



CLASSIQUES  
GARNIER

GAY-CROSIER (Raymond), « *Camus urbi et orbi* », in GAY-CROSIER (Raymond) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Le Premier homme en perspective*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16844-7.p.0009](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16844-7.p.0009)

*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.*

© 2004. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

À ne pas s'y tromper, *Le Premier homme* est une œuvre marquée par le double besoin de confession et de bilan. Mais outre une autobiographie à peine déguisée, ce fragment de roman promet aussi de retracer la pénible histoire de l'émigration et des incessantes migrations des habitants d'une colonie en crise. Cependant, cette fresque transgénérationnelle assume d'emblée, moins par sa longueur incertaine que par l'exemplarité qu'elle vise, des proportions épiques et mythiques. Il s'agit donc d'une somme qui vise à intégrer autant les expériences et perspectives personnelles de l'auteur que les procédés narratifs variés adoptés dans ses romans antérieurs. Le prisme choisi est, d'une part, celui des rapports constitutifs et de la difficile communication de silence que le fils entretient avec sa mère et, d'autre part, celui de l'impossible quête d'identité qui sous-tend tout au long la pénible recherche du père. La tendance innée à universaliser les thèmes que Camus traite dans ses récits — les critiques d'orientation politique n'ont pas manqué de le lui reprocher — contribue à l'écho mondial que ses textes ne cessent de susciter. L'accueil qu'a reçu *Le Premier homme*, immédiatement traduit en plusieurs langues, le confirme. C'est pourquoi ce "*Camus urbi et orbi*" trouve tout naturellement ses interlocuteurs parmi le corps croissant des critiques internationaux qui apportent leur contribution régulière à chaque livraison. Cette présence internationale est particulièrement forte ici — *Le Premier homme* étant, pour la première fois, le sujet principal d'une livraison —, outre la France, y figurent la Suède (et, indirectement, la Lettonie), la Hongrie par le détour de la Roumanie, la République tchèque, l'Italie, le Japon et les États-Unis.

À l'aide de nombreuses notations tirées des *Carnets*, Yosei Matsumoto (Université de Hiroshima) retrace le « processus

d'élaboration dans *Le Premier homme* ». Il propose l'hypothèse que la « conception concrète » du roman date d'octobre 1953 et coïncide avec le quarantième anniversaire de Camus, ce que celui-ci appelle « *une sorte de charnière de [s]on travail et de [s]a vie* » (I, 2037). Entre 1953 et 1956, on trouve de nombreux renvois à cette œuvre future. Mais dès 1942, le petit portrait de l'« *Enfance pauvre* » (C2, 41), sa continuation en 1946 (« *Roman. Enfance pauvre.* » (177)) et d'autres notes fournissent une série d'épisodes et de remarques dont Matsumoto répertorie et recense méticuleusement les reprises dans *Le Premier homme*. Enfin, une troisième source textuelle se trouve dans le projet d'une « Préface à *L'Envers et l'endroit* » de 1949, plus particulièrement dans une première allusion à ce projet de préface qui date de mai 1937 et qui déplore les imperfections formelles des premiers essais. Matsumoto lie la longue réticence à permettre la publication de ces essais et l'intention d'écrire plus tard « *un livre qui sera une œuvre d'art* » (II, 1219) au projet *in statu nascendi* mais pour l'instant sans titre de récrire l'enfance et le passé. Ce projet de longue haleine pourrait bien s'appeler un jour *Le Premier homme*.

« *Le Premier homme : l'aube de Némésis* » de Christy Lawrence (Belmont, Massachusetts) part de l'hyperstructure qui, selon Camus lui-même, agence l'organisation de son œuvre, en particulier le mythe de Némésis qui devait, après ceux de Sisyphe et de Prométhée, former le centre du troisième palier de sa création (voir C2, 238 et C3, 187). Les maîtres-thèmes corrélatifs bien connus sont : l'absurde, la révolte, l'amour. À la fois déesse de la vengeance et de la mesure, Némésis fait sa première apparition dans le mémoire du Diplôme d'Études Supérieures de 1936 mais dominera surtout la dernière décennie de la vie de Camus et ce comme une espèce de prolongement de « la pensée de midi ». Le triomphe de Némésis se voit dans le projet à peine amorcé d'un « Don Faust » qui doit charpenter son propre équilibre et, surtout, dans *Le Premier homme* et ses Annexes. La duplicité congénitale de Cormery, sinon de chacun, est à la source de sa monstruosité. Les voix contradictoires qui le hantent, le soleil et les ombres de son existence sont apprivoisés

