



CLASSIQUES  
GARNIER

FITCH (Brian T.), GAY-CROSIER (Raymond), VERCIER (Bruno), « Recensement et recension des articles », in GAY-CROSIER (Raymond) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Le théâtre*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16819-5.p.0117](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16819-5.p.0117)

*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.

## RECENSEMENT ET RECENSION DES ARTICLES

par Bruno VERCIER, Brian T. FITCH  
et Raymond GAY-CROSIER

### I. ÉTUDES STYLISTIQUES

Jere TARLE : « Sur le style, la signification et la vraisemblance de *La Peste* d'Albert Camus »<sup>1</sup>; Jean-François CABILLAU : « L'expression du temps dans *L'Étranger* d'Albert Camus »<sup>2</sup>; Enza Sabelli BIAGINI : « Aujourd'hui et demain. *L'Étranger* d'Albert Camus : lecture du jeu temporel »<sup>3</sup>; Renée BALIBAR : « Le passé composé fictif dans *L'Étranger* d'Albert Camus »<sup>4</sup>. Quatre articles donc, que l'on peut regrouper de deux façons : trois — trois de plus... — sur *L'Étranger* et un sur *La Peste*, ou plutôt : trois articles classiques, pour ne pas dire répétitifs, et un article plus nouveau. Celui-ci, l'article de Renée Balibar, étant aussi le plus récent, nous pouvons donc examiner ces quatre études dans l'ordre chronologique de leur publication, ce qui nous amène à considérer d'abord la seule qui ne parle pas de *L'Étranger*.

L'article de J. Tarle sur *La Peste* ne peut, si l'on considère son titre plein d'ambition, qu'être décevant. Il se présente d'ailleurs dès le départ comme un jalon, le deuxième après un article sur *L'Étranger*, dans « une démarche qui

*devrait conduire à un travail plus important* ». Oublions donc le titre et ne nous attardons pas sur le déséquilibre évident de cette étude, sur l'insuffisante assimilation de quelques concepts critiques empruntés sans cohérence ici ou là (formes, production scripturale, unité narrativo-descriptive, etc.). Résumons, c'est préférable, les points essentiels de la démonstration, même si celle-ci paraît emprunter plusieurs directions assez divergentes.

C'est à la lumière des réflexions théoriques de Camus sur le langage que Tarle envisage *La Peste*, en même temps qu'il rappelle comment les différents personnages du roman représentent diverses attitudes par rapport au langage et, en particulier, à ce langage unique que constitue la littérature. Il y aurait chez Camus deux « côtés » : le côté de chez Ponge qui aboutirait à *L'Étranger* et qui fonderait la modernité de Camus, et le côté de chez Brice Parain sur lequel se situerait, précisément, *La Peste*. Dans son essai sur Parain, Camus écrivait : « *La tendance n'est plus de nier la raison du langage et de lâcher la bride à ses désordres. Elle est de lui reconnaître des pouvoirs relatifs de revenir, par l'absurde ou le miracle, à sa tradition.* » (II, 1681). Pour J. Tarle, ce texte sous-tend l'espace de *La Peste*, et marque le retour de Camus à un certain classicisme. Et il veut en voir la preuve dans les différents points de vue sur le langage que représentent les personnages de *La Peste*, qu'il superpose aux attitudes morales variées déjà souvent notées par la critique. Rieux parle « *le langage de l'évidence* », la « *fonction phatique* » de Jakobson. Il rédigera le récit de la peste pour communiquer une expérience et aider, de la sorte, le plus grand nombre d'hommes possible. Tarrou, lui, est l'homme qui connaît le prix du silence, mais il saura, lorsque les circonstances l'exigeront, prendre le parti « *de parler et d'agir clairement* », rejoignant ainsi la position de Rieux. Rambert ne dispose pas de métalangage, il cherche uniquement à vivre heureux. C'est sur le personnage de Grand que Tarle met l'accent, car, selon lui, il aurait pour fonction d'incarner « *la gratuité et l'honneur*

de la littérature ». À la recherche, inlassablement, du « terme qui photographierait d'un seul coup la fastueuse jument », il recherche un style qui soit le miroir de la réalité. Le personnage, traité en caricature, est cependant donné en exemple par le narrateur, et cela surtout pour son activité littéraire. Tarle rappelle d'ailleurs que Camus a confirmé dans ses propos cette position privilégiée d'un personnage finalement très ambigu.

Cette prééminence de la littérature, Tarle l'étudie alors, beaucoup trop rapidement, dans le style même du roman, mélange, à ses yeux, de réalisme et de vraisemblable, « beau style » qui empêche Camus de retrouver l'originalité et le caractère nécessaire de *L'Étranger*. Beau style qui fait de *La Peste* un objet de consommation de masse, à la différence de *L'Étranger* qui resterait quand même un livre « pour critiques ». Il serait intéressant de poursuivre la recherche que suggèrent les dernières lignes de l'article de Tarle sur la question du narrateur : il est en effet étrange de constater que le narrateur « vraisemblable » de *La Peste* (Rieux) produit un récit finalement beaucoup plus conventionnel que le narrateur « invraisemblable » de *L'Étranger*, qui ne « déplace pas les bornes du lisible » comme dans le récit de Meursault. *La Peste*, livre finalement rassurant : les grandes valeurs morales sont en place, et la Littérature ainsi pratiquée ne peut que convaincre les jurés du prix Nobel.

L'article de Tarle ouvre, on le voit, un certain nombre de perspectives. Il est malheureusement difficile d'en dire autant des deux articles suivants. Ces textes sur le temps dans *L'Étranger* donnent l'impression, sinon du déjà lu, du moins du piétinement. L'article de J.-F. Cabillau se présente comme une discussion des thèses de Sartre et de M.-G. Barrier. La démonstration, qui utilise le plus souvent des outils grammaticaux empruntés à l'école de G. Guillaume, est claire mais par trop évidente. Elle aboutit à un renversement de la proposition sartrienne sur la « solitude de chaque unité phrasique ». C'est le rôle coordonnant des adverbes de temps, fort

nombreux, qui assurerait une liaison beaucoup plus serrée que Sartre ne veut l'admettre. Signalons, dans le même ordre d'idées, les pages finales du beau livre de H. Weinrich (*Le Temps*) qui vient d'être traduit, avec un certain retard, en français aux éditions du Seuil (pp. 308—14). À la lecture, ou à la relecture, de ces pages, on comprend mal pourquoi tant de critiques s'acharnent encore ainsi sur la question.

