduire au maximum la subjectivité dans sa traduction, à trouver un équilibre en deux faux idéaux opposés : l'idéal du mot-à-mot et l'idéal annexionniste. Ainsi la tendance métaphorisante du traducteur face à la polysémie insoluble n'est-elle pas un signe d'infirmité mais le procédé *ludique* par lequel l'incapacité de saisir *la vérité* est contrebalancée. L'itinéraire en spirale que parcourt le traducteur va du conceptuel au signe et du signe au conceptuel. C'est dire que, pour éviter les pièges de la littéralité, le traducteur doit confronter à la fois des problèmes onomasiologiques et sémasiologiques et qu'il est tenu de se placer dans une micro-diachronie perpétuelle. Par-delà la linguistique contrastive, la traduction qui adopte une visée herméneutique se fie à une intuition fondatrice et définit son objet comme étant le sens qui passe d'un interlocuteur à l'autre et non pas la signification de lexèmes accumulés.

PHILOSOPHIE

Signalons, pour commencer, un article qui se situe en marge du domaine philosophique. D'une méthode critique solide est l'important travail de Peter V. Zima³⁰. Il s'agit d'une étude sociocritique de l'indifférence principalement *linguistique* de Meursault qui articule une crise de valeurs et de la langue. Cette indifférence est mise en rapport avec l'aspect quantitatif de l'absurde. Quantification et indifférence s'avèrent être des indices « d'une problématique sociale générale » (p. 177). Cette indifférence, dont la source est toujours sociale, régit les structures narratives et discursives du récit : « Dans le contexte de l'indifférence, toutes les "narrations" sont légitimes en tant que constructions macrosyntaxiques possibles et hypothèses sur la réalité » (p. 179). Zima réexamine les fonctions sémiotiques actantielles, les objets, sujets, adjuvants, destinataires et destinataires à la lumière des apports de J. C. Coquet et Erich Köhler³¹. Il conclut que la « causalité événementielle », qui permet à Meursault d'attribuer le motif de son crime aux éléments qui le harcèlent, fait de lui un instrument involontaire de la nature. Celle-ci est à la source du discours à la fois indifférent et indifférencié, elle est « l'*ultima ratio* du roman » (p. 183). « Chez Camus, la causalité narrative [...] devient non-problématique parce que l'ambivalence séman-

tique se transmue en indifférence.» (p. 185). Ainsi l'auteur de *L'Étranger* crée-t-il un récit dont le discours exprime involontairement une critique sous-jacente de l'idéologie bourgeoise et chrétienne, de la société de consommation dépourvue de distance critique, de l'anthropomorphisme réducteur dont le nouveau roman révélera implicitement ou explicitement l'inauthenticité. Rejetant la téléologie hégéliano-marxiste, le discours idéologique de Camus se limite à offrir «les efforts d'un travail de Sisyphe» (p. 189).

Tout en le nuancant par rapport à l'acte gratuit de Lafcadio, Martin Raether³² analyse le crime «gratuit» de Meursault dans le contexte de l'indifférence et de la conscience naissante. C'est à la fin du roman, au seuil de sa propre mort, que Meursault se rend compte de la gratuité de son meurtre et non pas au moment où il le commet. Cette gratuité, cependant, est l'équivalent de l'absurde, elle sous-tend à la fois la liberté et la révolte par laquelle Meursault s'insurge contre sa condition. C'est par l'intermédiaire de l'interprétation de Kirilov faite par Camus qu'il faut tenter de comprendre Meursault en tant que Christ absurde, le seul que nous méritons, selon Camus. Après la gratuité excentrique des Kirilov, Raskolnikov, Lafcadio, Moravagine et Caligula, Meursault ajoute à l'acte gratuit une dimension dont la banalité le met à la portée de tout le monde.

Situées d'emblée dans le champ notionnel formé par quatre termes (le ludique, l'esthétique, le moral et le cognitif), les réflexions sur le fondement des concepts et leur mise en scène dans l'espace verbal forment l'objet d'une étude théorique serrée du regretté Robert Champigny³³. Peuvent s'insérer dans ce cadre, qui ressemble dans sa composition à un agencement wittgensteinien, le jeu de concepts tels que Camus le pratique dans son doublet matriciel absurde/révolte et les jalons de sa conceptualisation.