par Némésis dont la fille est la nécessité, celle-même qui marque la jeunesse de l'écrivain et qu'exemplifie, avec une dignité inégalable, sa mère. Si la fausse confession de *La Chute* est une espèce de règlement de comptes avec la duplicité mensongère et la culpabilité qui en découle, la tentative de confession à la mère que constitue *Le Premier homme* équivaut à une quête de l'innocence et de l'unité que ni la recherche du père ni le pèlerinage aux sources ne pourront apporter. Par le truchement de l'autobiographie transposée au niveau mythique, Camus ramène l'histoire (la sienne comme celle de ses ancêtres) à un refus des excès que l'Histoire est susceptible d'engendrer. Adoptant « *l'ordre naturel* » (PH, 30) de l'Histoire, c'est-à-dire l'ordre cyclique et non pas linéaire, cette chronique familiale finit par substituer « la chronologie du livre [à] l'histoire des hommes ».

Constatant que l'ébauche du dernier roman de Camus « rassemble, en les éclairant d'une lumière nouvelle, la plupart des aspects familiers du maternel camusien », Geraldine Montgomery (Williamstown, Massachussets) examine le rôle de la « mère sacrée dans *Le Premier homme* » afin de dégager « le pouvoir structurant de la relation mère-enfant ». L'absence/présence de la mère — « madone silencieuse » selon la belle expression de Jean Daniel — et son silence persistant ressentis à la fois comme positif et négatif renvoient à un refoulement originaire que la critique élucide à la lumière de la dyade mère-enfant de Kristeva et du royaume archaïque *ante partum* que Jean Gassin place au centre du rapport camusien mère-fils. La *chora* (réceptacle), concept que Kristeva emprunte à Platon, « se différencie de l'imaginaire lacanien en termes d'espace sémiotique pré-verbal, empreint d'expériences somatiques et sensorielles, comme opposé au monde de la représentation par l'image ». Mais au-delà des constats psychanalytiques, la générosité maternelle qui nourrit la communion privilégiée de la mère et du fils ouvre sur un domaine peu étudié dans l'œuvre camusienne : le sacré. Le mari et le père une fois tombé sur le champ de bataille, la mère endeuillée frappée d'une infirmité d'enfance s'enferme pour de bon dans sa passivité, dans un désir d'effacement qui la rendra

à la fois généreuse envers son fils et dépendante envers sa propre mère. Cet exil intérieur définitif qu'elle s'impose donne à son silence têtu une profondeur et une force mythique et mystique susceptibles de générer « une élévation spirituelle de la mère par le fils ».

On sait que le choix des nouvelles qui constituent *L'Exil et le royaume* n'a pas toujours été fixe puisque l'une d'entre elles s'est métamorphosée en roman (*La Chute*, 1956) et a été publiée un an avant le recueil. Les rapports intertextuels entre les nouvelles et le projet de roman forment l'objet d'une seconde étude de Yosei Matsumoto intitulée « L'Ombre de *Le Premier homme* sur *L'Exil et le royaume* ». Il y poursuit une piste ouverte par Roger Quilliot (I, 2039). Si la genèse, que l'on peut retracer dans les *Carnets*, indique clairement que Camus a conçu ces deux textes comme des ouvrages autonomes, leurs ressemblances thématiques, géographiques et chronologiques — « Les Muets » fournit l'exemple le plus transparent — sont néanmoins frappantes : les protagonistes de *L'Exil et le royaume* sont, chacun à sa manière, des dépayés, voire des déracinés à la recherche de leur royaume. Mais c'est « La Pierre qui pousse » qui offre l'affinité thématique la plus directe avec l'ébauche de roman. Il y a, pour commencer, la technique adoptée dans les deux textes et qui consiste à ne révéler que graduellement le nom de personnages introduits simplement comme « l'homme », c'est-à-dire le père de Jacques et d'Arrast. Tels les émigrés dans *Le Premier homme*, l'ingénieur quitte son pays natal pour repartir à zéro dans un monde inconnu, y rencontrer l'épreuve déterminante, des regards souvent hostiles et finir par s'y enraciner. L'ombre que le recueil jette sur l'ébauche de roman se voit aussi dans une réponse que Camus donne dans une interview où il place les nouvelles dans la catégorie d'œuvres de transition, l'aboutissement logique de cette transition étant, selon Matsumoto, le noyau dur de la phase créatrice suivante : *Le Premier homme*.

