



CLASSIQUES
GARNIER

CLAYTON (Alan J.), CRYLE (Peter), GASSIN (Jean), MAILHOT (Laurent), MILLER (Owen J.), « Comptes rendus », in GAY-CROSIER (Raymond) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Le théâtre*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16819-5.p.0151](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16819-5.p.0151)

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.

© 1975. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

COMPTES RENDUS

Monique CROCHET, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*. Paris, Éditions Universitaires, 1973, 238 p. (« Encyclopédie universitaire »).

Camus s'étant défini lui-même comme « *un artiste qui crée des mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse* », Monique Crochet se fixe pour tâche principale « *l'analyse de la création et de la recreation mythique* » chez cet auteur (p. 13).

Le plan de son étude est fort clair. Une première partie, intitulée « Camus face au mythe » (pp. 17—49), cherche à découvrir « *le sens que [Camus] donne à ce terme, aussi bien que les influences qui ont orienté l'écrivain vers l'utilisation des formes légendaires de la pensée* » (p. 14). Viennent ensuite les deux parties principales de l'ouvrage, l'une consacrée aux « mythes recréés » (pp. 51—116), l'autre aux « mythes créés » (pp. 117—205). La quatrième partie (« La philosophie du mythe chez Camus », pp. 207—26) tente « *d'établir la technique camusienne de l'emploi de la fable et d'apprécier le rôle didactique et la valeur esthétique du mythe* » (p. 14)¹.

Camus n'ayant jamais défini ce qu'il entendait par mythe, Monique Crochet entreprend de tirer elle-même cette définition des textes où le mot apparaît. Elle constate ainsi que le terme est pris tantôt au sens « *d'idée fallacieuse adoptée par un grand nombre d'individus* » (p. 22), tantôt au sens de « *récit fabuleux symbolique* » (p. 23). Et, en vérité, pouvait-il en être autrement ?

« *Il n'est fait mention d'aucun mythe en particulier, ni même d'aucun commentaire sur le mythe en général dans [...] L'Envers et L'Endroit* » (p. 23). Les premières figures mythiques — Zagreus, Dionysos, Déméter ou Pandore — n'apparaissent dans les *Carnets* ou dans *Noces* qu'à la fin de 1937. L'auteur estime pouvoir en « *conclure [...] que la fin de l'année 1937 marque une sorte de charnière dans la carrière littéraire de Camus : à une période — de 1935 à 1937 — d'indifférence aux mythes, voire de rejet, succède une longue période où l'auteur se passionne pour les fables antiques [...], une période où le mythe devient de plus en plus spontanément le truchement de sa pensée au point où lui-même*

crée des mythes » (p. 25). Comment croire pourtant à la réalité d'un pareil déséquilibre dans la vie et dans l'œuvre de Camus ? D'un côté, trois ans tout au plus, et une seule œuvre personnelle. De l'autre, tout le reste de l'existence, et la quasi-totalité de l'œuvre. Retournons aux textes. « Le Livre de Mélusine », édité récemment par P. Viallaneix, dénote, dès 1934, un intérêt certain pour les formes mythiques de la pensée². Si ce texte assurément ne pouvait être connu de l'auteur, il est un passage au moins des *Carnets* qui n'aurait pas dû échapper à sa vigilance. À la date de « janvier 1936 » Camus y fait explicitement référence au mythe de la caverne platonicienne : « Prisonnier de la caverne, me voici seul en face de l'ombre du monde. » (C1,21).

L'auteur affirmant à deux reprises (pp. 19, 23) son intention « d'établir la genèse de [la] pensée mythique » de Camus, le lecteur espère trouver dans les pages qui suivent une analyse des processus psychologiques originaux dont la synthèse dynamique constituerait précisément cette « pensée mythique » de l'écrivain. En fait, il lui est seulement proposé une revue des auteurs dont l'influence a pu inciter Camus à recourir au mythe. La liste en est sans surprise, de Jean Grenier à Spengler, Kafka, Dostoïevski et Melville en sont exclus. Leur exclusion, qui n'est pas expliquée, est d'autant plus surprenante que, par la suite, les références à leur œuvre sont, inévitablement, fréquentes (pp. 136, 148, 149, 150, 215 etc.).

Au moins l'auteur s'efforce-t-il de déterminer quelle a été, dans l'héritage mythique de Camus, la part de chacun d'eux. On lira ainsi avec intérêt les pages consacrées à Barrès (pp. 39—45). En conclusion de ses recherches, Monique Crochet estime que l'influence de Grenier, comme celle de Barrès (p. 44) « reste hypothétique » (p. 30), que celle de Nietzsche « dut être considérable » (p. 35), celle de Gide étant « moindre » (p. 35). Finalement, « la relecture de Spengler en décembre 1937 semble avoir cristallisé des influences jusque-là éparses et avoir provoqué chez l'écrivain une réorientation de ses conceptions littéraires à l'égard du mythe » (p. 49). Les jugements prononcés sont donc prudents, sauf dans le cas de Spengler. Or, si la « charnière » de 1937 peut être mise en doute, pouvons-nous croire en la révolution spenglérienne qui nous est proposée ?

Dans son étude psychanalytique³ — trop récente pour que notre auteur ait pu l'utiliser — A. Costes, après avoir décrit « la structure schizoïde de la psyché camusienne » (p. 84), signale la « primauté de la pensée symbolique chez le schizophrène » et souligne chez Camus sa remarquable « aisance à manipuler les symboles » (p. 96 et n.2). Ainsi, loin d'être l'hypothétique résultat

d'influences extérieures, le recours au registre symbolique de la pensée pourrait être chez Camus l'expression naturelle de ses structures psychiques profondes. Celles-ci expliqueraient aussi et le choix de ses lectures et la grande influence qu'elles ont eue sur lui.

Les « *mythes recréés* » par Camus proviennent de la mythologie grecque ou de la tradition judéo-chrétienne, parfois aussi de la littérature des temps modernes. Ils peuvent être « *apparents* » ou « *cachés* » (p. 55).

L'auteur s'efforce pour chacun d'eux de faire apparaître par rapport à ses sources, l'originalité de Camus. Ce chapitre n'apporte rien de bien nouveau. Nous apprenons ainsi que « *le don Juan camusien* », malgré les emprunts à Tirso de Molina, Gendarme de Bévette, Pouchkine ou Milosz est avant tout « *une émanation directe de la personnalité de son auteur* » (p. 62). À propos du mythe de Némésis, Monique Crochet rappelle que « *selon le témoignage des Carnets, Camus pensait [...] faire de Némésis le centre du troisième volet des essais philosophiques* » (p. 79). S'efforçant d'expliquer pourquoi, contrairement à la tradition, Camus a seulement vu en Némésis la « *déesse de la mesure* » (p. 80), l'auteur finit par conclure : « [...] *nous ne croyons pas que l'explication réside dans un souci d'originalité ; elle se trouve plutôt dans l'orientation de la pensée de l'écrivain vers la mesure.* » (p. 82). Plus intéressantes sont les analyses portant sur *Le Mythe de Sisyphe*. Après avoir montré que Sisyphe doit à Camus sa fortune littéraire, Monique Crochet se demande pourquoi notre auteur, pour illustrer sa thèse, a préféré ce mythe à celui des Danaïdes. Elle trouve à cette préférence des raisons tirées de la biographie du héros. Elle a même l'intuition du rôle qu'a pu jouer dans ce choix l'« *indifférence de la pierre* » (p. 66). Mais, n'ayant pu lire l'ouvrage de Costes, elle ne peut savoir que « *le rocher de Sisyphe [...] renvoie [...] au personnage maternel pétrifié* »⁴.

La troisième partie est consacrée aux « *mythes créés* », qui sont aussi des « *mythes cachés* ». Par mythes cachés, il faut entendre « *les mythes qui se dissimulent sous le revêtement d'une histoire originale, et qui ne se révèlent que lors de la recherche des archétypes auxquels renvoient tel acte significatif ou telle attitude fondamentale* » (p. 55). L'auteur va donc s'appuyer sur la théorie des archétypes de Jung et sur les travaux de G. Durand sur l'imaginaire. « *Pour établir la qualité mythique d'une œuvre* », elle s'appliquera à « *y découvrir des archétypes* » (p. 119). Cette méthode est certes légitime, aussitôt du moins que l'on admet les théories jungiennes. Nous regrette-

rons seulement que, pour son étude de *L'Étranger*, elle ait cru devoir suivre jusque dans le détail le « schéma de l'étude » de G. Durand sur *La Chartreuse de Parme* (p. 123). Certaines analyses en deviennent fastidieuses (p. 123-4). Elles paraissent d'ailleurs largement inutiles puisque les archétypes finalement retenus sont quasi évidents. Sont relevés ainsi les archétypes de la captivité (p. 130), du héros tragique (p. 131), et de l'exil de l'éden (p. 138).

« *Malgré ce que peut avoir d'étonnant un tel amalgame, nous devons reconnaître que les figures mythiques d'Œdipe, d'Adam, et du Christ se réunissent, [...], dans le personnage de Meursault, lui-même devenu mythique.* » (p. 145-6). Une telle conclusion semble trahir un certain scepticisme quant aux résultats obtenus. D'ailleurs, si véritablement le mythe étudié est un amalgame de trois mythes traditionnels, peut-on dire qu'il s'agisse d'un mythe créé ? Mais si ce n'est pas un amalgame, en quoi exactement consiste alors son originalité ?

Passant à *Caligula*, l'auteur y retrouve les figures mythiques de Sisyphe, d'Ahab et de Dionysos (p. 153). Quant au *Malentendu*, il serait une exploration des effets « *du comportement absurde [...] sur les relations familiales* » (p. 154). Monique Crochet ne semble pas apercevoir l'évidente contradiction qui existe entre la définition qu'elle donne du but de la pièce et la portée universelle des mythes qu'elle y découvre, mythe d'Œdipe et mythe de l'Enfant prodigue. Sa cécité frise l'aveuglement volontaire lorsque, comparant Jan et Œdipe, elle affirme que, si ressemblance il y a, « *il s'agit plus d'une ressemblance apparente que réelle* » (p. 159). Il est piquant de lui voir en conclusion « *reprocher à Camus d'avoir conféré au récit archétypal de l'Enfant prodigue une signification trop limitée* » — celle qu'elle lui a elle-même donnée arbitrairement (p. 161).

Le chapitre sur « *Le mythe des exilés de la Peste* » (p. 162) vaut surtout par une intéressante étude du mythe d'Orphée qui « *occupe une position centrale* » dans le roman (p. 175). Le destin de Tarrou, par exemple, « *rappelle celui d'Orphée puisqu'il se trouve irrémédiablement séparé de l'être qu'il aimait, sa mère* » (p. 182). Lorsque Tarrou évoque la mort de celle-ci, nous retrouvons l'épisode du regard en arrière de la légende : « *elle s'est seulement effacée un peu plus que d'habitude et, quand je me suis retourné, elle n'était plus là* » (p. 183). Finalement, Tarrou « *meurt sans avoir vraiment trouvé la paix, déchiré comme Orphée* » (p. 186).