Pour chaleureux qu'il soit, le portrait moral que R.-J. Dupuy³⁴ brosse dans son étude ne dépasse guère le cadre d'une causerie sur le méditerranéisme et la morale du bon-

heur. Il y reprend les étapes et arguments majeurs de *L'Homme révolté*, notamment l'opposition entre la révolte et la révolution, mais aussi l'espèce de spiritualisme athée qui informe la morale politique de Camus. Cela nous vaut un vaste brassage d'idées reçues, de valeurs et positions maîtresses allant de la pureté au relativisme passionné en passant par l'acceptation de l'autre. Les grands événements politico-historiques (l'après-guerre, la guerre d'Algérie) et la seule position politique publiquement assumée (l'anarcho-syndicalisme) sont à peine effleurés. Il ne sera pas nécessaire non plus de lire l'étude de Teodosio Vertone³⁵, dont les remarques sur *Noces*, l'influence de Gide, la révolte ou «*l'hédonisme foncier*» (p. 71) suivent également des sentiers battus et ne tiennent compte ni de *L'Envers et l'endroit*, ni des *Écrits de jeunesse* (disponibles dès 1973), ni des travaux critiques consacrés aux thèmes traités. Également d'un intérêt limité est le travail de José J. Vecino Sequeiros³⁶. Il s'agit d'un essai sur le conflit entre la nature et l'histoire dans lequel l'histoire représente «la tentation du surnaturel, [...] de la démesure face à l'ordre et à l'équilibre» (p. 53). Brodant sur un vaste canevas thématique, il interprète d'une manière purement associative quelques symboles élémentaires de *Noces* et de *L'Envers et l'endroit* pour conclure, avec Camus, que «l'homme naturel» se solidarise avec le monde en dépit de l'absurdité.

Avec un retard de plusieurs années, mais désireux de ne pas priver le lecteur camusien d'un travail en l'occurrence utile, nous renvoyons rapidement à l'article de Robertomaria Siena sur «Nietzsche, Camus et le problème du franchissement du nihilisme»³⁷. Recensant les manières variées de faire face à l'indifférence propre au monde physique, l'auteur y confronte l'absurdisme dans *Ainsi parla Zarathoustra* et *Le Mythe de Sisyphe* à l'en-soi dans *La Nausée* et la nécessité, la contingence et l'aliénation chez Hegel. Il avance «l'hypothèse que l'idéalisme hégélien, le marxisme, la philosophie nietzschéenne et l'absurdisme théorisé par Camus ne représentent rien d'autre qu'une tentative d'abolition utopique de l'en-soi, une fuite de la

nausée, un projet qui tend à supprimer définitivement le doute que tous les efforts humains sont vains et que l'unique réalité certaine est l'être dans son inextricabilité absolue » (p. 47). Ancré dans une « PROSPECTIVE ONTOLOGIQUE » préhistorique, Camus demeure fidèle à sa conviction qu'on ne peut pas exorciser l'absurde.

Apparemment destinée à un public non spécialisé, l'étude de Carmen Valderrey³⁸ n'a pas d'ambition critique. Les « arguments » sont fondés sur de copieuses citations tirées du *Malentendu*, de *L'État de siège* et des *Justes* et aboutissent à la « conclusion » qu'en dépit des forces sinistres de l'abstraction, l'homme, selon Camus, possède assez de ressources pour lutter contre la déshumanisation (p. 346).

D'un niveau intellectuel plus sérieux est une étude de Richard T. Lambert³⁹. Toute position relativiste aboutit, de par la logique qui lui est propre, à une « auto-réfutation » (p. 186) que les nombreux critiques du relativisme n'ont pas manqué de relever, depuis Platon et Aristote jusqu'à Husserl. Camus échappe au cercle vicieux, non pas en se réfugiant dans une preuve métalinguistique, mais en trouvant à son relativisme un « arrangement dialectique », une « nécessité hypothétique » (p. 193) qui ne substituent pas de faux absolus au relatif prôné. Il est étonnant que, dans le contexte du relativisme et scepticisme camusiens, Lambert n'examine pas plus systématiquement le rôle qu'y jouent l'aporie et la mesure. Mais le jugement suivant résume fort bien le paradoxe du dilemme et le moyen stylistique ou artistique visant à l'apprivoiser : « La voie vers un relativisme cohérent n'a pas recours à une lutte militante pour une logique mais à un va-et-vient naturel qui se place dans le sillage du relativisme lui-même. » (p. 193). La « réfutation » (p. 196) de la position prise dans *Le Mythe de Sisyphe* ne va pas tant contre le relatif et l'absurde que contre leur institutionnalisation absolutiste dans un *-isme* quelconque. Elle s'annonce d'ailleurs dès la fin du *Mythe de Sisyphe* et doit être placée dans la perspective de l'affirmation négative que postule la révolte.