Le dossier sur la « réception de Camus dans les pays de l'Est » poursuit la série d'études qui formaient le noyau de la précédente livraison (*Albert Camus 18 : "La Réception de l'œuvre de*

*Camus en U.R.S.S. et en R.D.A.*”). Isabelle Cielens (émérite de l’Université de Örebro, Suède) recense la réception difficile des œuvres, même choisies, de Camus en Lettonie sous un régime qui, à partir du climat répressif de l’occupation russe en 1940 jusqu’au rétablissement récent de la démocratie, est passé de la suppression quasi totale de l’expression libre à des conditions financières et culturelles peu propices à la diffusion de livres, voire à la lecture. Textes et traductions à l’appui, Cielens décrit le rôle à la fois important et courageux qu’ont joué, dès 1956 et dans ces conditions de travail particulièrement difficiles, les rares traducteurs qui ont apporté aux lecteurs lettons quelques œuvres de Camus. Parmi celles-ci, *La Peste* fut longtemps privilégiée, alors un peu partout le *best-seller* incontesté parmi les œuvres camusiennes. En fait, il faudra attendre 1989 pour que paraisse une traduction de *L’Étranger*. Par ailleurs, jusqu’à la fin du régime soviétique, le public letton devait se limiter à lire les rares traductions de Camus en russe. Ce choix restreint s’explique par les circonstances politiques qui bannissaient d’emblée les langues et littératures étrangères autres que russe, et excluaient surtout la publication des écrits jugés séditionnels ou bourgeois tels que *L’Homme révolté*. Pareillement révélateurs sont les comptes rendus lettons de l’époque qui rabâchent le dogme politique du jour et ce jusqu’à la chute du régime communiste. Il n’y a que la période de *glasnost* qui permette, à partir de 1985, de supprimer une fois pour toutes les courbettes idéologiques obligatoires. Enfin, les dossiers de presse d’après 1990 montrent que, si certains clichés sur Camus (en particulier son appartenance présumée à la philosophie existentialiste) ne sont pas toujours évités, l’éventail des titres disponibles inclut enfin *L’Homme révolté* et d’autres œuvres, et les articles de fond plus avertis se font plus nombreux apportant finalement des perspectives critiques nouvelles.

« *Ce que fut l’Espagne pour nous il y a vingt ans, la Hongrie le sera aujourd’hui.* » (II, 1782). Dans son appel lancé à la salle Wagram, le 15 mars 1957, Camus n’hésite pas à juxtaposer deux grands moments de l’histoire de son temps en s’adressant au