Le propos de la dernière partie « *est de regrouper les figures et les symboles mythiques [...] pour en déduire la*

philosophie du mythe chez Camus ». Il faut entendre par « *philosophie du mythe [...] l'ensemble des principes esthétiques qui gouvernent le traitement du matériau mythique ainsi que les intentions éducatives qui orientent l'emploi de la fable* » (p. 209). Étudiant l'effet esthétique de l'assemblage de plusieurs mythes au sein d'une même œuvre, l'auteur affirme que la plupart du temps « *la technique de l'assemblage produit un effet d'harmonie [...]. Cette harmonie est obtenue par le rapport juste entre la signification de l'œuvre et les mythes traditionnels auxquels elle se réfère implicitement* » (p. 212). Sans doute. Mais que deviendrait l'œuvre — et que penser alors de l'auteur ? — si ce rapport n'était pas juste, autrement dit, si l'auteur avait choisi, pour illustrer sa pensée, des symboles aberrants ?

Analysant le rôle que joue dans l'expression du mythe « *un certain climat esthétique* », Monique Crochet montre qu'au moyen de ses descriptions de paysages méditerranéens, Camus « *vis* [...] à créer un climat qui évoque la Grèce » et qui introduit le lecteur « *dans le monde des mythes grecs* » (p. 214). Après avoir tenté d'évaluer le degré de réussite atteint par Camus dans l'utilisation du mythe, l'auteur conclut son étude en rangeant, après R. Quilliot, les mythes camusiens en deux catégories : mythes « *socratiques* » d'une part, mythes « *dionysiens* » d'autre part (p. 266)⁵.

Finalement, l'étude de Monique Crochet, beaucoup plus que par les « *découvertes* » annoncées (p. 14), vaut par ses patientes analyses qui seront certainement utiles, en particulier aux étudiants.

Jean GASSIN

NOTES

1. À propos de cette dernière citation, nous regretterons les incorrections et les fautes de langue qui déparent plus d'une fois l'ouvrage. Nous retrouvons ainsi, p. 19 et p. 23, la même construction du verbe *établir* (« *tenter d'établir la genèse de sa pensée mythique* »). Plus loin, l'auteur se propose de « *rappeler brièvement [...] les éléments qui ont constitué la formation chez l'auteur d'un "cœur grec"* » (p. 26). À propos de J. Grenier : « *le professeur de philosophie ayant révélé la source de la vie spirituelle [...] l'auteur des Îles [...] allait montrer l'usage de cette source* » (p. 29). Page 162, il est question des œuvres « *centrées autour du mythe de la peste* ».

2. In P. VIALLANEIX, *Le Premier Camus* (Gallimard, 1973, CAC2), pp. 257—70.

3. A. COSTES, *Albert Camus ou la parole manquante*, Paris, Payot, 1973.

4. *Ibid.*, p. 131.

5. Aucune de ces deux catégories ne comprend d'ailleurs le mythe de l'Éternel retour, dont on s'étonne qu'il ait pu échapper à l'enquête de Monique Crochet.

Laurent MAILHOT, *Albert Camus, ou l'imagination du désert*.
Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973,
XII + 465 p. Préface de Roger Quilliot.

Le livre de M. Mailhot marque une nouvelle étape dans l'évolution de la critique camusienne : ses lecteurs en conviendront sans difficulté. Mais il ne suffit pas d'admirer cette ouverture, d'attendre avec impatience le foisonnement d'études diverses qu'annoncent déjà les travaux psychanalytiques et autres. « *Toute critique vient en son temps* », dit Roger Quilliot dans sa préface (p. VII). Mais — et c'est en cela que la sobriété de cette préface nous déçoit quelque peu — il y a sans doute, pour l'approche d'une œuvre donnée, une voie privilégiée, de sorte que c'est la première réussite du critique de nous convaincre d'emblée de la pertinence de sa méthode. « *Aucune image globale et précise* », écrit M. Mailhot dans un premier chapitre intitulé « Le jardin originel », « *ne répond exactement chez Camus à ce que nous appelons ici le jardin. Ni l'île, ni la plage, ni la colline, ni le royaume, encore moins la verdure, le parc, la forêt. Aucune image, sinon justement le mot image.* » (p. 15). Voilà que s'ouvre devant nous une profondeur pour ainsi dire objective, et qui fera enfin comprendre non seulement l'agencement des images, mais aussi tout le dynamisme d'une imagination qui se connaît comme telle et qui se saisit dans son mouvement même.

Comprendre la pertinence de cette méthode, c'est déjà reconnaître le caractère central des images, les éprouver dans leur rayonnement : « *Si l'outil d'investigation que nous avons choisi est bien adapté, les pages, les œuvres, les genres devraient se répartir en ondes plus ou moins concentriques autour d'un foyer réel, diversement actif dans l'ensemble.* » (p. 4)¹. Le rôle du critique est ici le contraire même de la définition, au sens strict. Car cerner l'image, poursuivre le « *jardin originel* » jusque dans certains « *points de suspension* »², c'est retrouver l'image dans toute sa puissance : « *L'œuvre de Camus dessine donc le climat, les lieux, les figures et, si l'on peut dire, les contours illimités du désert.* » (p. 118). Nous suivons donc, avec M. Mailhot, l'« *itinéraire* » de Camus (p. 431) ; mais cet itinéraire, c'est en quelque sorte la trace visible d'« *un courant, un souffle* » qui « *anime* » les œuvres de Camus, « *les transforme, les relie entre elles et à quelques grandes images, à quelques mots-choses : la cellule, l'île, le soleil, la plage, le miroir, la pierre, le désert...* » (p. 422)³. C'est le côté proprement bachelardien de cette étude, son élan : on peut s'émerveiller longuement devant la table des matières !

Cependant, il arrive à M. Mailhot de s'opposer à Bachelard : « Bachelard voudrait faire de Prométhée et de Sisyphe, comme d'Atlas ou d'Hercule, de joyeux athlètes ; il se méfie de la mythologie, et même du mythe, des "images qui pensent". Mais les images pensent malgré elles, malgré nous ; elles ne se reposent que pour mieux interroger. » (p. 434). Y aurait-il là la place d'une thématique ? Roger Quilliot, dans sa préface, tourne autour de la question : « Faut-il la nommer [sa méthode] thématique, puisque le thème central était, à l'origine, le désert ? ou considérerons-nous ce "désert" comme une structure ? je n'entrerai pas dans une querelle d'école et de mots que M. Mailhot a eu la sagesse d'écarter. L'intérêt de son essai est de recréer, en recourant à toutes les formes possibles de l'analyse, plus qu'un paysage, un univers. » (p.IX). Devons-nous nous contenter d'admirer, avec Roger Quilliot, un éclectisme cultivé, « une clarté et une précision qui n'excluent ni la chaleur du ton ni l'éclat poétique » (p.X), ou bien trouverons-nous ici une méthode plus positive qui sache inclure, réunir des démarches apparemment contradictoires ?

Nous avons vu tout à l'heure le critique en train de chercher le creux, le « pli »⁴, l'image au cœur de l'œuvre, mais tout se passe comme si cette obscurité même devait éclairer l'ensemble : « Une page, une ligne peut éclairer chacune des autres, et d'une lumière plus vive les meilleures. Expliquer, c'est déplier, étendre, aplanir et mettre en rapport, situer, organiser. » (p. 5). Ce qui peut apparaître ici comme un défi — faire œuvre de critique discursif, thématique, sans sacrifier la vie organique de l'image — s'avérera être une méthode puissante, dont l'exigeante dialectique nous permettra de saisir le cœur de la pensée camusienne, tout en nous faisant comprendre, dans la richesse du détail, les conséquences, les ramifications que peuvent avoir les principes qu'elle discerne. Quelle meilleure façon de percevoir, chez l'auteur de *L'Envers et l'endroit* et de *L'Exil et le royaume*, l'image structurante⁵ ?

« La "part obscure", aveugle, instinctive que Camus revendique », lisons-nous dans l'introduction, « ne doit évidemment pas faire oublier l'héritage culturel, la part diurne, consciente de son œuvre. Elles se conjuguent au contraire, s'articulent l'une à l'autre. » (p. 5). Or la véritable tâche du critique est de nous faire comprendre cette articulation⁶. M. Mailhot dit un peu plus loin : « On répondra à ces questions, on précisera cette ambiguïté, en passant de la terre adorée à la terre brûlée, en articulant le désert et la Méditerranée. » (p. 17). Voici que l'ambiguïté — thème dont nous avons parlé longuement ailleurs⁷ — s'inscrit

dans la méthode même. Et ce n'est pas l'ambiguïté stérile d'un Amsterdam brumeux, mais bien cette ambiguïté à la fois riche et précise qui faisait dire à Jonas, une fois terminé le tableau que l'on connaît, qu'il ne peindrait plus.

Il ne faudrait pas s'y tromper toutefois : l'ambiguïté, ici, ce n'est pas le simple paradoxe, même profond. Si le paradoxe est une fin, ce n'est pas *la* fin du discours critique, car le critique se doit sans doute d'être moins naïf, moins hermétique aussi qu'un Jonas. Il partira de l'image ambiguë, mais il s'efforcera toujours de la dépasser. Ceci n'est qu'une introduction :

Chaque image de Camus, « *parfum d'herbes et de néant* » (II, 33), célèbre à la fois des noces et un divorce, appelle à la fraternité et à la révolte. D'un seul mouvement elles disent oui et non. Elles s'ouvrent et se referment en un « *éblouissement obscur* » (II, 861). C'est cet éblouissement que l'œil doit vaincre plutôt que cette obscurité. L'imagination de Camus a besoin de silence et d'espace. Il faut bien les lui ménager avec des mots. (p. 7)

Seulement, dès que l'on demande dans quel sens s'opérera le dépassement, il est clair que « *le sort de [la] pensée n'est plus de se renoncer mais de rebondir en images* » (II, 192. Cité par M. Mailhot, p. 89). On va toujours au-delà, mais c'est pour retrouver, enrichie, l'image du départ :

L'envers de ce désert ardent et généreux est, dans l'œuvre de Camus, l'Europe centrale et l'Europe du Nord : villes-musées surpeuplées et survivilisées, banlieues industrielles fumeuses, triste village du *Malentendu*, terne « *désert de pierres, de brumes et d'eaux pourries* » du Zuydersee (I, 1535). L'anti-désert est plus désertique que le désert. (p. 12)

Il ne s'agit donc pas d'un simple mouvement de pénétration de l'œuvre qui irait toujours de l'avant : ce qui est vrai de la mer l'est aussi, dans un sens, de toute image : « *On ne va pas à la mer ; on en revient et on y retourne, comme à la maison natale, au jardin originel.* » (p. 34). C'est bien là la démarche la plus caractéristique de l'ouvrage de M. Mailhot : cette manière de suivre l'articulation des mots et des images dans les deux sens : étudier non seulement l'imagination du désert, mais le désert de l'imagination (cf. p. 67). Aller jusqu'à l'image centrale, jusqu'au point zéro⁸, pour en revenir⁹, mais en progressant toujours. Son modèle méthodologique ? C'est encore Camus lui-même : « *Il voudrait, sans rien exclure, corriger les unes par les autres les servitudes du temps et les libertés de l'espace, entretenir soigneusement, EN LE PARCOURANT SANS CESSER DANS LES DEUX SENS, le difficile chemin qui*

va de la violence à la paix, des villes aux collines. » (p. 104). Voilà pourquoi M. Mailhot accorde tant de place — ce n'est pas la moindre originalité de son livre — aux nouvelles de Camus :

[...] *L'Exil et le royaume*, comme à l'autre bout *L'Envers et l'endroit*, fait de l'alternative et de l'alternance une oscillation, un mouvement d'implication (royaume exilé et exil royal), un cheminement dans les deux sens. Vibrant, le mot débloqué se dédouble, respire, étend son aire : les titres et les phrases-mots deviennent des mots-phrases. (p. 402)¹⁰

Que le critique parle ici de « *phrases* » nous permettra peut-être de mieux saisir le genre de synthèse qui est ici la culmination — sinon l'aboutissement définitif — de sa dialectique ; car c'est comme si chaque chapitre commençait par une phrase et que tout le développement, ou mieux : l'accumulation, du chapitre ne servît qu'à alourdir cette phrase, à l'enrichir aux yeux de notre imagination compréhensive¹¹. En lisant les têtes de chapitre, nous nous laissons entraîner d'une « *image-île* » à l'autre — le jardin originel, le climat absurde, le désert de l'imagination, nature et culture, pays et patrie, la mer stérile, le soleil sans ombre, le ciel et le vent, la pierre, le désert de l'amour, l'île nue, la soif et la source nocturne, l'espace du silence. En revenant, toutefois, nous voyons en train de s'élaborer quelque chose qui ressemble à cette « *syntaxe des images* » dont parlait Bachelard¹². L'image se fait parole¹³, et les paroles (au pluriel) s'ordonnent en un discours. Si tout est donné dès l'origine, notre travail et notre plaisir sera de bien comprendre, justement, en quoi ces images sont les éléments d'un tout.