L'article de S. Biagini s'attaque au problème en termes de structure de récit et de structure du temps lui-même. Le plus intéressant de cette étude est le passage où l'auteur envisage le problème de la narration et de la parole, et son rapport avec une forme comme celle du journal intime. Ce qui nous ramène finalement au statut du narrateur, problème central et déjà souvent étudié. Mise au point assez minutieuse sur la linéarité du texte et la chronologie de l'action, l'article retombe sur la notion d'absurde, notion que S. Biagini tente de réactiver par le détour du mythe. Mais, là encore, la conclusion paraît rapide, excessivement énigmatique : « *le lendemain rejoignant sans cesse l'aujourd'hui car le récit du mythe ne se clôt pas, il dure.* »

L'article de R. Balibar est à la fois plus ambitieux et plus modeste. Plus ambitieux dans son projet et sa méthode, plus modeste en ce qu'il ne cherche pas à découvrir la clé qui ouvrira, une fois pour toutes, le secret de *L'Étranger*. Il faut d'abord, je crois, rappeler que cet article a paru dans un numéro de la revue *Littérature* dont le titre était « Le discours de l'école sur les textes ». Il s'agissait d'une série d'articles sur l'idéologie scolaire de la littérature aussi bien que sur la littérature comme élément d'une idéologie. C'est au carrefour de ces deux directions qu'il faut situer ce travail qui apporte, me semble-t-il, des éléments de réflexion assez différents du piétinement dont il était question plus haut. Le texte de Camus n'est plus envisagé comme un système clos où telle forme temporelle aurait telle ou telle valeur expressive, mais comme une partie d'ensembles beaucoup plus considérables qui ont noms langage et littérature.

R. Balibar pose en effet dès le départ que ce fameux passé composé de *L'Étranger* est un temps *fictif*. Plutôt que d'essayer, comme l'ont fait de trop nombreux critiques, de comparer l'usage que fait Camus de cette forme verbale à l'emploi prétendument naturel du langage parlé, elle replace d'emblée cette forme — c'est aussi ce que fait Weinrich — dans son contexte littéraire, en s'appuyant sur les remarques de Benveniste. Mais celles-ci, tout comme l'article de Sartre, font partie d'une vision purement idéaliste, et bourgeoise, de la littérature.

Il est alors temps, pour l'auteur de l'article, de mettre en place les instruments qui vont lui servir au démontage idéologique de cet aspect du roman de Camus. Ils sont empruntés à la psychanalyse et à la critique marxiste. Du freudisme, elle retient d'abord la notion de « refoulement », se manifestant aussi bien dans les oublis de la critique — qui oublie de voir (ce n'est pas, notons-le, le cas des deux articles envisagés plus haut) que le passé composé s'accompagne d'autres formes verbales, et en particulier du passé simple qui apparaît dans bien des scènes caractéristiques du roman (le dimanche au balcon, l'enterrement, par exemple) — que dans le travail même de la fiction, considéré comme la sublimation socialisée de conflits. C'est à ce niveau que la théorie marxiste vient « éclairer [...] les secteurs obscurs de la théorie freudienne ». Avec les concepts d'« intégration dynamique », de « construction » et d'« évolution littéraire », empruntés aux Formalistes russes, et en particulier à Tynianov, R. Balibar entreprend de montrer que « *le passé fictif de L'Étranger tel qu'il apparaît figurativement identifié au génie littéraire de Camus, est un élément de la façade idéologique littéraire, une formation de compromis dans le travail de la fiction entre des représentations idéalisées et certaines pratiques du français scolaire chargées d'intérêts de classe* ».

Renversant la perspective critique habituelle selon laquelle le passé composé de *L'Étranger* serait une forme

très artificielle, et donc bien propre à « exprimer » l'absurde (ce qui suppose que celui-ci, de quelque façon, préexiste à l'écriture...), R. Balibar rappelle et démontre, avec de nombreuses preuves à l'appui, tirées des livres d'apprentissage de la lecture de 1880 à nos jours, que le passé composé est une des trois formes, avec le présent et le futur, enseignées dès les premiers temps de l'école : « pa-pa a bu », « le tou-tou a la-pé sa soupe », etc. En même temps que ces trois formes, l'écolier apprend un système adverbial, et plus généralement syntaxique, très étroitement codifié. Cet apprentissage débouchera plus tard sur la distinction entre le passé composé et le passé simple, mais sans tenir compte de la distinction capitale du discours et du récit. Toute cette partie de l'article constitue en fait une critique violente de ce que l'on a appelé la démocratisation de l'enseignement — et en particulier de l'enseignement du français.

Retour au texte du roman qui fonctionnerait comme une déformation des constructions du français élémentaire de l'école primaire. La première phrase du roman — « *Aujourd'hui maman est morte.* » — est en fait une transgression par rapport au système d'opposition appris dès les débuts : « Hier » passé composé / « Aujourd'hui » présent. Tout le texte est analysé comme une série de déformations comparables des pratiques du français élémentaire. Mais aussi, et c'est la deuxième partie de l'article, d'autres pratiques et d'autres institutions que celle du français de l'école primaire. Car le texte ne peut être appréhendé comme « *bizarre* » que pour « *la classe cultivée, et n'a de consistance hallucinatoire ni de valeur artistique que pour elle* ».

R. Balibar analyse alors la façon dont, grâce à l'enseignement secondaire et supérieur réservé à quelques-uns, le français élémentaire, instrument supposé commun à tout un peuple, devient en fait le signe d'une classe, socialement inférieure. Des exemples frappants révèlent les modalités antagonistes dont la littérature est utilisée et enseignée, selon qu'on se trouve face à des manuels du primaire ou du secon-

daire. Le paradoxe, et le scandale, de *L'Étranger* viendrait de ce que le texte intègre dynamiquement des éléments du français élémentaire « dans l'idéologie littéraire idéaliste et dans le français du secondaire ». Il faut passer de la petite unité verbale à de plus grandes unités textuelles : R. Balibar voit le roman comme une suite de « morceaux allusifs de sources littéraires » — l'enterrement, le dimanche au balcon, etc. — qui seraient, défigurés, inclus dans une rédaction fictive du primaire. Le français « littéraire », du secondaire et du supérieur, est déformé, dominé par le français d'école primaire : renversement fictif du rapport des forces sociales réel.

R. Balibar conduit ensuite une autre série d'analyses qui font bien ressortir comment d'autres formes d'apprentissage scolaire sont mises en scène dans le texte de *L'Étranger* : comparaison, sens propre et sens figuré, par exemple. Ce sont là des éléments de progrès fictif de l'école primaire, intégrés de telle sorte qu'ils ne créent pas de rupture dans le discours fictif. Ainsi, les modèles littéraires, par exemple la noce de campagne de *Madame Bovary*, passent par une déformation qui contrefait le Texte-Modèle du français élémentaire — et c'est cela qui constitue le nouveau fait littéraire.

L'article se termine par un retour à la notion de sublimation proposée au départ, et que R. Balibar décèle maintenant dans l'investissement de cette déformation des pratiques linguistiques scolaires dans une histoire racontable et interprétable, dans la façade communicable du roman. Ce qui ouvre la réflexion sur le rôle de la fiction littéraire dans l'ensemble de la lutte idéologique.