public nombreux qui est venu écouter les protestations des intellectuels contre l'invasion russe en Hongrie. Rien d'étonnant donc que ce ne soit que sous le régime Kádár, au lendemain de ces événements, que le public hongrois pourra commencer à lire Camus, constat par lequel Andor Horváth (Université de Babes-Bolyai, Cluj, Roumanie) amorce son analyse des « Lectures hongroises de Camus ». Et comme en Lettonie, pour le « grand » public en Hongrie, Camus romancier éclipse longtemps Camus essayiste et philosophe. Les œuvres jugées controversées, en particulier *L'Homme révolté*, étaient cependant accessibles au nombre plus restreint des écrivains hongrois francophones si bien qu'il est possible de parler « d'une influence immédiate et intime de Camus dans l'évolution des lettres hongroises ». Après un résumé rapide de l'évolution de l'opinion de la gauche française qui va des réactions mal informées au procès truqué de Rajk (1949) à la condamnation de l'entrée des chars soviétiques à Prague (1968) en passant par celle de l'insurrection hongroise de 1956, Horváth répertorie la série de traductions et retraductions en hongrois qui s'étalent surtout entre les années Soixante et Quatre-vingt dix, celle de *L'Étranger* de 1946 par Albert Gyergyai formant l'exception unique. Quant aux interprétations courantes dues au rôle exemplaire mais idéologiquement fixé qu'a joué Györgi Lukács dans la réception d'œuvres étrangères, le critique préfère le rayonnement qu'exercent les articles substantiels mais de qualité variée parus dans trois dictionnaires littéraires. Le public de la période 1960–1980, qui jouit d'une liberté d'expression relative, lit Camus surtout dans l'optique dégagée par Gyergyai, à présent reconnu comme grand traducteur et critique influent. Selon lui, Camus fait partie de l'héritage des grands moralistes qui va de Montaigne à Valéry. La seule monographie consacrée à Camus sort de la plume de Vilma Mészáros qui synthétise les apports critiques en privilégiant cependant celle de Lukács et les lectures des romans. Les jugements politiques et philosophiques de cette même époque ne parviennent pas encore à se libérer suffisamment de l'emprise idéologique ce qui incite Horváth à conclure que « plutôt que

d'évolution, on est en droit de parler de variations plus ou moins significatives ». Au cours des années 1990, ce seront surtout les affinités entre Camus et Miklós Mészöly, romancier hongrois « le plus intimement lié à la philosophie de l'absurde », qui intéressent la critique hongroise. Ces affinités s'affirment particulièrement dans *Mort d'un athlète* (1961) dont le protagoniste partage bien des traits avec Meursault. Mészöly est aussi l'auteur d'un remarquable essai qui est « le texte le plus pénétrant en Hongrie » sur Camus.

« Albert Camus sur les scènes tchèques dans les années Soixante » est un panorama fouillé (qui commence bien avant 1960) que nous propose Jana Patočková (Institut de Théâtre, Prague). Elle part du fait que la France et la Tchécoslovaquie des années Trente et Quarante ont partagé une situation historique et économique semblable qui a suscité dans les deux pays, mais à l'insu l'un de l'autre, des réactions littéraires et philosophiques comparables. L'un des résultats fut « la variante tchèque de l'existentialisme » qui s'est articulée chez plusieurs auteurs et dans des groupes d'intellectuels dont l'éminent comparatiste Václav Černý a établi un inventaire. Dès 1947, les [*Cahiers trimestriels d'art et de philosophie*] consacrent un numéro entier à l'existentialisme. Un deuxième fascicule de Černý portant surtout sur l'existentialisme français paraît en 1948 mais se voit confisqué au lendemain du putsch communiste qui met fin aux sondages philosophiques de ce genre. Quant au théâtre de Camus, il va falloir attendre le milieu des années Soixante avant de voir ses pièces représentées sur les scènes tchèques, le faux label d'existentialiste reléguant Camus d'emblée dans la catégorie du bourgeois décadent. Pendant quelque temps, les « œuvres prohibées ont pu circuler par des voies privées, intimes, par des prêts ». Ne répondant ni à la tradition réaliste ou psychologique ni à celle du théâtre grotesque qui dominent les scènes tchèques, le théâtre de Camus se heurte par ailleurs au fait que « la culture théâtrale française fondée principalement sur le texte n'a jamais su s'imposer dans le milieu théâtral tchèque ». Ainsi l'adaptation du roman de Faulkner, *Requiem pour une nonne*, obtient-il au