Il devient vite évident que le critique ne se contentera que de cette sorte de synthèse qui comprend en elle une longue analyse. Il lui faut, comme à Camus, « *poursuivre son raisonnement* », « *ÉPUISER SES IMAGES* » (cf. p. 55). Contre Bachelard, qui disait : « *L'imagination dynamique met "dans le même mouvement" et non pas "dans le même sac", des objets hétéroclites et voilà un monde qui se forme et s'unit sous nos yeux.* »¹⁴, M. Mailhot veut considérer aussi le *contenu* des images¹⁵. Il le dit lui-même à propos du désert : « *Cet espace, cette lumière, ce climat, nulle image ne les contient mieux que celle du désert.* » (p. 51). Il travaille pour ainsi dire à l'intérieur de l'image, en accumulant les mots, en associant, par juxtaposition, les thèmes les plus divers de l'œuvre camusienne. C'est tout le contraire de cette timidité dont ne voulait pas Bachelard — « *Le concept chemine de proche en proche, unissant ses formes prudemment voisines. L'imagination franchit d'extraordinaires différences.* »¹⁶ : le livre de M. Mailhot

abonde en phrases d'une hardiesse réfléchie où la vaste ambiguïté, voire le défi, de l'introduction, se réduit à une sorte de paradoxe minimal. Il écrit par exemple : « *Fabulation et jugement, imagination et condamnation sont la double activité, la double captivité de Clamence.* » (p. 76).

Reprendre l'image, c'est donc l'interroger, et non sans une certaine sévérité. Il arrive alors au critique de refuser l'emportement, de broncher devant « *une ferveur suspecte* » (p. 166) : une conclusion qui « *se veut optimiste* » « *doit être interprétée* » (p. 178), c'est-à-dire corrigée par une vue analytique de l'ensemble. Il faut se méfier de la mauvaise foi d'un Clamence, d'un Renégat, et M. Mailhot n'hésitera pas à dire « non » :

Le Renégat entend de même le soleil meurtrier frapper sur la pierre, sur l'homme, comme un marteau, « *et c'est la musique, la vaste musique de midi, vibration d'air et de pierres sur des centaines de kilomètres râ comme autrefois j'entends le silence* » (I, 1584). Non ! Il n'entend aucune parole, mais beaucoup trop de bruits [...]. (p. 366)

Plus encore, pour qui croit à la vérité des images, il faut tenir compte de leurs mensonges : « *Le crépuscule est un beau mensonge. Quelle vérité feint-il de dire ?* » (p. 213). C'est ainsi que M. Mailhot se trouvera amené à développer avec beaucoup de force, contre certains textes de Camus, contre la plupart des interprétations critiques qu'on en offre, la notion d'un printemps agressif et traître (p. 173), d'un vent qui purifie et qui nettoie si bien qu'il tue (p. 220), etc.

Nous avons parlé des points de départ de cette étude, de son cheminement. Pour ce qui est de ses fins de chapitre, il va sans dire qu'elles retrouvent presque les images du début (cf. pp. 65, 167, 332). La conclusion est ainsi une justification, le dynamisme une belle monotonie :

Si les méthodes impliquent des métaphysiques, si « *les dernières pages d'un livre sont déjà dans les premières* » (II, 106), l'absurde et bien le premier et le dernier mot de Camus, avec son corollaire : la révolte, et son image : le désert. D'Oran au Sud saharien, du désert de Scythie au Caucase, le mythe du désert ENGLOBE ET SOUTIENT tous les autres dans l'œuvre de Camus : l'étrangeté et la peste, l'exil et le royaume, l'envers et l'endroit, Sisyphe, l'absurde révolté, et Prométhée, le révolté absurde. (p. 90)

On ne peut qu'admirer cette façon de faire ressortir l'unité de l'œuvre tout en rendant compte de sa totalité. Le livre de M. Mailhot nous apparaît — et nous n'avons nullement le senti-

ment de dépasser par cette affirmation les évidences les plus claires — comme le plus grand ouvrage critique qu'ait suscité jusqu'ici l'œuvre camusienne.

Peter CRYLE

NOTES

1. À ce sujet, M. Mailhot cite *L'Été* : « Chaque artiste, sans doute, est à la recherche de sa vérité. S'il est grand, chaque œuvre l'en approche ou, du moins, gravite encore plus près de ce centre, soleil enfoui, où tout doit venir brûler un jour. » (II, 866).

2. « Le jardin originel est dans ces points de suspension, cette obscurité, ce creux, ce balancement de la nostalgie et de l'attente. » (p. 41).

3. Il dit un peu plus loin : « Camus n'a pas rompu, délibérément ou non, avec le poète qui l'habitait et qui a laissé beaucoup plus que "quelques pages". Ses essais philosophiques eux-mêmes [...] ont une épaisseur, un enracinement mythique et symbolique, un mouvement, une action secrète, une nostalgie qui font d'eux des créations littéraires. » (p. 422).

4. Cf. Michel BENAMOU, *Pour une nouvelle pédagogie du texte littéraire* (Paris, Hachette et Larousse, 1971), p. 9.

5. Laissons parler M. Mailhot lui-même : « Notre méthode ne relève spécifiquement d'aucune science et d'aucun système. Elle n'est ni linguistique, ni marxiste, ni existentialiste, quoiqu'elle s'appuie fréquemment sur plusieurs de ces disciplines. Elle n'est pas non plus structuraliste ou formaliste. Peut-être seulement pourrait-on parler ici d'une structure des images ou, selon l'expression de Jean-Pierre Richard, d'une "stylistique des thèmes". Nous ne voulons pas substituer à l'œuvre son schéma, ni nous identifier mystiquement à elle, mais dans une juste distance, retrouver son mouvement, découvrir son unité ou sa déchirure, remonter à cette "seconde où le sujet se révèle, où l'articulation de l'œuvre se dessine devant la sensibilité soudain clairvoyante, à ces moments délicieux où l'imagination se confond tout à fait avec l'intelligence", comme dit Camus dans sa préface à *L'Envers* et l'endroit (II, 9). Ce moment, nous voudrions, sinon le partager avec l'écrivain, du moins l'apprendre de lui. S'il faut à la critique des principes, des catégories, des formes, elle doit les prendre dans l'œuvre qu'elle étudie. » (p. 8).

6. Voir ce qu'il dit à la page 45 : « "Climat" est une notion plus rigoureuse, plus dynamique qu'"atmosphère", et mieux liée à tous les éléments cosmiques et humains puisqu'elle est leur lien même. »

7. Voir Peter CRYLE, *Bilan critique : "L'Exil et le royaume" d'Albert Camus. Essai d'analyse* (Paris, Lettres Modernes, 1973), pp. 19—30.

8. Cf. p. 48 : « Désertier le monde, c'est-à-dire le rendre désertique, le rendre au désert, le ramener au centre du possible et de l'impossible, du négatif et du positif.

Le point zéro est ce centre, ce blanc. Bien entendu, il n'est lisible qu'à partir de ce qui l'entoure, le précède ou le suit. »

9. Il n'y a d'ailleurs aucune contradiction véritable avec Bachelard, qui écrit dans *La Psychanalyse du feu* (Paris, Gallimard, Collection « Idées », 1972), p. 32 : « À notre avis, cette rêverie est extrêmement différente du rêve par cela même qu'elle est toujours plus ou moins centrée sur un objet. Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons. »

10. Il est évident que le parcours ne peut pas être le même dans les deux sens. Au début du chapitre intitulé « Le désert de l'imagination », nous lisons : « *Le titre de ce chapitre ne recouvre pas le sous-titre du livre. Le désert de l'imagination, ce n'est pas l'imagination du désert dans toutes ses ramifications, son évolution et ses retournements ; c'est son origine, ses premiers signes (ceux de l'absurde). Avant d'être un espace et des éléments imaginés, le désert est d'abord, dans l'imagination, le climat d'une absence, la brûlure du vide.* » (p. 68). C'est ainsi d'ailleurs que le critique nous livre souvent, en passant, des aperçus précieux : il s'agit pour lui de bien passer.

11. Pour de beaux exemples de cela, voir pp. 120 sqq., 208 sqq.

12. *La Psychanalyse du feu*, p. 179. Cf. également Vincent THERRIEU. *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire* (Paris, Klincksieck, 1970), pp. 147—153.

13. Cf. *L'Air et les songes* (Paris, Corti, 1943), p. 9 : « *La pensée en s'exprimant dans une image nouvelle s'enrichit en enrichissant la langue. L'être devient parole. La parole apparaît au sommet psychique de l'être. La parole se révèle le devenir immédiat du psychisme humain.* »

14. *Ibid.*, p. 217.

15. Bachelard lui-même connaît aussi, à part le centre et son rayonnement, le dessin : « *Psychiquement, nous sommes créés par notre rêverie, car c'est notre rêverie qui dessine les derniers confins de notre esprit.* » (*La Psychanalyse du feu*, p. 181).

16. *La Terre et les rêveries de la volonté* (Paris, José Corti, 1948), pp. 290-1.

Patricia J. JOHNSON, *Camus et Robbe-Grillet. Structure et techniques narratives dans « Le Renégat » de Camus et Le Voyeur de Robbe-Grillet*. Paris, Nizet, 1972, 127 p.

Il est possible que Camus ait lu *Le Voyeur* (1955) avant de publier « L'Esprit confus » (*NNRF*, juin 1956), qui deviendra « Le Renégat ou Un esprit confus » dans *L'Exil et le royaume*. La polémique autour du roman et la série d'articles de Robbe-Grillet dans *L'Express* n'ont pu lui échapper. Mais Camus notait non seulement le sujet et le titre d'« Un esprit confus » dans ses carnets (inédits) de février 1952, il en donnait déjà le ton en quelques lignes (« *O menteurs !... La haine...* ») ; en janvier 1954, selon Quilliot, la nouvelle est à l'état de brouillon.