Si nous avons cru bon de suivre le déroulement de cette étude (sans pouvoir consacrer assez de place aux exemples, indispensables et lumineux appuis de la démonstration), c'est qu'elle nous paraît très importante, surtout en ce qu'elle associe sans heurt le linguistique, le psychique et le social. Les formes ne sont pas vides, ni éternelles — mais avant de plaquer sur le roman la trop facile notion



d'*absurde*, il est peut-être plus intéressant, comme nous le suggère cet article, de voir d'où viennent les formes et qui les utilise. On peut ne pas être d'accord avec l'idéologie qui anime ce travail, mais on doit reconnaître que c'est dans la direction de ces recherches d'inter-textualité que se trouve probablement l'avenir de la critique.

B.V.

#### NOTES

1. *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia*, 29-30, 1970-1971, pp. 197—205.
2. *Revue Belge de philologie et d'histoire*, XLIX, 3, 1971, pp. 866—74.
3. *Lingue e ştile* [Bologne], Anno VII, N. 2, 1972, pp. 377—90.
4. *Littérature*, n° 7, oct. 1972, pp. 102—19.

## II. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

La contribution la plus utile dont nous ayons à rendre compte cette année sur *L'Étranger* est apportée par une « Analyse du réquisitoire du procureur dans *L'Étranger* d'Albert Camus » de Jeanne Le Hir<sup>1</sup>. Celle-ci est structurée sous les rubriques suivantes : « I. L'Intention de Camus » ; « II. La mise en œuvre » (« 1. La présentation du réquisitoire » ; « 2. La critique du réquisitoire par Meursault » ; « 3. L'ironie subtile ») ; « III. La logique du procureur et la logique de Camus ». L'analyse fait bien ressortir dans le plus petit détail l'art littéraire de l'auteur de *L'Étranger*, en faisant remarquer, en plus de l'existence de deux plans, celui qui se présente comme objectif (les paroles et les gestes du procureur) et un plan subjectif fait de réflexions et des critiques de Meursault, « *la subjectivité de l'auteur qui, prenant fait et cause pour son héros, le favorise avec une particularité inverse de celle dont fait preuve le procureur en l'accablant* » (p. 36). On nous permet de comprendre comment « *la relation du réquisitoire dans sa seule présentation objective met déjà en évidence l'artifice, donc le mensonge et la tricherie auxquels concourent les procédés utilisés par l'orateur* » (p. 39). Tout en constatant que « *la naïveté du narrateur sert la malice de l'auteur* », Jeanne Le Hir se demande « *si elle n'est pas, à certains moments, chez Meursault lui-même, l'expression d'une ironie raffinée* » (p. 41) ? Très original ici est le rapprochement fait entre la figure de rhétorique, « *l'aveuglante clarté* » des faits dont parle le procureur, et la scène du meurtre : « *[...] le procureur nous guide ainsi lui-même vers le souvenir du chapitre 6 de la première partie, tout baigné en effet d'une "aveuglante clarté".* » (pp. 41-2). Et ce critique de conclure que « *par l'habileté très souple avec laquelle il manie la satire, Camus a fait servir le réquisitoire du procureur au réquisitoire de l'homme absurde contre la société* » (p. 45).

Dans sa "Note on Camus's *The Stranger*"<sup>2</sup>, Roger Johnson, Jr. se penche sur la scène du meurtre, mais seulement le temps de conclure que les quatre derniers coups de revolver déclenchés par Meursault représentent pour celui-ci une manière d'assumer l'acte qu'il a commis en appuyant, par réflexe physiologique, sur la gâchette ou, en substance, « une affirmation fataliste de son existence comme homme libre » (p. 42)<sup>3</sup>.

Tout en niant, à la suite de Camus lui-même, que « *tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres* » (p. 436), R. Galliani, dans un article intitulé « Camus, *L'Étranger* et les Arabes »<sup>4</sup>, se pose la question de savoir si un auteur exprime « *au-delà des limites de sa conscience, des états d'âme qui relèvent du domaine collectif* » (p. 436) et cherche à y apporter une réponse affirmative en prétendant montrer, à travers une étude du rôle des Arabes dans *L'Étranger*, que « *l'auteur dévoile inconsciemment l'opposition raciale qui existe entre les Français ou Européens d'Algérie et les indigènes* » (p. 436). Les arguments qu'avance Galliani nous paraissent en général, peu probants. Dans l'optique adoptée ici, même le seul fait d'appeler les non-européens « *les Arabes* » « *au lieu de se servir de termes tels que gens, hommes, femmes, messieurs, dames, comme [l'auteur] le fait quand il s'agit d'Européens* » (p. 436) devient significatif. Bien que ce critique ajoute peu de choses, à ce sujet, aux écrits de Pierre Nora, Henri Kréa, Emmett Parker, Paul Amash, Renée Quinn ou Conor Cruise O'Brien<sup>5</sup>, dont il paraît ignorer l'existence, son point de vue n'est pas le leur : « [...] *cette opposition foncière et ce manque de sympathie envers les Arabes qu'il nous semble déceler dans L'Étranger ne peuvent être qu'un réflexe de groupe et non un élément individuel, puisque Camus est libéral en politique.* » (p. 443). Mais pourquoi Galliani néglige-t-il totalement la possibilité la plus évidente que ce manque de sympathie serait à mettre au compte du narrateur-protagoniste lui-même ?

L'essai de Francis J. Henninger, "Plot-theme fusion in *The Plague*"<sup>6</sup>, a fait l'objet d'une communication à une réunion de l'Association Philologique de la Côte Pacifique en novembre 1969. Son auteur veut démontrer une correspondance entre l'intrigue du deuxième roman de Camus et son niveau thématique. Ayant caractérisé les cinq parties du roman par les concepts de « l'inconscience, la conscience, la mort, l'engagement et la vie » (p. 218), il dégage son évolution thématique à travers une analyse des personnages principaux : Rieux, Cottard, Paneloux, Othon, Tarrou, Grand et Rambert, qui tirent tous profit (à l'exception de Cottard) de leur expérience de la peste, que ce soit dans le domaine de la communication, de l'engagement ou de la vie. D'où une évolution thématique (la mort — la non-communication — la communication — l'engagement — la vie) qui rejoindrait la progression de l'intrigue.