Le thème général du présent numéro expliquera pourquoi nous rendons compte d'un long et important article sur *L'Homme révolté* paru en 1965, mais jamais recensé dans nos « Carnets critiques ». Richard H. Cox⁴⁰ y esquisse la compréhension d'artiste (p. 71) que Camus a eue des problèmes idéologiques de son temps et les limites de l'engagement intellectuel. Cox s'inscrit notamment en faux contre la mise en valeur de la *mesure* que bon nombre de critiques contemporains considèrent comme l'apport majeur de Camus. Pour notre critique, les prémisses de la révolte camusienne — en particulier le fait que « *l'homme est la seule créature qui refuse d'être ce qu'elle est* » (II [1972], 420) et que la soif d'absolu est à la source de toute idéologie — peuvent bien être avancées comme raisons légitimes de la lutte contre tout excès, elles ne conduisent cependant pas à des conclusions praticables. C'est dans « la conscience historique » (p. 79) propre à Camus que Cox voit la source des difficultés auxquelles se heurte l'auteur de *L'Homme révolté*. Attribuant aux Grecs une révolte consciente de ses limites, Camus utilise le mythe de Prométhée comme matrice de son relativisme passionné, de l'équilibre fragile entre les pôles fondateurs qui informent la vie telle que nous la connaissons et l'articulons. Cette mesure crue classique présidera à la position anti-idéologique de Camus qui, en acceptant et rejetant à la fois Hegel et Nietzsche, se dirige, dans son essai, vigoureusement contre la démesure et le fanatisme « modernes ». Traçant l'origine et le développement de l'antihistorisme camusien, Cox entend démontrer que « l'interprétation que Camus offre de la genèse et de la nature des idéologies est [...] le produit, au sens le plus profond du terme, de l'HISTORISME même contre lequel il prétend se révolter » (p. 83). Ce paradoxe est dû au fait que Camus déclare arbitrairement les Grecs, notamment le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle (que Cox étudie en détail), inventeurs de la révolte occidentale. « Ainsi impose-t-il le cadre à l'évidence, puis, dans une volte-face, utilise-t-il cette même évidence pour prouver la validité du cadre » (p.83), ne tenant pas compte du fait

qu'Eschyle offre une interprétation « poétique » (p. 84) et cosmologique du mythe de Prométhée alors que la sienne propre est artistique et fondée sur une relation aliénée à la nature, c'est-à-dire sur l'absurde. Chez Eschyle, la révolte est dirigée contre un ordre objectif du monde ; chez Camus, le cadre référentiel d'un pareil ordre demeure absent et cette absence constitue précisément l'absurde. Les prémisses de la mesure d'origine « grecque » étant mal conçues, celle-ci s'avère donc une notion-valeur aussi mal fondée qu'impraticable. La nature abstraite de la mesure camusienne la prive de sa légitimité quêtée sur le plan concret. Il y aurait beaucoup à dire sur cet excellent travail, notamment en ce qui concerne son application de catégories notionnelles rigoureusement séparées (poétique / artistique, concret/abstrait, ordre/désordre, voire diachronie/ synchronie). Il faudrait surtout revoir quand et comment le passage, le va-et-vient d'une catégorie de pensées à l'autre, « se produisent » ou si, imperceptiblement, leur mélange ne s'opère pas sur tous les plans. Peut-être se rendrait-on alors compte qu'en dépit du purisme cosmologique et objectif que Cox attribue à Eschyle, les frontières entre l'abstrait et le concret, l'objectif et le subjectif n'étaient jamais aussi étanches qu'il voudrait nous faire croire et qu'en fin de compte il y a un brin de démesure dans toute aspiration à la mesure. Les objections sérieuses que soulèvent Cox seraient alors de l'ordre du raisonnement formel plutôt que des objections de fait. Visiblement ce « Carnet critique » n'est pas le lieu pour un débat qui exigerait un travail élaboré.