Le Voyeur y changera-t-il quelque chose ? Ni la critique externe ni l'analyse ne le prouvent. Il n'y a pas de véritables recoupements

et aucun parallèle à faire entre les deux œuvres. Prétendre que « Le Renégat » est « *étroitement lié à l'esthétique robbegrillettienne* » (pp. 7-8), qu'il est même « *un spécimen des techniques du "nouveau roman"* » (p. 14), c'est exagéré au point d'en être ridicule.

Après quelques généralités sur les mécanismes de caractérisation, Patricia J. Johnson étudie (?) le dédoublement comme technique narrative et prétend asseoir solidement son analyse « *structurale et stylistique* » — qui n'est ni l'une ni l'autre, malgré quelques remarques intéressantes sur les deux versions du « Renégat » (pp. 97, 116—8), sur « *la présence ou l'absence du soleil par rapport à Mathias* » (p. 58), sur l'ambiguïté, le retour cyclique, la réversibilité de l'ordre moral. Pas plus que l'usage fréquent de *maintenant* dans « Le Renégat » ne « *préfigure* » la répétition de cet adverbe dans *La Jalousie* (p. 81, n.2), les glissements temporels du monologue intérieur camusien ne vont pas jusqu'à la phrase ou aux paragraphes « ponts » de Robbe-Grillet (p. 85, n.5). Et un anthropomorphisme se cache-t-il ou non chez celui-ci ? L'auteur se contente de poser la question (p. 76, n.5). Le chapitre le moins décevant est le dernier, le plus facile, sur les divergences. À ce compte-là, aussi bien se pencher sur « Le Renégat » et *Le Grand Meaulnes* (il existe d'ailleurs un article sur ce roman et *Le Voyeur*)...

Si elle tenait au parallèle, Patricia J. Johnson aurait pu, plus sérieusement, étudier « Le Renégat » et *La Chute*, « Le Renégat » et *L'Homme révolté*. Elle aurait pu trouver divers points de comparaison avec *Le Rêve d'un homme ridicule* de Dostoïevski (« *Je prêche..., je m'embrouille* »), *A Fable* de Faulkner, *À l'ombre du mal* et *Terre de Satan* de H.R. Lenormand ; ou encore (voir Carina Gadourek, ignorée ici) dans le *Journal* de Vigny (sur Julien l'Apostat), *Moby Dick*, le *Traité du désespoir* de Kierkegaard, etc. Quant au *Voyeur*, la coïncidence des dates et quelques « *juxtapositions non résolues* » ne suffisent pas à le rapprocher du « Renégat ».

Patricia J. Johnson devrait lire les schémas et tableaux de Jean Ricardou avant de conclure — de la faiblesse de sa propre (absence de) méthode — que « *l'opacité réfractaire à l'analyse critique* » est l'un des traits dominants du Nouveau Roman (p. 112). Elle devrait relire Camus pour y trouver autre chose qu'une « *application raisonnée et voulue aux tentatives d'autres artisans méritoires* » (p. 8). Elle devrait connaître enfin l'article de B. Stoltzfus sur *L'Étranger* et *Le Voyeur* (J.H. MATTHEWS (ed.), *Un nouveau roman ? Recherches et tradition*, Lettres Modernes, 1964).

Laurent MAILHOT

Donald LAZERE, *The Unique Creation of Albert Camus*. New Haven and London, Yale University Press, 1973, 271 p.

Disciple de Justin O'Brien à Columbia, professeur de littérature comparée à Berkeley, Donald Lazere nous donne ici une œuvre d'envergure, solide, équilibrée. Ce qui frappe dès l'abord, c'est la maîtrise avec laquelle l'auteur domine et traite son sujet. Il ne le surplombe pas, ne le survole pas, mais il ne s'encombre pas non plus de détails disparates. Parfaitement à l'aise dans ses références à l'ensemble de l'œuvre de Camus, il sait choisir, aller à l'essentiel. C'est l'*unicité*, l'originalité et l'unité, des divers textes de Camus qui l'intéresse ici. Il a raison d'insister sur, non pas seulement les interférences et recoupements, mais l'opposition mesurée, l'ambiguïté et l'ambivalence, le jeu (p. 24) à tous les niveaux.

« *Il faut dix ans pour avoir une idée bien à soi — dont on puisse parler* », disait Camus dans « Le Vent à Djémila » (*Noces*). Ainsi, le livre que nous examinons mit dix ans à se faire. Sans être une réévaluation complètement nouvelle de l'œuvre de Camus, il fait le point des connaissances acquises, discute et nuance les opinions (de Sartre et Jeanson, de Lukács, de Leo Bersani, de Parker, etc.), propose une synthèse fondée sur des analyses précises — qu'il s'agisse des oxymorons de la fin du « Retour à Tipasa » (p. 120), de la corde ombilicale des *Justes* (p. 93), ou du symbolisme des noms propres (pp. 85-6, 155-6).

The Unique Creation of Albert Camus étudie sa conception (et sa réalisation) de l'art et du rôle de l'artiste dans la société, dans l'histoire. Il s'agit d'un ouvrage d'esthétique et d'éthique appliquées à un cas exemplaire. Dans cette création exceptionnelle, le mince récit de *L'Étranger* est lui-même « unique » (p. 171) : “*In countering Meursault's antiformalism with the form of The Stranger itself, Camus has provided both poison and antidote, just as he has done on the metaphysical level by countering Meursault's denial of life's value with the affirmation of remaining alive himself and writing the novel.*” (p. 64).

La première partie du livre (cent pages) saisit l'œuvre de Camus comme un tout ; elle groupe les principaux thèmes, ou plutôt les aspects, les niveaux (sémantique, poétique, axiologique, métaphysique et social...). Le « système artistique » de Camus est-il aussi vaste, aussi plein que le prétend l'auteur ? Peut-on le comparer aux systèmes philosophiques ou épistémologiques de Platon et de Plotin, de Thomas d'Aquin, de Spenser, Spinoza, les Encyclopédistes, Hegel, Freud (p. 25) ? En voulant trop prouver, ici, Lazere affaiblit sa thèse. Il est plus heureux lorsqu'il évoque *La Divine*

Comédie, Milton, Dostoïevski, Proust, Joyce ; lorsqu'il compare *L'Étranger* à *Hamlet*, *Moby Dick*, *The Great Gatsby* (p. 172), et *La Chute* aux *Confessions* de saint Augustin ou de Rousseau (p. 184). C'est déjà beaucoup ! Suffisant en tout cas pour situer Camus à une meilleure place que celle que semble lui reconnaître, depuis quinze ou vingt ans, la critique française officielle.

Camus est un auteur difficile (p. 25), oui, irréductible au pied-noir ou au « *philosophe pour classes terminales* ». Non pas qu'il soit ésotérique, recherché ou érudit (même dans *L'Homme révolté*). Sa complexité est dans son apparente simplicité ; son obscurité, dans sa clarté. Camus est difficile parce qu'il n'est ni d'avant-garde ni d'arrière-garde, ni marginal ni commun.

(Undoubtedly a large part of his widespread appeal lies in the fact that his distinctive psychological formation and means of adjusting to it coincided resonantly with the most prevalent spiritual and social problems of his time, in much the same way that Freud saw Dostoevsky's internal conflicts recapitulating the cultural crises of his era.) (p. 95)

La production littéraire (et journalistique) de Camus est « unique » parce que, entre la Révolte et la Révolution, dans la liberté d'un certain socialisme, elle est à la fois romantique (sujets, héros) et classique (style, structure), traditionnelle et moderne, française et largement occidentale, etc. Essayiste (lyrique, politique, philosophique), dramaturge, romancier et nouvelliste, Camus pratique tous les genres, toutes les techniques, sans qu'on puisse pour autant l'assimiler à Gide ou à Malraux, aux Grecs ou aux Espagnols, à Hemingway ou à Faulkner, à Barrault ou à Beckett, à Kierkegaard ou à Kafka ou à Sartre. Camus est déjà lui-même dans *L'Envers et l'endroit*, voire, en partie, dans *Alger Républicain* et *Révolte dans les Asturies* — dont Lazere ne parle pas, non plus que des adaptations, sauf *Les Possédés* et *Requiem*.

Le chapitre iv reprend et organise les interprétations psychanalytiques américaines, qui portent d'abord sur *L'Étranger*, puis sur *La Chute* et, un peu, sur le théâtre. L'article de Pichon-Rivière et Baranger n'est pas cité, ni, bien entendu, le trop récent livre d'Alain Costes. L'analyse détaillée de « Entre oui et non » (pp. 74—82) amène Lazere à voir dans l'emprisonnement et le dénouement de *L'Étranger* une « *symbolic regression from adult sexuality to all the traits of Camus's infantile sexuality [...], which here become even more clearly identified with death* » (p. 87).

La seconde partie de *The Unique Creation* donne leur juste place aux essais littéraires : les trois recueils, stylistiquement homogènes, rassemblent des variations (antithétiques, dialect-

tiques) autour des thèmes majeurs de Camus ; ils pourraient constituer, ensemble, "a single work with its own internal cohesion" (p. 118). Le ton, le héros de *La Mort heureuse* sont plus proches de ces "lyrical essays" et du *Mythe* que de *L'Étranger*. Quant aux « Réflexions sur la guillotine » (*On Hanging* est une traduction approximative), l'auteur y voit un brillant exemple, (et un résumé) des idées et de l'art de l'écrivain¹. Ailleurs, Lazere néglige un peu le reporter (*Chroniques algériennes*) au profit de l'éditorialiste. Surtout, il néglige certains essais (articles, préfaces, comptes rendus) de critique littéraire : Chamfort, Char, Guilloux, Madame de La Fayette, Ponge, et plusieurs écrivains dont Camus a parlé ne sont pas une seule fois mentionnés ; Jean Grenier l'est à peine.

Lazere souligne à maintes reprises, avant même le chapitre qu'il leur consacre, la complémentarité du *Mythe de Sisyphe* et de *L'Homme révolté*. Il préfère celui-ci, dont il fait une analyse détaillée², à celui-là, qu'il trouve obscur, heurté, trop peu développé (pp. 139-40). Le révolté camusien demeure, évidemment, un révolté « volontaire », un intellectuel, un artiste, un petit-bourgeois « engagé » mais minoritaire. Est-ce un grave défaut, ici, de n'avoir pas de programme politique précis et universel à proposer, sinon la non-violence relative et un socialisme démocratique, décentralisé ? « *Camus could synthesize Coleridge and Marx in proposing art as a paradigm for postindustrial, classless society.* » (p. 26).

S'il rend bien compte des ambiguïtés de *L'Étranger*, de l'« allégorie naturaliste » de *La Peste* et du labyrinthe de *La Chute* — dont il limite pourtant la portée en en faisant l'œuvre d'une circonstance et d'une génération (pp. 187-8) —, Donald Lazere est sévère pour la plupart des nouvelles de *L'Exil et le royaume*³, qu'il passe rapidement en revue, et pour le théâtre, qu'il étudie davantage d'un point de vue proprement dramatique qu'en relation avec les autres œuvres (et genres) de Camus. Ces deux derniers chapitres (XI et XII) déçoivent. On est d'ailleurs surpris que la Bibliographie sélective ne comprenne pas les ouvrages de Gadourek, Gay-Crosier, Coombs, alors qu'elle retient la fantaisie de Carruth, celles (en un autre sens) de Durand, de Jonesco...