Gaston R. Renaud interroge le personnage de Tarrou dans une étude qui porte pour titre « Saint Tarrou, martyr laïque ou Camus et le problème de la sainteté »<sup>7</sup> et il groupe ses remarques sous trois rubriques principales : « I. Une prise de conscience » ; « II. La signification de la "Peste" pour Tarrou » ; « III. Sainteté ». Renaud fait remarquer que la révolte de Tarrou contre la société qui sanctionne le meurtre légalisé n'est plus la « *notion stérile qui [dans Le Mythe de Sisyphe] faisait prendre conscience à l'homme [...] de son être obscur qui n'aspire à rien et est incapable de se dépasser soi-même* » mais « *un élan du cœur* » (p. 323). De là, la notion de la « *peste* » s'élargit, pour ce personnage, pour englober l'injustice à la fois des hommes et de l'univers. Mais cet appel à la justice que lance Tarrou, « *Camus ne le prouve pas, — et c'est là [selon Renaud] une des plus grandes lacunes de sa philosophie* » (p. 325). Et par son projet de sainteté laïque, « *en poussant à leur extrême limite logique les implications morales de la peste, Tarrou cesse d'être un homme révolté pour sauter à pieds joints dans le piège de la révolution dont Camus lui-même nous avait mis en garde dans ses*

Lettres à un ami allemand » car il « *trahit la Révolte et renie la réalité, le caractère relatif des maux que les hommes causent les uns aux autres, en faveur d'une valeur absolue, la solidarité universelle* » de sorte que la sainteté devient « *une idéologie de la non-violence, un système dans lequel l'homme travaille pour le seul compte des hommes* » (p. 327). C'est par là, d'ailleurs, comme le fait remarquer Renaud, que Tarrou se distingue de Rieux.

L'article de Joseph Sungolowsky, « *Vue sur Germinal après une lecture de La Peste* »<sup>8</sup>, constitue un nouvel élément à verser au dossier des études comparatives. Il ne s'agit pas d'« *une "comparaison" traditionnelle* », nous dit son auteur qui s'interroge, à la lumière de sa lecture du roman camusien, « *sur le fond même de Germinal qui [lui] paraît se prêter à une interprétation allégorique* » (p. 42). Ce faisant, il découvre dans les deux romans ce qu'il appelle « *une identité de structure* » qui lui permet de « *considérer Germinal comme un roman de l'absurde* » (p. 42). Malgré la transition d'une optique sociale chez Zola à une optique métaphysique chez Camus, « *l'enjeu de la création romanesque dans les deux œuvres se trouve être un groupe d'hommes sur lequel s'abat injustement un malheur collectif [...]* » (p. 43) et dans chaque cas, le groupe humain se caractérise par son innocence. Parmi les autres points de rapprochement se trouve le fait que « *dans les deux romans, les grands moments tragiques ne se jouent plus qu'à l'intérieur d'un "univers clos"* » (p. 44) et que « *le sentiment de l'absurde est intensifié par le fait que les protagonistes ne sont pas seulement victimes du drame collectif contre lequel ils luttent, mais qu'ils sont encore prisonniers d'un drame personnel* » (p. 46). De même le rôle d'Étienne Lantier est rapproché de celui de Rieux non pas sur le plan de leurs caractères respectifs mais en tant que « *point de ralliement de tous ceux qui veulent le[s] seconder* » (p. 44), l'agonie d'Alzire, l'enfant infirme des Maheu, est rapprochée de la mort du fils du juge Othon, et l'amour de « *la nuit de noces* » de Lantier et de Catherine au fond de la mine effondrée évoque le bain

de mer que prennent ensemble Rieux et Tarrou. Que le recours au texte camusien puisse servir à éclairer *Germinal* est loin d'être évident. Et nous suivons difficilement ce critique lorsqu'il oppose « *la conclusion optimiste* » de *Germinal* au « *pessimisme* » de *La Peste* (p. 47), qualificatif quelque peu exagéré, à notre sens.

Les auteurs de deux récents ouvrages américains de caractère thématique ont chacun choisi de consacrer un chapitre à *La Chute*. La perspective adoptée par Felix S.A. Rysten est déjà indiquée par le titre de son livre : *False prophets in the fiction of Camus, Dostoevsky, Melville and others*<sup>9</sup>. Le lecteur y trouvera une étude d'une vingtaine de pages denses qui, sans s'adonner à une analyse textuelle, constituent une discussion fort complète de la plupart des aspects de l'ouvrage camusien et qui font preuve d'une documentation critique étendue. Il n'est guère possible d'en donner ici un résumé, d'autant plus que sa progression n'est pas des plus systématiques. Contentons-nous de dire qu'elle témoigne d'une lecture avertie et nuancée du texte qui rend bien compte de sa complexité. Par exemple, ce critique fait remarquer, à juste titre, qu'« il n'est pas facile de déterminer quelle sorte de personne Clamence est en fait » (p. 59) et qui plus est, qu'il n'est pas facile non plus de « savoir comment Camus conçoit la chute particulière de Clamence », puisqu'« il est clair que l'épisode sur le pont et le rire méprisant de la conscience ne font que révéler une condition qui existe déjà » et comment savoir donc « quels sont les fondements de sa culpabilité » (p. 66) ? Notons, entre autres, des rapprochements entre *La Peste* et *La Chute* (qui figure une « peste » qui vient de l'intérieur de l'homme) (p. 61) et entre *L'État de siège* et *La Chute* : le dernier discours de la Peste, dans la pièce, annoncerait déjà le récit de Clamence (p. 61). Il en serait de même de la motivation psychologique de Cottard (dans *La Peste*), comme l'avait noté André Nicolas (p. 61). Nous renvoyons le lecteur également au rapprochement plus étendu avec la Bible : « [...] on pourrait prendre *La Chute* pour une paraphrase de Genèse 3. » (p. 64).

S'il est permis, en revanche, de rapprocher la crise de conscience de Clamence de celle qui figure dans *Le Mythe de Sisyphe*, ce n'est pourtant pas à travers le « décalage entre le monde tel qu'il est et tel que Clamence le perçoit » (p. 57). En termes sartriens, le décalage entre l'être-pour-soi et l'être-en-soi s'efface, dans *La Chute*, devant le manque de coïncidence entre l'être-pour-soi et l'être-pour-autrui : Clamence fait la rencontre lui aussi de cet « étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, [du] frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies » (II, 108).

Dans son livre *The Unknown Distance: from consciousness to conscience, Goethe to Camus*<sup>10</sup>, Edward Engelberg examine le rapport entre la conscience psychologique et la conscience morale chez plusieurs écrivains dont l'auteur de *La Chute*. L'optique prise permet à ce critique de se concentrer sur ce qui est, à notre avis, un des aspects les plus essentiels du personnage de Clamence. Comment mieux résumer le dilemme de celui-ci qu'en ces termes : « [...] par l'ambiguïté même du roman, [Camus] a montré qu'un cas de conscience morale (*conscience*) est inévitablement un cas de conscience psychologique (*consciousness*) et que la culpabilité et la liberté qu'on estimait depuis longtemps s'exclure mutuellement sont en fait interdépendantes. » (p. 231). Une telle lecture du roman cadrerait même avec la possibilité à laquelle Engelberg tend à souscrire que l'apparent interlocuteur n'est que le double de Clamence lui-même (pp. 230-1). L'intérêt de ces pages perspicaces mais un peu rapides vient en partie des nombreux rapprochements avec d'autres écrivains et philosophes tels Nietzsche, Kierkegaard, Hegel, Kafka, Coleridge, Hesse, Wallace Stevens et le Conrad de *Lord Jim*, lesquels, dans le contexte d'un ouvrage thématique, en constituent la raison d'être.