Le pari pascalien, on le sait, a souvent été invoqué par les exégètes de la pensée camusienne. Sous forme d'un dialogue philosophique, F. F. Centore⁴¹ y revient en présentant l'auteur du *Mythe de Sisyphe* comme le porte-parole de l'opposition contre le « oui » risqué par lequel les pascaliens répondent à la question si cela vaut la peine de miser sur l'existence de Dieu. Entamant une argumentation strictement rationnelle et rejetant le fondement émotionnel de l'ontologie qui informe les œuvres de jeunesse et de *L'Étranger*, notre critique poursuit le débat

amorcé dans l'essai sur l'absurde qu'il interprète en tant que pamphlet d'un athée lucide. Il ne comprend pas pourquoi, outre le saut irrationnel de Kierkegaard, Kafka, etc., Camus n'a pas étudié d'une manière plus serrée le saut, l'acte de foi pascaliens pourtant omniprésents dans le fond culturel français. Loin d'évacuer la souffrance de l'homme, le pari pascalien sur l'existence de Dieu « AUGMENTERA la misère » (p. 54). Comme Camus, Pascal est saisi d'une soif de connaissance inétanchable à laquelle il ne pourra offrir qu'une docte ignorance consciente d'elle-même (cf. *Pensées*, 327). Ange déchu, roi dépossédé, l'homme n'a pas le choix d'esquiver la conscience morale et intellectuelle qui le hante et, s'il veut rester fidèle à son appel, il optera pour Dieu *et* la misère humaine, sans pour autant trahir son fondement existentiel, c'est-à-dire son sentiment de l'absurde. Autrement dit, Camus n'est pas seulement un Pascal sans Dieu, comme le voudrait une certaine légende, mais un pascalien qui s'ignore.

La note de Renate Peters⁴² place la révolte dans l'optique de la conscience aliénée et relève un autre pari camusien, celui que l'artiste risque contre l'histoire. « *Le monologue intérieur du renégat est la conscience artistique qui se distance du monde pour le reconstituer à sa façon. À sa langue coupée se substitue "une autre langue" [I, 1519] qui est proprement la parole poétique.* » (p. 519). La note se termine par un renvoi à Sartre et une mise en cause de « *l'appel à la fraternité* », du « *refus de s'engager* », qui pourraient signifier « *la complicité avec les maux de notre société* » (p. 523).

Le Mémoire du D.É.S. de Camus intitulé « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme » a, dès sa parution tardive dans le deuxième volume de l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », donné lieu à une série de résumés critiques et d'exégèses qui y ont surtout vu le travail d'un essayiste en herbe ou une « source » importante permettant de tracer la genèse de la pensée camusienne. Auteur d'une étude qui débusque et démasque les sources dont Camus lui-même s'est servi très librement, Paul Archambault⁴³ montre jusqu'à quel point le

Mémoire reflète paradoxalement la position néothomiste en ce qui concerne la tradition grecque et l'existence d'une métaphysique chrétienne cohérente. En revanche, l'attribution du biais historisant à l'influence judéo-chrétienne et de l'historisme à ce que Camus appelle «la pensée allemande» s'avère bien plus discutables. Axée sur le conflit entre la nature et l'histoire, l'analyse des totalitarismes que propose *L'Homme révolté* prend pour acquises des vues développées quinze ans auparavant, c'est-à-dire dans son Mémoire de 1936. Tout en en renversant le sens, cette analyse s'inspire surtout de l'orthodoxie chrétienne de Berdiaev. La conclusion d'Archambault esquisse le rôle qu'ont joué, au XX^e siècle, les doctrines laïques et universalistes dans la formation de l'historisme moderne qui est, à ses débuts, un mouvement conservateur.