Lazere propose — et explique — souvent sa propre traduction des extraits qu'il cite. Il trouve lâches et confuses celles (abrégée ou non abrégée) de *L'Homme révolté* par Bower. Stuart Gilbert est plus fidèle à *La Peste* qu'à *L'Étranger*, où il extrapole ; malheureusement, "that word-for-word accuracy is not as important here" (p. 176). Même l'excellent Justin O'Brien se voit corrigé ou complété par les remarques du Dr Barchilon sur *La Chute* (pp. 192—4). N'acceptant pas la traduction (Kennedy) de

L'Envers et l'endroit par *The Wrong Side and the Right Side*, qui est un contresens — *Front and Back* ou *Heads and Tails* aurait été plus juste —, Lazere préfère dans ce cas garder le titre original. Si l'ambiguïté, la réciprocité de « L'Hôte » — “The Host” ou “The Guest” (finalement préféré par Camus) — et l'étymologie du mot — *hostia, hostis, hospes* (p. 205) — sont intéressantes, le rapprochement Tarrou-taré (p. 93) est tout à fait gratuit, et le premier titre du *Malentendu* n'était pas « L'Exil » (“The Exile”, p. 6) mais « L'Exilé ».

La longue Conclusion, qui est une sorte d'appendice (“Camus and the American Reader”), sera sans doute utile aux historiens et aux comparatistes. Camus est beaucoup plus proche d'Emerson, Thoreau, Whitman, et de la tradition romanesque américaine (*romance*) que du roman (*novel*) britannique : “[...] *concerned more with philosophical themes, metaphysical speculation, and quasiallegorical symbolism than with the realistic portrayal of social manners or biography.*” (p. 229). Il est aussi plus proche, selon Lazere (et Doubrovsky), des grands romanciers américains de 1930 que ne le sera la génération d'après-guerre, à l'exception des écrivains noirs. Est-il encore un des héros de la Nouvelle Gauche⁴ ? Camus perdrait ce rôle vers 1965, à cause de son pessimisme à l'endroit des mouvements révolutionnaires de masse ; mais, depuis 1970, il semble que “*practical counterproductivity and frenzied misdirections of violence by some American radicals might eventually swing leftist opinion here back toward Camus*” (p. 247). Plusieurs points demeurent discutables, et on peut appliquer à cette section du livre de Lazere ce que lui-même dit d'une observation de Louis Kampf : “*this, however, is more of a reflexion on the postwar American intellectual climate than on Camus himself*” (p. 252).

Ce n'est pas seulement en conclusion que Lazere situe Camus par rapport à la littérature anglo-américaine. Tout au long de *The Unique Creation* abondent les références à Melville, Wilde, Faulkner, Hemingway (cela va de soi), mais aussi à Joyce, Conrad, T.S. Eliot, Fitzgerald, Orwell, Norman Mailer, entre autres. A.J. Liebling est un exemple américano-camusien de “*press watcher*” (p. 123) ; l'Irlandais C.C. O'Brien, vigoureusement anticolonialiste, “*is probably Camus's closest counterpart*” (p. 249).

Cette lecture américaine de Camus est personnelle, actuelle, organique, le plus souvent convaincante. Aussi attentive et engagée qu'une thèse, elle a le mérite d'être parfaitement lisible. Plus qu'une étude critique, il s'agit d'un véritable essai.

Laurent MAILHOT

NOTES

1. "Here Camus marshals all his powers of novelistic and dramatic description and of straightforward journalistic exposition, heightened literarily by bristling irony, paradox, and aphorism and supported philosophically by his most maturely refined and concisely articulated metaphysical, political, and moral principles. The result is one of the most devastating polemics against capital punishment ever written." (p. 127).

2. La critique du narcissisme, de la théâtralité romantique du nihilisme apocalyptique "remains one of his most astute points, appearing as it did in the America of the mid-1950s when it was applicable to a neoromantic revival in the American drug cult, beat writing, and Actors Studio theater, and in French New Wave cinema" (p. 144).

3. En particulier pour « La Pierre qui pousse » : "[...] the last thing a destitute native family needs is a hundred-pound rock in the middle of their living room" (p. 208) est un commentaire trop facile, démagogique.

4. "(By "New left" I refer throughout this book to the general movement of social activism, disillusionment with Cold War liberalism, and reevaluation of radical ideology in the sixties, rather than to any particular factions.)" (p. xi). Cf. pp. 147, 197-8, 240-52.

Paul ARCHAMBAULT, *Camus' Hellenic Sources*. Chapel Hill [N.C.], University of North Carolina Press, 1972, 173 p.

L'étude de Paul Archambault sur les sources helléniques de Camus est la première enquête globale¹ qu'on ait consacré au sujet. Ce livre systématique et complet repose sur une solide connaissance des textes antiques et des ouvrages d'érudition mis à contribution par Camus. Une documentation minutieuse est le garant de la rigoureuse objectivité des commentaires qui sont présentés dans un style sobre et clair. On imagine mal la reprise intégrale du même sujet, tant l'investigation de M. Archambault est bien menée. Certes, il sera possible de compléter telle analyse ou de modifier telle conclusion, mais c'est désormais autour de ce livre que les apports complémentaires devront cristalliser.

L'auteur prend le mot « hellénique » dans une acception large pour désigner « la totalité de la culture méditerranéenne affectée de quelque manière que ce soit par la Grèce classique, jusques et y compris Augustin » (p. 13). Définition qui permet de grouper

« des ouvrages aussi disparates, au point de vue chronologique et spirituel, que l'*Odyssée*, *De la nature des choses*, les *Ennéades*, les *Confessions* et même la littérature gnostique » (*ibid.*). Pour ce qui concerne la méthode, l'auteur affirme que son étude « n'est pas, à proprement parler, un essai de critique » mais plutôt une enquête sur les modes d'acquisition, l'emploi et parfois l'abus des sources classiques. Son propos n'était donc pas d'étudier l'art de Camus, mais d'éclairer la genèse et le cheminement de « l'hellénisme » camusien à partir des lectures entreprises en vue de la rédaction de « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme », mémoire présenté en 1936 pour le Diplôme d'études supérieures de philosophie à l'Université d'Alger. M. Archambault a donc été amené, inévitablement, à centrer ses recherches sur ce travail d'étudiant, mais il serait possible et légitime de signaler l'importance peut-être excessive accordée, en conséquence, à un simple mémoire universitaire que son auteur était à cent lieues de songer à publier, et qu'il aurait pu même désavouer. À l'encontre d'un tel reproche, il faudrait rappeler que ce mémoire est le lieu où se forma le « cœur grec » de Camus, et que dès 1936 furent élaborées bon nombre d'opinions et d'interprétations qui pour être mieux dites dans les pages de *L'Homme révolté* n'en remontent pas moins à l'époque des études de philosophie. L'auteur le fait remarquer d'ailleurs dans son avant-propos : « Dans l'ensemble [...] hellénisme et christianisme [...] avaient pour lui à peu près la même signification en 1960 qu'en 1936. » (p. 13). Preuve de la constance d'une réflexion ou d'une certaine complaisance intellectuelle ? Peut-être serait-il plus juste de voir dans cette non-évolution d'une culture classique le poignant symbole de l'éclipse, provoquée par l'entrée dans l'Histoire, de cela même que l'auteur de *Noces* avait le plus aimé...

Quoi qu'il en soit, le portrait peu flatteur qui ressort du présent ouvrage est celui d'un jeune hellénisant malheureusement plus prompt à consulter les travaux des spécialistes que les textes mêmes — cela malgré certaine réponse de Camus au questionnaire de C. A. Viggiani dont M. Archambault ne tient pas compte : « *J'ai lu alors [à l'Université] de mon propre chef toute la littérature grecque, qui me transportait.* » (AC1, 207). « *Mais en traduction !* » précise-t-il sur le manuscrit de Viggiani. Qu'il s'agisse d'Homère, de Plotin ou d'Augustin, la documentation de Camus se révèle trop souvent de seconde main, les emprunts textuels foisonnent, à tel point que le chercheur « assez heureux ou rusé pour repérer les sources inavouées qui sous-tendent chaque chapitre » du mémoire peut presque assembler celui-ci à la manière d'un jeu de patience (p. 71).

Si au cours de ce travail de reconstitution et de démythification involontaire, M. Archambault se voit obligé de dévoiler la fausse érudition et les anachronismes de Camus, et de signaler ce qu'il appelle "*Camus' scholarly or historical lapses*" (p. 14), le procédé part d'une intention tout à fait légitime, celle de cerner, par rapport à une multiplicité de sources textuelles, ce qui est spécifiquement camusien dans les idées discutées par l'écrivain. L'auteur ne se contente donc pas de répertorier les diverses données à partir desquelles s'élabore, par exemple, l'interprétation camusienne du mythe de Prométhée (Nietzsche, Paul Mazon, Georges Méautis), mais il s'applique à définir ce qu'il y a d'original dans cette interprétation. Or il était éminemment qualifié pour entreprendre ce long travail de *démêlage*, et il faut le remercier des nombreuses trouvailles qui dispenseront d'autres chercheurs de s'engager en vain sur des sentiers d'érudition désormais reconnus pour faux.

Le premier chapitre passe en revue les sources proprement « classiques » de Camus : sources poétiques (d'Homère à Euripide), philosophiques (des présocratiques à Plotin) et historiques (de Thucydide à Lucrèce). Au chapitre II l'auteur présente un exposé lucide des idées de Camus sur la rencontre du christianisme et de l'hellénisme, et sur la fusion progressive des valeurs helléniques et chrétiennes. Or cette réconciliation historiquement vérifiable, Camus l'a toujours considérée comme impossible sur le plan philosophique. Et M. Archambault s'efforce d'expliquer, en des pages d'un très grand intérêt, pourquoi « l'hellénisme et le christianisme restent, dans la perspective camusienne, irrévocablement opposés » (p. 75). Il montre d'abord comment le conflit des deux cultures se manifeste pour Camus à travers quelques oppositions fondamentales :

— conflit entre une culture qui lègue à l'Occident, en la figure de Prométhée, le type du révolté, et une théologie qui propose pour toute réponse au mal une patience résignée... ;

— conflit entre une pensée qui exalte la participation au monde en préservant « *le bel équilibre de l'humain et de la nature* » (II, 595), et une vision qui fournit le modèle du messianisme historique ;

— opposition entre une conception esthétique de l'univers et une conception morale qui rend impossible, au théâtre, l'ancienne vision « tragique » et la remplace par le drame religieux. À ce propos l'auteur rappelle la présence évidente d'idées nietzschéennes dans la conférence sur « L'Avenir de la tragédie », et aussi l'influence, moins connue, de Léon Chestov à qui Camus doit, semble-t-il, sa conception de la tragédie comme l'affrontement de

« deux forces également justes et morales » (*Le Pouvoir des clefs*). Partout dans ce livre il est tenu compte des idées que l'écrivain aurait pu hériter de penseurs tels que Nietzsche, Chestov et Berdiaev.

De telles analyses permettaient d'aborder le conflit permanent chez Camus entre la nature et l'histoire, et l'auteur examine en effet les lectures philosophiques susceptibles d'avoir renforcé cette antithèse fondamentale. Confrontant les idées de Camus avec celles de Berdiaev (*Le Sens de l'histoire*), l'auteur trouve presque identique leur façon de formuler le problème.