Dans un article sur « Le Renégat »<sup>11</sup>, Paul A. Fortier nous donne une nouvelle démonstration d'une analyse textuelle consacrée aux évocations des paysages à la suite de celle dont nous avons rendu compte l'an dernier (cf. AC6, 178)

sur « L'Hôte ». La présente analyse — contrairement à celle de « L'Hôte » — est précédée de quelques remarques qui cherchent à justifier une telle entreprise. Après avoir cité certaines annotations concernant les paysages et la description qui figurent dans les *Carnets* et les essais, notamment ce que dit l'auteur du *Mythe de Sisyphe* des « *grands sentiments* » qui « *promènent avec eux leur univers, splendide ou misérable* », Fortier conclut que « *l'atmosphère créée par les descriptions est intimement liée aux autres éléments des œuvres romanesques* » (l'action, la création des personnages, le retentissement de l'œuvre) et que, par conséquent, « *il doit être possible de fonder une interprétation d'un texte entier sur un examen des passages qui définissent l'atmosphère* » (p. 484). À travers une analyse des plus minutieuses qui veut tenir compte des résonances, de la coloration thématique de chaque mot de chaque phrase, quel que soit son rôle dans le fonctionnement de cette phrase, Fortier parvient finalement à dégager une certaine interprétation de la nouvelle. Bien que d'une lecture plutôt fastidieuse à cause des inévitables répétitions qu'entraîne une telle analyse thématique, l'intérêt de cette manière d'étudier le texte réside, avant tout, dans l'exhaustivité qu'elle vise. L'originalité de l'approche critique ne dispense pourtant pas son auteur de situer son travail par rapport à ceux qui, avant lui, avait déjà interrogé ce texte. Il n'est pas vrai, à ce propos, que « *Le Renégat* » est « *peut-être le moins commenté de l'œuvre romanesque de Camus* » (ou même de *L'Exil et le royaume*), ce que vient contredire la note à laquelle nous renvoie cette dernière remarque : « *[...] on a tant écrit au sujet des œuvres de Camus que les indications bibliographiques dans une note à cet article ne sauraient être qu'incomplètes.* » (p. 495). Contentons-nous ici de mentionner, entre autres (cf. AC6, 68—70), l'essai d'Ali Lekehal précisément sur certains « *aspects du paysage algérien* » dans cette nouvelle (cf. AC6, 178-9).

B.T.F.



## NOTES

1. In *Université de Grenoble. U.E.R. de lettres. Recherches et travaux. Bulletin*, n° 3, mars 1971, pp. 34—45.
2. In *The Southern Quarterly*, vol. X, no. 1, October 1971, pp. 41-2.
3. Nous traduisons de l'anglais, comme pour tous les travaux en anglais.
4. In *Revue de l'Université d'Ottawa*, t. 43, n° 3, juillet-sept. 1973, pp. 436—44.
5. Voir notre livre : « *L'Étranger* » d'Albert Camus. *Un texte, ses lecteurs, leurs lectures* (Paris, Larousse, Collection "L", 1972), pp. 32—7.
6. In *Modern Fiction Studies*, vol. 19, no. 2, Summer 1973, pp. 216—21.
7. In *Revue de l'Université d'Ottawa*, t. 41, n° 2, avril—juin 1971, pp. 322—30.
8. In *Les Cahiers naturalistes*, 16<sup>e</sup> année, n° 39, 1970, pp. 42—8.
9. Coral Gables, University of Miami Press, 1972.
10. Cambridge, Harvard University Press, 1972.
11. « Création et fonctionnement de l'atmosphère dans "Le Renégat" d'Albert Camus », *P.M.L.A.*, vol. 88, no. 3, May 1973, pp. 484—95.

### III. THÉÂTRE, ÉTUDES COMPARATIVES ET PHILOSOPHIQUES

Trois travaux récents portant sur le théâtre retiendront cette année notre attention : le premier est inadmissible, le second d'une valeur contestable, le troisième une contribution nourrie aux études camusiennes.

Celui qui s'attend à une solide analyse de la pièce en lisant « Une tragédie classique au vingtième siècle. Une étude structurale du *Malentendu* d'Albert Camus »<sup>1</sup> de R. Bruce Dutton, se demandera peut-être s'il n'a pas déjà rencontré le même vocabulaire. Notre auteur propose une « lecture » à la lumière de la conférence d'Athènes « Sur l'avenir de la tragédie » dont la seconde des deux citations est incorrecte<sup>2</sup>. Analysant le classicisme à la fois grec et français de la forme de la pièce, le rôle des personnages, et le thème général, Dutton adopte gracieusement et textuellement la structure proposée naguère dans notre étude sur le théâtre de Camus<sup>3</sup> sans mentionner sa source. Bien sûr, pareille vétille ne devrait guère nous surprendre dans un texte dépourvu de toute documentation. Il faut le dire franchement : cette « *étude structurale* » est un plagiat mal camouflé qui frise l'effronterie.

Paul Verdier propose une intéressante lecture « africaine » du *Malentendu*<sup>4</sup> malheureusement aussi démunie de toute documentation. Disons d'abord que Camus n'a guère puisé dans la tradition orale de l'Afrique du Nord. Ni les *Carnets* ni les autres œuvres ne font état d'un intérêt de ce genre et il est très probable que l'auteur de *L'Étranger* se soit tenu complètement à l'écart d'une tradition orale qu'on feignait d'ignorer dans les écoles qu'il a connues et les milieux intellectuels qu'il fréquentait. Et lorsqu'il s'intéressait aux indigènes, ce fut surtout pour relever leur misère sociale, économique et politique. Les observations de Verdier reposent donc sur des prémisses contestables d'autant plus qu'il avoue, partant, ne pas connaître le système de la littérature orale de l'Afrique du Nord (p. 139). « *La version orale, en langue vernaculaire* », de provenance togolaise, ne peut donc pas être citée

comme « *source* » du *Malentendu*<sup>5</sup> ; elle confirmera, cependant, une fois de plus, le caractère universel du fait divers qui est à sa base. Il faudra aussi attribuer à la nature universelle de ce fait divers l'apparition de types humains tels que la Mère, la Sœur, le Fils, etc.

Mais les remarques présentées par Verdier fournissent tout de même de précieux indices sur le plan de la sociologie d'un thème littéraire répandu. Le comportement de Jan, comme dans le conte togolais résumé, fait preuve d'une attitude que la société africaine traditionnelle qualifie de péché mortel. L'aspiration égoïste à une vie différente se voit sévèrement punie par le Destin. Ajoutons que le mélange de traces méridionales et septentrionales dans *Le Malentendu* est surtout dû à des réminiscences d'ordre biographique (jeunesse africaine, voyage en Europe centrale, Occupation).