Ce n'est que récemment qu'on s'est mis à examiner plus systématiquement les rapports étroits entre Camus et Nietzsche (cf. l'étude de Favre dans *AC9*, 65-94). Maurice Weyembergh⁴⁴ en dégage les assises en partant de quelques parallèles biographiques frappants et en soumettant *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Homme révolté* et les textes appropriés de Nietzsche à une lecture comparée serrée. Outre les multiples échos nietzschéens que présentent ces deux essais philosophiques, on en trouvera aussi dans *Lettres à un ami allemand* qui thématisent la prise de distance devenue nécessaire en vue des aberrations auxquelles se prêtent les œuvres du maître à penser et à sentir de Camus. Cette lecture intertextuelle permet à notre critique de situer Camus avec plus de précision par rapport à Nietzsche et l'amène à nuancer la signification de «l'éternel retour» dans le contexte de la pensée absurde et révoltée. On se rend compte qu'il y a deux images contradictoires que Camus s'est faites de Nietzsche et qu'elles s'informent et se corrigent mutuellement au cours des années.

R. G.-C.

1. Manuel A. ESTEBAN, «Camus' Art of Translation : An Unrecognized Talent», *Neophilologus*, vol. LXIV, no. 3, July 1980, pp. 374–83. Les citations ont été traduites par nous.
2. Laurent MAILHOT, «Aspects théâtraux des récits et essais de Camus», pp. 153–60 in *Albert Camus 1980*, R. GAY-CROSIER (éd.) (Gainesville, Presses of the University of Florida, 1980).
3. Kaoru SHIMADA, «Caligula entre *La Mort heureuse* et *L'Étranger*», *Études de langue et littérature françaises* (Organe officiel de la Société japonaise de langue et littérature françaises), n° 38, 1981, pp. 122–39.
4. Philippe MURAILLE, «Caligula proche et lointain», *Revue nouvelle*, vol. LXXXVI, n° 9, sept. 1982, pp. 201–7.
5. A. James ARNOLD, «Pourquoi une édition critique de *Caligula*?», pp. 179–84 in *Albert Camus 1980* (op. cit.).
6. Norman STOKLE, «Camus' *Le Malentendu* : An Exercise in Modern Tragedy», *Laurels*, vol. 51, no. 3, Winter 1980-81, pp. 149–61.
7. Moses M. NAGY, «The Theatre of Camus : a stage for destiny», *Clau-del Studies*, vol. IX, no. 1, 1982, pp. 17–25.
8. Walter G. LANGLOIS, «Camus et le sens de la révolte asturienne», pp. 163–77 in *Albert Camus 1980* (op. cit.).
9. Ervin C. BRODY, «Dostoevsky's presence in Camus's early works», *Neohelicon*, vol. VIII, no. 1, 1981, pp. 77–118.
10. Nadine NATOV, «Albert Camus' attitude toward Dostoevsky», *Revue de littérature comparée*, vol. LV, juill.–déc. 1981, pp. 439–64.
11. A. HERBERT, «Dostoïevski, Camus et l'immortalité de l'âme», *Revue de littérature comparée*, vol. LIV, no. 3, juill.–sept. 1980, pp. 321–55.
12. Björn ANDERSON, «“Le cri d'espoir” in Kafkas Werk. Camus liest Kafka», *Studia Neophilologica*, vol. LII, no. 1, 1980, pp. 123–37.
13. Hela MICHOT-DIETRICH, «Symbolische Reflexionen über den *Étranger* und *Homo faber*», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. XXX, Nr. 3, 1980, pp. 423–37.
14. William E. LEPARULO, «Ipotesi per la risoluzione del rapporto Priandello-Camus», *Italica* [New York], vol. 57, no. 1, Spring 1980, pp. 34–42.
15. Gilbert PESTUREAU, «Albert Camus et la littérature américaine», pp. 246–56 in *Albert Camus 1980* (op. cit.).
16. Édouard MOROT-SIR, «Camus, reader of Melville : recognition of a fraternal model», *French-American Review*, vol. VI, no. 2, Fall 1982, pp. 328–41.
17. Steven J. RUBIN, «Richard Wright and Albert Camus : the literature of