Au chapitre III M. Archambault propose une lecture gnostique de *Caligula*. Au lecteur de juger ce qu'il conviendrait de retenir de ces analyses qui tendent à forcer le texte et contre lesquelles l'auteur prévoyait des objections (pp. 133 sqq.). Quant au dernier chapitre, consacré à la « présence d'Augustin », la solidité de sa contribution à l'étude des sources de Camus a déjà été signalée, ici même, et à deux reprises (AC5, 229-30 et 267-8), à propos de sa version française.

Enfin, sur cet ouvrage très instructif, quelques réserves sans grande importance :

— On s'étonne que l'auteur d'un travail technique destiné à des spécialistes ait choisi de citer Camus en anglais, sauf quand il s'agissait de juxtaposer à sa source un texte particulier (ce procédé étant de rigueur pour démontrer un emprunt, à quoi servait-il de procéder différemment pour toutes les autres citations ?).

— L'auteur a limité son enquête aux écrivains qu'il arrive à Camus de mentionner ou de discuter (dans ses écrits ou dans les *Carnets*). Or il aurait pu s'interroger avec profit sur l'influence éventuelle de certains philosophes, tels Épictète, Marc-Aurèle et Épicure, qui ne sont pas souvent cités par l'écrivain mais dont la présence se fait sentir dans plusieurs textes d'importance.

— Vu le nombre de citations données au cours des démonstrations, on regrette l'absence d'un index des noms propres et aussi celle d'une bibliographie (car, conformément aux directives incompréhensibles de la *MLA Style Sheet*, l'éditeur des ouvrages cités ne figure pas dans les notes).

Alan J. CLAYTON

NOTE

1. Exception faite pour le mémoire de D. PAPAMALAMIS, *Albert Camus et la pensée grecque* (voir AC2, 181-4), dont M. Archambault signale avec raison les insuffisances (p. 12, n.3).

Peter CRYLE, *Bilan critique : "L'Exil et le royaume" d'Albert Camus — essai d'analyse*. Paris, Lettres Modernes, 1973, 265 p. (« Situation », n° 28).

En désignant son essai d'analyse sur *L'Exil et le royaume* « bilan critique », Peter Cryle est de loin trop modeste. Car, si la critique parvient à tenir compte de presque toutes les études consacrées soit au recueil soit aux nouvelles particulières, il les a largement dépassées afin de nous offrir la seule explication approfondie de *l'Exil*. Il existe, certes, plusieurs commentaires importants sur les nouvelles mais on ne trouve aucune étude qui mette si bien en lumière la portée globale du recueil, ni aucune étude qui nous permette mieux de la situer par rapport à l'œuvre précédente de l'auteur. En fait, ce qui ressort du premier chapitre (intitulé « *L'Exil* et ses critiques ») ce sont les efforts lamentables des critiques pour s'adresser sérieusement au recueil, et cela parmi les camusiens les plus éminents. Cryle dévoile l'incompréhension (pour ne pas dire l'incompétence) de ceux qui ont accordé à *l'Exil* quelques éloges rapides et vagues, de ceux qui ont fondé leurs remarques sur de simples erreurs de lecture (dont le nombre n'est pas négligeable), de ceux qui ont considéré les nouvelles en tant qu'exercices de style, et enfin de ceux qui, tout en voulant cerner d'une manière générale le recueil, ont tout simplement passé sous silence les nouvelles qui ne convenaient pas à leur thèse. Comme le remarque Cryle lui-même, on peut légitimement renoncer à l'étude de *l'Exil* pour des raisons d'esthétique mais, pour le critique, qui lui a consacré 240 pages d'explication dense et subtile, une telle position ne saurait convenir.

Avant d'aborder successivement les nouvelles particulières dont l'analyse constitue la plus grande partie de son ouvrage, Cryle cherche, en deux chapitres, à expliquer les deux aspects nouveaux que *l'Exil* lui semble apporter à l'œuvre camusienne ; il s'agit d'une part de l'utilisation « *d'une ambiguïté consciente et voulue* » et de l'autre du recours au « *réalisme physique* ». Ces deux chapitres sont importants dans la mesure où ils tendent à orienter l'analyse des nouvelles particulières. Nous nous limiterons ainsi à la considération de ces deux aspects « nouveaux » et à tracer leurs conséquences dans le reste de l'ouvrage. Constatons d'abord que les remarques de Cryle sur « *l'ambiguïté* » ne nous ont pas complètement convaincu et cela pour plusieurs raisons. Si, à la suite de la polémique avec Sartre et de la guerre d'Algérie, Camus se rend de plus en plus compte de l'ambiguïté foncière du monde et de la situation humaine (comme le prétend Cryle),

l'auteur ne peut nullement être ambigu envers ses personnages ni envers son monde romanesque sans se livrer aux reproches d'incompétence artistique. Le romancier peut refuser tout commentaire sur ses personnages afin de leur permettre de refléter l'expérience à travers leur propre conscience ; il peut céder au personnage la narration de sa propre histoire ; il peut prendre ses distances par rapport au personnage en s'appuyant sur l'ironie. Mais l'ambiguïté ne peut que provenir de l'incertitude du lecteur devant l'interprétation du texte et non pas d'une incertitude voulue ou non de la part de l'auteur envers son monde romanesque. C'est pourquoi il nous semble inutile de s'interroger longuement sur l'expérience de Janine (dans « La Femme adultère ») afin de découvrir si l'auteur a voulu ou non décrire une expérience mystique. Cette sorte d'ambiguïté n'a pas une valeur esthétique malgré son intérêt pour l'étude de Camus en tant qu'homme. Seul importe sur le plan romanesque, l'attitude du personnage envers son « *adultère* » avec la nuit. Or, si nous ne pouvons constater sans équivoque son attitude, c'est qu'à la fois l'auteur et le personnage se montrent curieusement réticents. Exception faite pour une ou deux intrusions peu judicieuses, Camus se contente de faire refléter l'expérience à travers la conscience de son personnage. Nous devons supposer que l'auteur sait parfaitement bien la signification (mystique ou non) de cette expérience mais il préfère tout simplement ne pas nous la communiquer.

Par ailleurs il nous semble hasardeux de mentionner « *l'ambiguïté du ton* » dans « Jonas » qui, selon Cryle, « *résulte d'une évolution graduelle, longtemps incomplète : le passage du comique au sérieux ; ce n'est en effet que vers la fin que le récit prend toute sa gravité* » (p. 149). Élargir la notion d'ambiguïté afin d'incorporer toute modification de la distance prise par un auteur à l'égard de ses personnages, c'est presque la vider de tout sens. Par contre, on peut légitimement parler d'ambiguïté lorsque le lecteur n'est pas sûr de la distance ironique que l'auteur tient à établir entre lui-même et son personnage (et par là, évidemment, de la distance du lecteur à l'égard du personnage). Les remarques de Cryle consacrées à « Jonas » en fournissent un parfait exemple. Selon le critique, « *il n'y a aucune ironie visible dans [la] dernière partie du récit, rien qui donne à penser que Jonas n'ait pas la sympathie de son créateur* » (p. 173). Cette constatation est très importante dans la mesure où Cryle veut faire du peintre une exception au destin qui guette les autres personnages principaux du recueil. « *À Jonas* », dit-il, « *il est donné, par une sorte de grâce qui n'est en somme que l'envers de l'ironie, de mesurer sa mesure.* » (pp. 239-40).

Or, malgré la certitude qui motiverait Cryle à soutenir une interprétation aussi audacieuse, nous devons constater que l'ironie semble s'infiltrer partout à la fin de cette nouvelle. Sans vouloir nous lancer dans une explication détaillée des dernières pages du récit, soulignons le fait que les mêmes procédés humoristiques utilisés tout le long de la nouvelle se trouvent également à la fin. Nous sommes ainsi entraîné irrésistiblement à soupçonner une intention ironique de la part de l'auteur. Pourtant nous ne voudrions pas contester absolument l'interprétation de Cryle, car nous aussi nous ressentons une certaine ambiguïté dans la distance prise par l'auteur à l'égard de son personnage. Si nous tenons à notre interprétation, c'est que nous l'estimons aussi autorisée par les données textuelles que celle de Cryle. En d'autres termes, le peintre ne nous semble pas parvenir à concilier sa fidélité à lui-même et sa fidélité à autrui.

Passons à une autre sorte d'ambiguïté que le critique prétend voir découler de l'*Exil*, notamment celle qui se trouve à l'intérieur du monde romanesque et à laquelle les personnages doivent faire face. À plusieurs reprises dans son explication du « Renégat », Cryle insiste sur le fait que le protagoniste ne peut accepter « l'ambiguïté » de sa situation. Il cite chaque fois, comme preuve, l'appel fait à « l'ordre » du renégat. Or, il ne s'agit nullement à nos yeux de l'ambiguïté mais du désir d'échapper à la dualité intérieure qui le déchire. L'appel fait à « l'ordre » signifie la tentative de supprimer l'un des termes de son dilemme, afin de vivre dans la certitude de l'absolu. La situation alors n'est pas ambiguë car le renégat, bon gré mal gré, a conscience des deux termes de son déchirement intérieur. De même, nous hésitons à suivre Cryle lorsqu'il affirme que Yvars (dans « Les Muets ») est « *condamné à la simplicité — et donc, dans un sens, à l'incompréhension et à l'injustice — parce qu'il est incapable de faire face à la complexité et à l'ambiguïté* » (p. 118). La situation n'est pas ambiguë pour Yvars ; malgré ses origines plébéiennes, il sait parfaitement bien (autant que Daru et Jonas) les termes de son dilemme. Mais prisonnier à sa fidélité à lui-même, il est incapable de se livrer à l'acte lui permettant de concilier sa fidélité à lui-même et à autrui. Il ne saurait peut-être raisonner en bon intellectuel les termes de son dilemme mais on aurait tort de prétendre que « *sa simplicité* » l'empêche de ressentir profondément son tiraillement et lui permet d'échapper ainsi à sa complexité.

La seule ambiguïté dans l'*Exil*, selon nous, est celle qu'éprouve le lecteur devant le texte. Or, la question qui se pose (et Cryle ne semble pas l'avoir considérée à fond), c'est de se demander

dans quelle mesure l'ambiguïté ressentie par le lecteur est différente de celle qui caractérise l'interprétation de toute œuvre littéraire. S'il existe plusieurs explications du texte, on peut conclure que l'ambiguïté (c'est-à-dire plusieurs attitudes de la part des lecteurs face aux données textuelles) fait partie essentielle du discours littéraire. Nous laissons de côté évidemment les lectures erronées ou insuffisantes mais signalons celles qui, fondées sur une analyse soignée du texte, mènent néanmoins aux interprétations différentes voire contradictoires. Dans les grandes œuvres littéraires, c'est leur richesse et leur complexité qui permettent une grande variété d'interprétations et qui créent l'ambiguïté ressentie par le lecteur. Exception faite pour « Le Renégat », les nouvelles de *l'Exil* ne nous semblent pas dévoiler cette richesse ni cette complexité. Les problèmes suscités par le recueil ne découlent pas des multiples interprétations suggérées par le texte mais de la tentative quasi impossible de trouver *une seule interprétation solidement fondée sur le texte* et cela malgré la perspicacité et l'ingénuité de Cryle. Non seulement l'auteur supprime pour la plupart toute intervention directe de sa part (nous pensons en particulier à « La Femme adultère », à « L'Hôte » et à « La Pierre qui pousse ») mais il supprime aussi presque toute indication apte à nous renseigner sur les mobiles de ses personnages ou des décisions prises par eux. L'ambiguïté ne provient pas alors des richesses des nouvelles mais de leur pauvreté. On pourrait soupçonner un parti pris de la part de l'auteur et nous sommes loin d'écarter ce jugement quelque peu sévère. Mais, à notre avis, l'auteur vise un autre but ce qui n'est pas (comme l'implique Cryle) celui de rester obscur afin de ne pas être considéré comme simpliste. Camus cherche à faire ressentir au lecteur ce qui constitue l'un des thèmes les plus importants du recueil, notamment l'incapacité humaine sur un plan éthique de juger avec certitude les actes d'autrui. Le lecteur ressemble ainsi aux confrères de l'Arabe devant le geste de Daru, au sourcier devant celui du renégat, au coq ou à son frère devant celui de d'Arrast. Mais si ceux-là passent au jugement impliqué dans leur réponse, le lecteur doit continuer à vivre dans l'incertitude de l'ambiguïté. C'est pourquoi nous hésitons à suivre Cryle lorsqu'il essaie de résoudre l'ambiguïté de plusieurs nouvelles. Malgré son ingénuité et sa tentative pour s'appuyer consciencieusement sur le texte, l'interprétation accordée par le critique à la fin des récits n'est pas moins hypothétique que celle proposée par d'autres critiques envers qui Cryle ne s'est pas toujours montré généreux.