L'article fouillé de A. James Arnold sur [« Le héros dionysiaque de Camus : *Caligula* en 1938 »]<sup>6</sup> propose que la version de 1938 doive être considérée comme foncièrement différente de celles jouées et publiées entre 1944 et 1958. Grâce aux travaux de Strauss, Brée, Walker, Clayton et Freeman, nous pouvons en effet mesurer l'ampleur des modifications que la pièce a subies. À la suite de Quilliot, selon qui Camus a appliqué les canons nietzschéens des *Origines de la Tragédie*, Arnold affirme que le *Caligula* de 1938 reflète une esthétique tragique imbue de Nietzsche. L'empereur romain serait la variante camusienne du héros dionysiaque.

Précisons pourtant que, séduit par la dialectique de l'apolinien et du dionysiaque, Camus, sans jamais rejeter le dieu de l'ivresse, se découvre dès ses premières lectures nietzschéennes un penchant pour le dieu des lumières. Philosophe et écrivain en herbe qui désire « *porter sa lucidité jusque dans l'extase* » (C1, 84), Camus ne suivra pas la pente où le dieu de l'ivresse menace de l'entraîner. Soucieux de rétablir tout équilibre dérangé, il invoque la nature comme garant de la mesure : « *Nature = équivalence* » (40). On connaît son infatigable admiration de l'âge grec pré-classique et classique.

Ainsi s'émerveille-t-il devant « *le paradoxe du Grec grand artiste malgré lui. Les Apollon doriques admirables parce que sans expression* » (42). Enfin, le tragique de l'homme ne consiste-t-il pas dans le ballottement entre les deux pôles de son dualisme foncier ? Assoiffé d'unité, Camus se met à la quête de la mesure dérivée de la démesure comme il lui faut « *trouver une démesure dans la mesure* » (106). Il nous est donc difficile de ne pas admettre que déjà le premier *Caligula*, avant même que le cataclysme historique n'eût pu faire peser son influence, comporte un élément expiatoire très marqué, une purgation des affres du néant, élément que les expériences de la Résistance ne feront qu'accentuer.

Mais le travail d'Arnold est aussi une sérieuse étude de sources. Un passage du Diplôme d'Études supérieures (II, 1227-8) traite de l'union incestueuse qui lie Zeus et Déméter, liaison qui préfigure celle entre Caligula et Drusilla. Zagreus, démembré par les titans et réincarné grâce aux noces de Zeus et Déméter, personnage clef de *La Mort heureuse* — le plus nietzschéen de tous les ouvrages de Camus — est le héros dionysiaque par excellence. Pour Arnold, Caligula est le représentant du Dionysos souffrant des affres de l'individuation. Les exigences du théâtre moderne — Arrabal en fait pourtant superbement fi — n'auraient pas permis à Camus de faire renaître son héros sur la scène quoique le « *Je suis encore vivant !* » final y fasse allusion. Notre auteur a raison de relever l'importance des rapports sexuels entre l'empereur et sa sœur puisque c'est l'un des aspects que Camus modifiera considérablement dans les versions successives. Le lecteur sera libre d'accepter ou non l'interprétation marcusienne qu'Arnold propose des caprices sexuels de l'empereur. Mais nul ne contestera que ses actions sont « une expression esthétique d'une révolte métaphysique » (p. 49)<sup>7</sup>. Seule une édition critique du *Caligula* de 1938 permettra, peut-être, de trancher la question.

Les rapports entre Camus et Dostoïevski continuent à susciter l'intérêt des comparatistes. Ainsi Teresa Rawa<sup>8</sup> consacre-t-elle, dans une étude solidement documentée et bien

équilibrée, quelques bonnes pages aux analogies textuelles entre les deux auteurs. Elle y relève en particulier les similitudes de situations, d'images et de concepts littéraires. Évitant scrupuleusement les excès des sourciers intrépides, Mlle Rawa se concentre sur les traces tangibles de l'influence dostoïevskienne. Sur le plan thématique, celle-ci se manifeste surtout par l'obsession du thème du condamné à mort. Notre auteur confronte des extraits de textes camusiens avec des fragments tirés de *L'Idiot* en soulignant les ressemblances de ton et de détails dans le traitement de la lucidité et de l'horreur du condamné à mort. D'un intérêt particulier sont les rapprochements et divergences entre Hippolyte et Meursault d'une part, les procès des *Frères Karamazov*, de *Crime et Châtiment* et de *L'Étranger* d'autre part. D'indéniables traces dostoïevskiennes se trouvent aussi dans l'application du thème de la souffrance des innocents utilisée comme argument contre l'existence de Dieu. Là encore, pense Mlle Rawa, il y a une analogie frappante entre *Les Frères Karamazov* et *La Peste* dont le début reflète, par ailleurs, l'influence directe des *Possédés* (caractère de chronique, idée du narrateur) confirmée par un souvenir de Pierre Herbart. *La Chute*, le plus dostoïevskien des livres de Camus, révèle, outre les emprunts au *Sous-sol* répertoriés par E. Sturm, des points de rencontre avec *Le Double* et *Crime et Châtiment*, notamment sur le plan de l'atmosphère et des paysages. L'analogie textuelle la plus convaincante est sans doute celle de l'épilogue de *Crime et Châtiment* et de l'extase de Janine dans « La Femme adultère ». Enfin, l'analyse de la ressemblance entre Kirilov et Caligula recueille notre adhésion entière.

Le fait que *La Mort heureuse* est, avec Caligula, le plus nietzschéen des ouvrages camusiens n'empêche pas que d'autres « influences » y soient manifestes. Poursuivant les réflexions de J. Sarocchi sur la pauvreté de l'invention des personnages et épisodes — le meurtre de Zagreus serait inspiré de *La Condition humaine* et de *Crime et Châtiment* — P. Dunwoodie montre, textes à l'appui, que l'influence du

roman dostoïevskien « *s'étend bien au-delà de cette scène du meurtre* » (p. 494)<sup>9</sup>, qu'en dépit des éléments autobiographiques incontestables le premier roman de Camus a définitivement une origine littéraire. Dunwoodie confirme donc ce que Mlle Rawa avance, d'une manière plus générale, dans ses conclusions. Dostoïevski et Camus écrivent leur récit à la troisième personne qui adopte, cependant, le point de vue du protagoniste en quête de bonheur et du sens de la vie. Les ressemblances de la situation, des ambitions et du train de vie de Raskolnikov et de Meursault sont en effet frappantes. Comme ce sera le cas de *L'Étranger*, les deux romans, semblables jusqu'à leur structure, accumulent des circonstances atténuantes du crime minutieusement préparé et commis pour un motif identique : « *Ils tuent [...] pour voler l'argent qui doit leur permettre de trouver le bonheur* », mais aussi pour se révolter « *contre l'injustice sociale qui les enferme dans la pauvreté* » (p. 499), enfin, par instinct de supériorité (p. 500). Outre leur *libido dominandi*, notre auteur souligne à juste titre l'aspect sacrificiel de ce meurtre rituel. Mais, lié au mythe de l'éternel retour, l'itinéraire du héros camusien est circulaire alors que celui du protagoniste dostoïevskien, intégré à la rédemption chrétienne, est linéaire.