- revolt», *International Fiction Review*, vol. 8, no. 1, Winter 1981, pp. 12–6.
18. Cf. «Race and racism in *The Stranger* and *Native Son*», *The Comparatist*, June 1977, pp. 33–45 et notre compte rendu (AC11, 127-8).
19. Phillip RHEIN, «Camus and Percy : an acknowledged influence», pp. 257–64 in *Albert Camus 1980 (op. cit.)*.
20. Emily TALL, «Soviet Responses to Albert Camus, 1956–76», *Canadian Slavonic Papers*, vol. XXII, no. 2, June 1980, pp. 319–37.
21. *Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia*, vol. XI (Moscou, [3^e éd.] 1973), pp. 861-2.
22. Terry KEEFFE, «“Heroes of our time” in three of the stories of Camus and Simone de Beauvoir», *Forum for Modern Language Studies*, vol. XVIII, no. 1, Jan. 1981, pp. 39–54.
23. Alessandro BRIOSI, «Sartre et le caractère “classique” de *L'Étranger*», pp. 235–42 in *Albert Camus 1980 (op. cit.)*.
24. Édouard MOROT-SIR, «Georges Bataille : critique d'Albert Camus», *Stanford French Review*, vol. VI, Spring 1982, pp. 101–12.
25. Cf. *Œuvres complètes*, t. VIII (Paris, Gallimard, 1976), p. 640 ; autres titres prévus : «Albert Camus : la Morale et la Politique», cf. pp.631–48 ; ou encore un chapitre intitulé «Sade et Camus» d'un livre sur «La Sainteté et le Mal» (cf. t. VI, p. 361).
26. English SHOWALTER, «Camus and Daldelsen's *Jonas*», *Modern Language Studies*, vol. XII, no. 2, Spring 1982, pp. 41–7.
27. English SHOWALTER, *Exiles and Strangers. A Reading of Camus's Exile and the Kingdom* (Columbus, Ohio State University Press, 1984).
28. I. H. WALKER, «Camus, Plotinus, and “patrie” : the making of a myth», *Modern Language Review*, vol. 77, part 4, Oct. 1982, pp. 829–39.
29. Fritz PAEPCKE, «Albert Camus en traduction», pp. 15–30 in *Albert Camus 1980 (op. cit.)*.
30. Peter V. ZIMA, «Indifferenz und verdinglichte Kausalität : A. Camus», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. XXX, Nr. 2, 1980, pp. 169–90.
31. Cf. *Der Literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* (Munich, Fink, 1973).
32. Martin RAETHER, «Camus — la révolte gratuite», pp. 167–87 in *Der Acte gratuit, Révolte und Literatur* (Heidelberg, Winter, 1980).
33. Robert CHAMPIGNY, «Compositions philosophiques et concepts», pp. 49–54 in *Albert Camus 1980 (op. cit.)*.
34. R.-J. DUPUY, «Albert Camus, moraliste politique», pp. 237–49 in «*Hommage à Jean Onimus*» (Paris, Les Belles Lettres, «Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Nice», n° 38, 1979).
35. Teodosio VERTONE, «La Tentation nihiliste et hédoniste du jeune Camus», *Cahiers d'études romanes*, vol. 6, 1980, pp. 69–82.
36. José J. VECINO SEQUEIROS, «Hombre y naturaleza en Albert Camus», *Arbor*, vol. CX, nos. 430–2, Ott.–Dic. 1981, pp. 53–62.
37. Robertomaria SIENA, «Camus e il problema del superamento del nichilismo», *Sapienzia*, vol. XXVIII, n. 1, 1975, pp. 38–48.
38. Carmen VALDERREY, «Amor y justicia. dilema dramático de Albert Camus», *Arbor*, vol. CIII, no. 399, Marzo 1979, pp. 35–46.
39. Richard T. LAMBERT, «Albert Camus and the Paradoxes of Expressing a Relativism», *Thought*, vol. LVI, no. 221, June 1981, pp. 184–98.
40. Richard H. COX, «Ideology, History and Political Philosophy : Camus' *L'Homme révolté*», *Social Research*, vol. XXXII, Spring 1965, pp. 71–97.

41. F.F. CENTORE, «Camus, Pascal, and the absurd», *The New Scholasticism*, vol. LIV, no. 1, Winter 1980, pp. 46–59.
42. Renate PETERS, «L'Art, la révolte et l'histoire : “Le Renégat” et “L'Homme révolté” [sic]», *French Review*, vol. LIV, no. 4, March 1981, pp. 517–23.
43. Paul ARCHAMBAULT, «Albert Camus et la métaphysique chrétienne», pp. 210–7 in *Albert Camus 1980 (op. cit.)*.
44. Maurice WEYEMBERGH, «Camus et Nietzsche, évolution d'une affinité», pp. 221–30 in *Albert Camus 1980 (op. cit.)*.