Nous regrettons de ne pas pouvoir tracer avec la même

ampleur toutes les implications qui découlent du chapitre sur le recours au « *réalisme physique* ». Ce qui nous a beaucoup étonné, c'est l'absence presque totale de toute allusion aux longues interrogations sur le réalisme menées par Camus dans *L'Homme révolté*. Les remarques de l'auteur semblent porter directement sur l'esthétique « réaliste » que le critique cherche à développer dans son ouvrage ; leur absence est alors d'autant plus frappante. Cryle a sans doute raison de voir dans *l'Exil* la tentative de l'auteur d'abandonner l'art kafkaïen pour se diriger vers une esthétique qui ressemble à celle de Melville. L'allusion à la préface aux *Œuvres complètes* de Roger Martin du Gard, rédigée par Camus en 1954 ou 1955, est particulièrement convaincante. Mais une nouvelle question plus importante se pose à l'égard des aspects réalistes de *l'Exil*. On peut se demander dans quelle mesure le recours au réalisme (c'est-à-dire aux procédés romanesques du xx^e siècle et à la conception philosophique de la réalité qu'une telle position entraîne) doit être considéré comme un bienfait dans la littérature moderne. Pour ceux qui choisissent une esthétique romanesque de personnages bien étoffés, de vraisemblance, de détails qui assurent la solidité du monde extérieur, on comprend la satisfaction apportée par *l'Exil*. Mais si un grand nombre de lecteurs a eu tendance à négliger le recueil, ne serait-ce pas qu'ils y ont retrouvé un art un peu fade et dépassé ? L'essai de Cryle est particulièrement rassurant sur ce point. Nous n'avons pas affaire ici aux vagues généralisations sur l'esthétique du recueil mais à une analyse détaillée et précise de l'art camusien qui montre clairement comment l'auteur a su intégrer dans sa vision artistique certains éléments « traditionnels ». Pourtant on ressent dans l'ouvrage de Cryle une certaine tendance à exagérer la réussite artistique de *l'Exil* et à y voir le *summum* de l'œuvre camusienne dans laquelle l'auteur semble surmonter les faiblesses esthétiques qui, selon lui, caractérisent les autres récits. Tendance bien naturelle pour celui qui a étudié à fond le recueil et qui l'estime peu apprécié par les critiques. Mais c'est là, à nos yeux, une tendance à laquelle il faudrait résister car, si le critique nous a appris à ne pas négliger *l'Exil*, il n'a pas réussi (si, en fait, c'est là son intention) à nous convaincre que les nouvelles constituent la meilleure partie de l'œuvre de l'auteur, celle destinée finalement à assurer sa renommée.

Si nous avons, dans ce compte rendu, exprimé certaines réserves à l'égard des thèses proposées par Cryle, nous étions loin de vouloir minimiser son travail. L'analyse des nouvelles particulières restera parmi les meilleures consacrées à *l'Exil*.

Retenons surtout l'explication magistrale du « Renégat » et de « Jonas ». En outre Cryle fait preuve d'une connaissance approfondie de toute l'œuvre camusienne, ce qui lui a permis maintes fois de mettre en lumière des analogies fort intéressantes entre le recueil et les autres œuvres. Mais le plus grand mérite de cet ouvrage, à nos yeux, découle du fait que les commentaires du critique ne sont pas du tout restrictifs. Son essai ouvre avant tout de nouvelles perspectives sur *l'Exil* et mènera incontestablement à des recherches plus averties sur le recueil.

Owen J. MILLER

Pol GAILLARD, *Albert Camus*. Paris — Bruxelles — Montréal, Bordas, 1973, 224 p. (« Présence littéraire »).

L'essai de Pol Gaillard n'ouvre pas, dans l'ensemble, de nouvelles perspectives sur l'œuvre camusienne. Destinée plutôt au public général qu'au spécialiste, cette étude nous offre cependant une appréciation judicieuse et cohérente de l'auteur. À la différence de tant de commentateurs, Gaillard s'appuie sur l'édition de la Pléiade et a donc pu avoir recours aux nombreux documents fournis par l'éditeur, Roger Quilliot, afin de les intégrer dans son explication. Par ailleurs, le critique a su profiter à plusieurs égards des nombreux commentaires déjà consacrés à l'œuvre camusienne et parvient à en tenir compte dans son étude. Nous n'avons pas affaire alors à un ouvrage de simple vulgarisation comme tant d'autres parus depuis la mort de l'auteur.

Ayant dressé sommairement la biographie de Camus, Gaillard suit plus ou moins l'évolution chronologique de son œuvre. On remarque pourtant que le critique met l'accent sur les textes proprement littéraires. Sept chapitres (voire deux tiers du livre) sont consacrés aux essais lyriques, aux pièces de théâtre, aux nouvelles et surtout aux trois récits. *L'Étranger*, *La Peste* et *La Chute* occupent une place de choix dans cet ouvrage (le critique consacre à chacun de ces récits un chapitre particulier) et représentent évidemment pour lui la partie la plus solide de l'œuvre de l'auteur. Ce n'est pas dire que le côté « philosophique » est entièrement négligé (Gaillard en traite dans une partie spéciale intitulée « La pensée de Camus ») mais on ressent que les essais tels que *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté* ne constituent pas aux yeux du critique l'essentiel de Camus, ni la partie de

son œuvre destinée à assurer sa renommée, Une dernière section est consacrée à « L'art de Camus », aspect que le critique estime peu étudié. On remarque ici que Gaillard, à nouveau, met l'accent sur les trois récits. En somme, l'organisation de l'ouvrage est révélatrice et nous aide mieux à situer l'auteur quinze ans après sa mort.

Bien que les commentaires de Gaillard sur les trois récits nous semblent constituer la partie la plus approfondie de son étude, les remarques sur le théâtre ont surtout retenu notre attention, et cela pour deux raisons. D'abord le critique ne se contente pas d'interpréter les pièces et de mettre en lumière leurs aspects formels. Tout en exprimant une profonde sympathie pour l'auteur, Gaillard n'hésite pas à délimiter sans équivoque les talents de Camus en tant que dramaturge. Ensuite le critique cherche à aborder les pièces sur un plan théâtral ; il les considère en fonction des problèmes affrontés par les comédiens face au texte et à la nécessité d'interpréter les personnages sur la scène. Gaillard montre par exemple comment *Caligula* dément les idées théoriques de l'auteur sur la tragédie. Il met en lumière d'une façon convaincante l'incohérence existant dans la conception dramatique de l'empereur, incohérence qui risque de confondre les comédiens destinés à jouer le rôle. Le succès qu'a connu la première représentation de la pièce est dû, selon le critique, à l'interprétation personnelle de Gérard Philipe qui a su surmonter l'incohérence inhérente du rôle ainsi que les banalités du dialogue. Gaillard rejoint pourtant le critique du *Monde*, Bertrand Poirot-Delpech qui, lors d'une récente reprise de la pièce, l'a caractérisé comme « *du boulevard métaphysique* ». Le critique souligne, bien entendu, ce qui lui semble une réussite dans *Caligula* et offre de précieux conseils aux futurs metteurs en scène. « *Nous ne sommes plus du tout ici dans la tragédie, on l'avouera, mais dans la farce satirique de haut vol [...]. La pièce, à certains moments, devient tout proche d'Ubu roi [...] c'est mise en scène de cette façon je crois — étrange, baroque, sans unité — qu'elle pourra demeurer au programme de nos théâtres.* » (p. 72). Les commentaires sur *Le Malentendu*, *L'État de siège* et *Les Justes* sont moins denses mais nous permettent pourtant de mieux comprendre pourquoi le théâtre camusien s'avère dans l'ensemble un échec.

Quant aux récits, *L'Étranger*, *La Peste* et *La Chute*, Gaillard se montre sensible aux problèmes soulevés par chacun de ces textes. Mais comment, dans l'espace de quinze pages, apporter quelque chose de neuf à *L'Étranger*, œuvre si abondamment commentée sous tous les angles. En se limitant à quelques

remarques sur la narration du récit et sur Meursault, le critique risque de frôler seulement la complexité de ce livre. Les commentaires sur *La Peste* nous semblent plus intéressants. Gaillard a déjà publié un ouvrage¹ consacré entièrement à l'explication de ce récit et connaît à fond son sujet. On regrette peut-être qu'il n'ait pas examiné de plus près les aspects formels du texte. Le chapitre sur *La Chute* a surtout retenu notre attention. Le critique enrichit la lecture de ce texte si difficile à pénétrer quelle que soit l'optique choisie, en rapprochant Clamence, d'une part de Tarrou et d'autre part de Garcin (dans *Huis-clos* de Sartre). Le « *juge pénitent* » c'est Tarrou vu à l'envers. En juxtaposant certains passages tirés de *La Peste* et de *La Chute*, Gaillard fait ressortir certaines ressemblances frappantes. Le rapprochement de *La Chute* et de *Huis-clos* est également fructueux. Si dans les « *enfers mous* » imaginés par Sartre et Camus, Clamence et Garcin ne se ressemblent guère, « *ils ont en commun les mêmes obsessions premières* » et le critique se met à les dévoiler.

La dernière partie du livre dont les rubriques (« Autocritique », « Un réalisme sélectif », « Camus et le Nouveau Roman », « La subjectivité objective », « Le style de *La Chute* », « Le style de *La Peste* », « Le style de *L'Étranger* », « Le lyrisme », « Une transcendance vivante ») promettent beaucoup, paraît, à notre avis, trop sommaire pour constituer une étude approfondie de l'art camusien mais les remarques de Gaillard sont toujours suggestives et méritent d'être étudiées à fond. Retenons surtout la section intitulée « La subjectivité objective » où le critique parvient à tracer un fil unificateur qui relie les trois récits, malgré leurs différences patentes, à la même inspiration créatrice. En s'appuyant sur le passage dans *L'Étranger* où un journaliste observe Meursault dans la salle du Palais de Justice, Gaillard en dégage un symbole de l'esthétique camusienne qui s'applique à son œuvre romanesque. Chaque récit vise, selon le critique, « à nous donner un regard à la fois intérieur et extérieur, une donnée immédiate de la conscience aussi lucide que l'attention d'autrui la plus aiguisée » (p. 194).