La note de Jaïme Castro sur « Albert Camus, lecteur de Cervantès »<sup>10</sup> résume les affinités espagnoles de l'auteur de *L'État de siège* et recense ses allusions parcimonieuses à Cervantès dans les *Carnets* et, surtout, le discours prononcé en 1955 à la Sorbonne pour commémorer le 350<sup>e</sup> anniversaire du Quichotte. Castro y décèle, en filigrane, l'influence d'Unamuno qui, dans sa *Vida de Don Quichotte y Sancho Pansa*, loue — comme le fera Camus — la folie rédemptrice et l'anachronisme voulu propagés par le roman espagnol. Don Quichotte est pour Camus « *le symbole de la liberté bafouée* » (p. 63). Enfin, notre auteur dénote l'aspect « quichottesque » — que nous avons signalé naguère — de certains héros camusiens et de leur auteur.

Patricia J. Johnson est d'avis que *Le Rire* de Bergson a

fourni à Camus les structures comiques pour *L'Étranger*<sup>11</sup>. À en croire Mlle Johnson, « Camus doit être défini, en termes bergsoniens, comme humoristique et non pas comme ironique » (p. 46), jugement que semble confirmer l'explication du récit par Sartre<sup>12</sup>. Pareille caractérisation, cependant, n'est possible que si l'on adopte inflexiblement la distinction que Bergson établit entre l'ironie (vue surtout comme feinte déployée sur le plan oratoire) et l'humour (défini comme un déguisement moralisant et savant qui affecte, de surcroît, l'indifférence). Disons d'emblée que ces définitions ne peuvent être appliquées que dans des cas isolés et non pas pour l'ensemble d'une œuvre. L'humour et l'ironie ne sont pas deux catégories clairement séparables. Celle-ci est plutôt un mode de la catégorie dont participe l'humour. Il n'y a jamais d'ironie sans humour — même si elle est tragique — et l'humour ne se manifeste sans ironie que lorsqu'il est involontaire. C'est dire qu'il appartient à une classe plus générale et la faiblesse de la définition bergsonienne, de même que de l'argument de Mlle Johnson, est attribuable à la juxtaposition de l'ironie et de l'humour qui, en fait, se trouvent dans un rapport de subordination<sup>13</sup>.

Quoique trompeuse, à cause de ses prémisses contestables, nous ne pouvons que louer la cohérence de la lecture proposée de *L'Étranger*. Notre auteur y traite la comédie de forme, de mouvement, de langage et de situation en répertoriant les éléments directeurs. Que la formule « *du mécanique plaqué sur du vivant* » ait joué un rôle majeur dans la conception camusienne du comique et de l'absurde, nul ne le contestera d'autant plus que l'essai sur *Le Rire* fait partie du bagage philosophique de tout bachelier français informé. Disons seulement que si bon nombre des exemples cités dans ce travail sont comiques quant à leur effet, ils sont aussi ironiques quant à leurs intentions. Acceptons donc le parrainage de Bergson en ce qui concerne le comique dans *L'Étranger*, mais refusons de reconnaître à l'auteur du *Rire* la paternité exclusive d'une stratégie narrative complexe.

Quoi qu'elle en pense, Marie Naudin n'est pas la première à se pencher sur les analogies entre *L'Étranger* et *Le Dernier jour d'un condamné*, mais son étude nourrie sur « Hugo et Camus face à la peine capitale »<sup>14</sup> a le mérite de traiter la question à fond. En 1832, Hugo a ajouté une Préface au *Dernier jour d'un condamné* dont s'inspirent manifestement les « Réflexions sur la guillotine ». L'analyse de la forme et du fond de trois pages des *Carnets 1* (pp. 142—4) permet à Mlle Naudin de conclure que Camus avait déjà lu le roman de Hugo en 1938. Elle détecte, preuves à l'appui (pp. 266—72), chez « les deux condamnés [...] un semblable détachement du sens moral et religieux, une même critique de la société, une égale mise en valeur des sensations soutenues par des procédés stylistiques semblables » (p. 266). Bien avant *Le Mythe de Sisyphe*, Hugo « réussit à camper avec son Condamné le prototype [mieux eût valu dire "l'un des prototypes"] de l'homme absurde éminemment conscient du "présent" et de la "succession des présents" (II, 145) devant son esprit » (p. 272). La comparaison de Mlle Naudin attribue à Hugo une originalité que les quelques commentaires de Camus sur l'auteur de *La Légende des siècles* récuse trop arbitrairement.

Les quatre pages que Mlle Maja Goth<sup>15</sup> consacre à Camus et Kafka dans sa récente conférence constituent une version abrégée d'un chapitre de son excellente étude sur *Franz Kafka et les lettres françaises (1928—1955)* (Paris, Corti, 1956)<sup>16</sup>. Elle y définit, à la lumière de « L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka » (II, 199—211), la notion de l'absurde chez les deux auteurs en passant au crible l'élimination de l'absurde que Camus détecte dans l'espoir religieux kafkaïen. L'interprétation de *L'Étranger* repose, ce nous semble, trop exclusivement sur l'explication de Sartre. Il est possible que Kafka soit plutôt un « créateur de l'absurde » et Camus « un théoricien de l'absurde » (p. 167), mais il n'est plus guère admissible, de nos jours, d'affirmer que *L'Étranger* « est l'application de la théorie de l'absurde » (p. 67).

La dernière contribution comparative porte sur « Une



lignée humaniste au vingtième siècle : Roger Martin du Gard et Albert Camus »<sup>17</sup>. Lionel Cohen, dont nous recensons dans ces mêmes pages une excellente étude philosophique comparée, y esquisse la parenté entre les deux lauréats du Prix Nobel en soulignant la permanence de leur humanisme semblable. Est-il loisible d'avancer que les préoccupations de Martin du Gard sont avant tout esthétiques et celles de Camus éthiques (p. 160) ? N'est-ce pas donner dans une simplification excessive que de vouloir classer ainsi deux hommes et deux œuvres des plus complexes ? Or c'est précisément le manque de nuances et de perspectives qui rend cette étude contestable. On n'a qu'à scruter la nature de l'engagement et les difficultés du choix chez Camus pour se rendre compte que la question de la priorité de l'éthique sur l'esthétique ne connaît pas qu'une réponse. Le portrait que nous brosse Cohen ne fait malheureusement que perpétuer une légende éculée de Camus. Si l'ambiguïté y tenait le rôle qui lui est propre, l'opposition entre l'auteur des *Thibault* et celui de *La Peste* ne serait pas aussi tranchante que Cohen voudrait nous faire croire au début de son travail. Certes, il y a le fameux passage de la solitude à la solidarité (cf. I, 1973-4), mais il y a aussi cette énorme difficulté d'être qui se manifeste au lendemain de la publication de *L'Homme révolté*, cette mise en question radicale, dans *La Chute*, d'un passé et de valeurs trop facilement acquises<sup>18</sup>. Il est significatif que notre auteur procède comme si l'évolution de la pensée camusienne avait pris fin vers les années 1950, comme si Camus avait cessé son activité littéraire et philosophique après *L'Homme révolté*. L'image déformée d'un Camus engagé sans réserve, en quête de la sainteté laïque est décidément difficile à corriger.