mieux un succès mitigé. Même *Caligula*, présenté en extraits en 1963, doit attendre deux ans avant d'être joué intégralement sans, cependant, réussir à s'imposer. *Le Malentendu*, en revanche, connaît une meilleure réception. Ces deux pièces ayant d'abord été jouées à Liberec, *Les Justes* sera monté à Prague, en 1965. Mais le succès relatif, selon les recensions, est surtout dû à la qualité de la mise en scène. L'adaptation de *Les Possédés* (1967), montée encore à Liberec, semble avoir dépassé « les capacités de la troupe » courageuse ce qu'on attribue aux moyens limités dont dispose « un théâtre de province ». Peu après l'invasion russe de 1968, *Le Malentendu*, pièce sombre qui correspond parfaitement au *Zeitgeist*, a été repris avec succès dans le répertoire du théâtre de Liberec. Par la suite, plusieurs mises en scène pragoises n'ont pas toujours su reproduire le même succès. Celles des étudiants de l'Académie des Beaux-Arts (1969) a tenté d'animer la pièce de Camus en « reliant l'expression des acteurs vivants avec des marionnettes géantes (80 cm) ». Enfin, le choix de *L'État de siège* qui connaît une seule représentation en 1969, répond à son tour au pessimisme politique de l'époque. Malgré sa brièveté, le passage de Camus sur la scène théâtrale tchèque a eu sa part d'influence dans le chemin difficile parcouru par le théâtre tchèque « depuis les normes idéologiques et esthétiques obligatoires des années Cinquante vers une émancipation des idées et des formes ».

Si l'on trouve dans la critique bien des renvois à Berdiaev que Camus a lu lorsqu'il préparait *Les Justes* et *L'Homme révolté*, les rapports textuels précis entre ces deux auteurs n'ont pas été étudiés à fond. C'est ce que fait, textes toujours à l'appui, Samantha Novello (Turin) dans son étude intitulée « Du nihilisme aux théocraties totalitaires : *Les Sources et le sens du communisme russe* de Berdiaev dans les *Carnets* de Camus ». C'est dans les réflexions d'ordre politique de *Carnets II* qu'il faut chercher les sources cachées des lectures que Camus a pu faire de Berdiaev. Parmi celles-ci figurent des passages — dont on nous fournit l'inventaire précis — indiquant que Camus a littéralement transcrit mot pour mot des phrases tirées d'une œuvre de

Berdiaev que Roger Quilliot ne mentionne pas dans ses notes de l'édition de la « Pléiade » : *Les Sources et le sens du communisme russe* (1938). Les tableaux de concordance entre de nombreuses remarques des *Carnets* et le livre de Berdiaev amènent Novello à constater que l'argumentation de Berdiaev a visiblement aidé Camus à charpenter sa présentation des régimes totalitaires dans *L'Homme révolté*. Cependant, au fond de ce qu'il y est dit du nihilisme ne se trouve pas seulement un autre livre que Camus a pratiqué, *La Révolution du nihilisme* (1939) de Hermann Rauschning sur les sources du nihilisme nazi, mais un effort d'intégrer « l'analyse de [celui-ci] avec la lecture de Berdiaev ». Quant à l'adjectif clé *totalitaire* et la notion philosophique de « totalité », il s'agit « pour Camus comme pour l'écrivain russe, [de] la projection d'une aspiration démesurée et illimitée de l'homme qui vise à refaire la création divine ». Mais Camus se sépare de Berdiaev quand celui-ci postule un retour aux valeurs chrétiennes en lui opposant « un doute radical envers tout ce qui prétend à l'absolu ».

Enfin, Frantz Favre (Rouen) nous présente un très utile inventaire commenté des livres de et sur Nietzsche qui se trouvaient dans la bibliothèque personnelle de Camus. Mais « Quand Camus lisait Nietzsche » est aussi et surtout un article qui recense les citations, pour la plupart fidèles, de *La Volonté de puissance* que Camus reprend dans *L'Homme révolté* après les avoir « soulignées sur son exemplaire ». Sans attribuer trop d'importance aux annotations du moment, Favre tente de dégager dans les aphorismes retenus par Camus « les constantes de sa sensibilité ». Les annotations peuvent être classées en trois types : « celles qui se réduisent à un jugement synthétique », « une réaction plus impulsive », et « un projet personnel ». Mais dans les cas moins fréquents où il s'agit de citations d'autres œuvres de Nietzsche, Camus prend ses libertés soit en résumant soit en procédant même à un travail de réécriture qui peut faire subir au texte « une véritable métamorphose » dont cet article nous fournit un exemple.

Raymond GAY-CROSIER