En résumé, une étude juste et équilibrée offrant un accès facile à l'œuvre camusienne mais qui ne mérite pas d'être entièrement négligée par le spécialiste.

Owen J. MILLER

NOTE

1. « *La Peste* » de Camus, Paris, Hatier, « Profil d'une œuvre », [2^e éd.] 1973. Voir AC5, 244—8.

Phillip RHEIN, *Albert Camus*. New York, Twayne Publishers, 1969, XIII + 148 p.

Il est injuste d'évaluer un ouvrage de critique sans prendre en considération les buts de l'auteur. Il faut toujours se demander d'une part à quels lecteurs le critique s'adresse, et de l'autre sur quelles prémisses méthodologiques l'ouvrage est fondé. L'essai de Rhein vise, en général, le débutant et, en particulier, l'étudiant américain, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas nécessairement une connaissance préalable de l'œuvre camusienne ; nous avons affaire donc à une appréciation simple (mais non simpliste) qui ne prend rien pour acquis. Le critique s'efforce de nous donner en 138 pages une vue d'ensemble de l'œuvre camusienne — tâche fort ambitieuse si on tient compte de nos connaissances actuelles sur l'auteur. Un choix s'impose forcément ; les adaptations ainsi que les écrits journalistiques sont donc omis. Pour le reste, le critique suit plus ou moins la chronologie des œuvres dès *L'Envers et l'endroit* jusqu'à *L'Exil et le royaume*.

Quant à l'approche méthodologique, Rhein affirme que « pour comprendre Camus, il faut lire son œuvre tout entière ». Il continue : « De même qu'il est impossible de comprendre [l'auteur] si on l'écarte de son époque, de même il est impossible de saisir la vraie portée de sa pensée, si les œuvres sont lues les unes indépendamment des autres. » (pp. 15-6). Et plus loin, le critique approfondit la même idée.

On ne saurait trop souligner le fait qu'il faut lire l'œuvre tout entière. Aborder son œuvre sur un plan purement littéraire est presque impossible car tant de ses idées sont éclaircies dans ses écrits philosophiques. Par contre une approche philosophique est également peu satisfaisante, car, dans le processus camusien de penser, les idées philosophiques abstraites doivent être traduites en situation humaine avant de prendre leur pleine signification. (p. 32) [trad.]¹

Rien d'exceptionnel ici mais les conséquences de cette optique se font ressentir à plusieurs reprises dans cette étude et donnent naissance à quelques réserves que nous nous sentons contraint d'exprimer à son sujet.

La cohérence de l'œuvre camusienne que Rhein veut dégager, se trouve selon lui au niveau de la *pensée de l'auteur*. Optique tout à fait valable (surtout dans la mesure où le critique s'adresse au débutant) mais néanmoins, à nos yeux, un peu démodée. Car les recherches actuelles sur l'auteur tendent à minimiser le côté « philosophique » au profit des aspects pure-

ment littéraires de son œuvre. En outre, l'étude d'ensemble dont nous avons besoin actuellement devrait être menée, selon nous, au niveau de la thématique et du langage, c'est-à-dire une étude qui renoncera peut-être à suivre aveuglément la chronologie des œuvres. Mais c'est là reprocher au critique ce qu'il n'a pas choisi de faire. On regrette un peu, pourtant, que Rhein ait mis l'accent sur la pensée de Camus. Car, dès qu'on commence à s'interroger sur la « littéarité » (pour reprendre un mot à la mode) du texte particulier, une telle optique s'avère moins valable. Conçue en fonction de sa « littéarité » une œuvre ne peut ressortir que comme une entité autonome, ayant sa propre raison d'être et « comprise » en ses propres termes. Sans vouloir approfondir ces remarques, signalons que le texte, au niveau de sa « littéarité » a tendance à créer ses propres « registres de la parole » soumis en partie aux questions de genre. En d'autres termes l'appréciation d'une pièce de théâtre se fait en fonction des conventions théâtrales ou dramatiques, celle d'un récit en fonction des conventions narratives ou romanesques, etc. Même si on se limite à l'interprétation des œuvres littéraires, à dégager leur sens, on se trouve pourtant contraint de prendre en considération d'une manière ou d'une autre les aspects formels du texte.

Étant donné nos remarques précédentes, les commentaires de Rhein sur *L'Étranger*, *La Chute* et *Caligula* (trois textes qui constituent à nos yeux la meilleure partie de l'œuvre camusienne) nous paraissent souvent restreignantes. Prenons quelques exemples. Le critique souligne les rapports entre *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Étranger*. « Meursault est à plusieurs égards le Sisyphe grec en vêtements modernes. » (p. 40). Tout en admettant qu'une telle analogie risque de devenir ridicule si on ne tient pas compte des buts divergents du roman et de l'essai, Rhein semble pourtant interpréter le roman en fonction de l'essai. Meursault ressort comme une sorte de héros de l'absurde, voire un intellectuel (du moins, dans la seconde partie du livre) qui raisonne en termes philosophiques sur les grandes questions de la vie et de la mort afin de découvrir à la fin du récit de grandes vérités métaphysiques. Nous exagérons un peu, bien entendu, et nous sommes sûr que Rhein n'envisage pas Meursault de cette façon². Pourtant, en cherchant à dégager un *raisonnement* de l'évolution du protagoniste conforme au *Mythe*, le critique risque de déformer complètement la tonalité du récit où toute « pensée » est ressentie plutôt que constatée, ou constatée (puisque les événements sont « narrés » par le personnage lui-même) d'une manière bien diffuse. Rhein n'entame jamais les

problèmes qui, seuls, nous permettent d'aborder le protagoniste. Lire l'explication de Rhein, c'est croire que nous avons affaire à une œuvre claire et sans équivoque. Or, rien n'est clair dans ce récit dont la complexité n'a cessé de dérouter les critiques. Ce n'est pas contester l'interprétation de Rhein, mais c'est avant tout constater qu'une telle explication risque de simplifier le texte plutôt que de l'éclairer. À cet égard, on comprend plus facilement certaines tendances actuelles de la critique qui, hostiles à toute tentative de dégager un sens définitif d'un texte, s'oppose à une critique totalisatrice qui constitue, à leurs yeux, un « para-littérature », se substituant à l'œuvre, l'évacuant même en tant qu'œuvre littéraire, celle-ci caractérisée par ses ambiguïtés, sa complexité, ses failles, son éclatement constant en sens pluriels et ses possibilités toujours renouvelées d'interprétations.

Si toute tentative d'« explication » d'une œuvre littéraire ne peut que la tuer en tant qu'interrogation du lecteur, ce serait d'autant plus le cas pour une œuvre telle que *La Chute*. Dégager « la pensée » de Camus de ce récit si riche en interprétations contradictoires nous semble une tâche ingrate. Car, ici, tout est hypothèse sauf les structures formelles que revêtent l'œuvre. Selon Rhein, Clamence raconte à l'interlocuteur sa vraie histoire. Hypothèse toujours possible malgré certaines indications textuelles nous permettant de croire que le « narrateur » fabrique son histoire en fonction des réactions de l'interlocuteur. Mais une telle prise de position de la part de Rhein risque de donner au récit une certitude qu'il n'a pas à nos yeux. On peut ou on ne peut pas faire confiance à Clamence en tant que « narrateur » mais une interprétation de *La Chute*, à notre avis, devrait forcément commencer par une explication des ambiguïtés inhérentes dans la structure narrative du récit. Rhein n'y fait aucune allusion et ne tient donc guère compte des rapports en constante évolution entre Clamence et son interlocuteur.

Si on lit les commentaires de Rhein sur *Caligula* (et il en est de même du *Malentendu*), on douterait fort qu'on ait affaire à une *pièce de théâtre*. Le « para-littérature » que le critique substitue à l'œuvre nous laisse l'impression de je ne sais quoi de sombre, de pesant, de raisonné (ce que *Caligula* est à certains égards). Or, négliger le côté bouffon, ironique, voire farceur de certaines scènes, c'est ne pas mettre en lumière la seule valeur dramatique et théâtrale de la pièce.

Nous avons longuement insisté sur les défauts de l'étude de Rhein, défauts qui découlent à notre avis de l'optique choisie par le critique au début de son ouvrage. Soulignons maintenant

quelques-uns de ses mérites. L'analyse de *La Peste* constitue, à nos yeux, la partie la plus réussie du livre. En tant qu'allégorie, ce récit se prête à une interprétation de son contenu ; en d'autres termes les structures formelles de l'œuvre favorisent l'optique choisie par le critique. Il en est de même des commentaires de Rhein sur *L'État de siège* (et à un moindre degré, sur *Les Justes*). En outre, le critique tient compte cette fois des aspects dramatiques de la pièce afin de montrer comment sa portée allégorique constitue en termes théâtraux sa faiblesse. Rhein préface ses remarques sur *L'Exil et le royaume* d'une analyse de la théorie camusienne de l'art qu'il considère « essentielle non seulement à l'art narratif [du recueil] mais aussi à la compréhension des personnages » (p. 119). On regrette peut-être que le critique n'ait pas approfondi ses remarques afin d'aborder, sous cette optique, la cohérence globale du recueil. Les commentaires sur *Le Mythe de Sisyphe* et surtout sur *L'Homme révolté*, bien que souvent sommaires, paraissent perspicaces et justes : l'évolution « philosophique » de l'auteur est tracée avec clarté et précision. À cet égard, certains aspects de l'organisation de l'ouvrage sont très utiles. Rhein demeure toujours soucieux de situer chaque œuvre par rapport aux autres. L'explication d'un certain texte est toujours suivie d'une section spéciale qui cherche à la situer dans le contexte général de l'œuvre camusienne et nous permet donc d'apprécier l'évolution de celle-ci.

En fin de compte, l'Albert Camus dont Rhein nous présente le visage demeure sérieux, déterminé, penseur ; l'autre Albert Camus, ironique, paradoxal, farceur se dévoile rarement dans cette étude et, pourtant, ce côté existe, et qui plus est, nous semble constituer le trait le plus attirant de son œuvre.

Owen J. MILLER

NOTES

1. Rhein justifie l'optique choisie dans son ouvrage en citant la réponse de Camus à une lettre du critique où ce dernier demande à l'auteur de commenter les rapports entre *Le Malentendu*, *L'Étranger* et *La Peste*. Nous reproduisons intégralement l'extrait de cette réponse qui paraît dans l'ouvrage de Rhein et qui, à notre connaissance, n'a jamais été publié en France. « *L'histoire du Malentendu a été lu réellement dans un journal. Je l'ai introduit dans L'Étranger parce que j'avais l'intention, en effet, d'en faire une pièce. De même que vous avez remarqué à juste titre qu'il est question de L'Étranger dans La Peste. Il s'agit là, non d'une petite mystification, mais d'une manière d'indiquer à de très rares lecteurs attentifs que, dans mon esprit au moins, mes livres ne doivent pas être jugés un à un, mais dans leur ensemble et dans leur déroulement.* » (p. 139).

2. Un autre essai de Rhein, *The Urge to live* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1964), en témoigne. Cette étude offre au spécialiste une explication très soutenue des rapports entre *L'Étranger* et *Der Prozess* de Kafka.