Ces réserves faites, nous pouvons tout de même recommander la lecture de cette étude qui contient un catalogue de similitudes intéressantes entre Martin du Gard et Camus. Il n'est en effet pas impossible qu'Antoine soit « un précurseur de Bernard Rieux » (p. 178). Il y aurait eu avantage, ce

nous semble, à limiter définitivement la comparaison aux *Thibault* et à *La Peste*. La conclusion d'une pareille approche ne se serait alors pas restreinte à la constatation de « *l'humanisme difficile* » (p. 181) des deux auteurs.

Dans le domaine des études philosophiques, signalons d'abord l'essai d'Henri Peyre sur [« La notion de l'absurde dans la littérature française contemporaine »]<sup>19</sup>. Cet utile survol de l'histoire, de l'étymologie et des applications diverses d'un concept bateau ne vise ostensiblement pas à une analyse serrée mais constitue un effort de synthèse. Retraçant l'éternel conflit entre les courants rationalistes et irrationalistes qui marquent l'histoire de la philosophie, Peyre place l'absurde dans le contexte irrationnel qui lui est propre. Il dénote très justement l'empreinte que Kierkegaard et Nietzsche ont laissée sur l'acceptation moderne du terme qui est autant une notion abstraite qu'un nouveau mal du siècle. Dépourvu de précision conceptuelle, l'absurde camusien, opposé aux sens différents que Malraux et Sartre prêtent au concept, vaut, selon Peyre, surtout par son caractère passionnel.

Jerry L. Curtis<sup>20</sup> s'évertue à démontrer que, contrairement à l'opinion de bon nombre de critiques (Lauer, Hourdin, Durand, Quilliot, Nicolas, Gadourek, Luppé, Simon et Thody), Camus n'a substitué à l'absurde, en publiant *L'Homme révolté*, ni une morale césarienne ni un abstentionnisme bénin. Sisyphe ne laisse pas tomber son rocher pour aller s'abreuver à la source. L'homme révolté, au contraire, est « l'un des héros absurdes » (p. 335). Que Camus considérait l'absurde seulement comme point de départ, et ce dès les réflexions s'y rapportant et consignées dans les *Carnets*, nous le savions. Qu'il n'envisageait jamais d'abolir l'absurde par un tour de passe-passe, nous le savions également puisque la révolte et l'absurde sont les deux pôles de la difficile tension que décrit, sur le mode poétique, « *la pensée de midi* »<sup>21</sup>. Il s'agit donc de savoir si l'argument de Curtis n'enfoncé

pas des portes ouvertes, s'il ne fait pas que réitérer ce que Camus n'a cessé de proclamer.

Or la lecture de *L'Homme révolté* que [« L'absurdité de la révolte »] propose, confirme malheureusement nos craintes quoique nous nous empressions d'ajouter qu'elle demeure toujours fidèle au texte. Qu'il s'agisse de l'aspect créateur de la révolte, de la négation affirmative, du style de vie, de la mesure et de la tolérance, du relativisme passionné, etc., ces éléments directeurs de la pensée révoltée relevés par Curtis ne peuvent que recueillir notre adhésion. Mais fidélité n'est pas originalité. Les sections de l'article consacrées aux préjugés politiques, aux fausses analogies entre la philosophie sartrienne et camusienne et à l'héroïsme révolté n'éclaircissent pas davantage l'énigme qui n'en est pas une et font plutôt figure de fourre-tout. Notre auteur aurait-il un peu trop hâtivement pris à la lettre les conclusions des critiques dont le jugement est tout de même plus nuancé que les paraphrases et citations tronquées ne nous font croire ? S'il y a un ouvrage qui met sérieusement en question les assises de sa pensée, ce n'est pas *L'Homme révolté* mais *La Chute* où Camus s'amuse à tendre à lui-même et au lecteur une panoplie de glaces déformantes. Le souci de cohésion et le refus d'adhésion à une idéologie ne doivent plus guère être prouvés quand on parle des cycles corrélatifs de l'absurde et de la révolte.

La note sur [« Le thème physiologique chez Camus »]<sup>22</sup> de Pasquale Licciardello accumule des paraphrases de citations privilégiées tirées de *L'Envers et l'endroit*, de *Noces* et de *L'Été* dont il souligne l'aspect confessionnel. Camus, nous dit-on pour la n<sup>e</sup> fois, a découvert conjointement la hantise de la mort et la vocation du corps. L'auteur passe rapidement en revue d'autres œuvres afin d'y relever la permanence des allusions charnelles. S'il nous rend attentifs, d'une manière d'ailleurs très peu précise, à l'existence évidente du « thème physiologique », il n'en analyse ni la portée philosophique ni la configuration esthétique.

Bien plus substantielle est l'étude de Lionel Cohen sur « La conception de l'intériorité chez Camus et chez Teilhard de Chardin »<sup>23</sup>. Partant de l'ambiguïté de l'Être élémentaire dont les deux penseurs participent, Cohen résume le problème épistémologique tel qu'il se pose à Camus et à Teilhard. Chez le premier, c'est le voyage, l'exil et l'éveil qui brisent le faux décor intérieur et permettent l'émergence de la conscience et l'appréhension d'une signification des objets qui nous entourent. La rencontre de soi-même s'exécute en trois étapes : la non-signification primordiale, l'interrogation qui donne naissance à l'absurde vu comme une confrontation de l'intériorité et de l'extériorité, enfin l'identification ontologique au monde. Cohen poursuit donc la démarche de Max Bilen qui distingue dans l'évolution de la lucidité camusienne les étapes du dénuement, de la conscience et de la communion<sup>24</sup>.

Avide de percer les mystères psycho-physiques, Teilhard est, lui aussi, en quête d'un accord harmonieux entre le visible et l'invisible, l'extériorité et l'intériorité, le phénomène et l'être. La présence d'un « autre » en lui-même amène l'auteur du *Milieu divin*, à travers un accroissement de lucidité visionnaire également tripartite, à rétablir la synthèse rabelaisienne de la science et de la conscience et à postuler la communion avec l'Être qui n'est autre que le Dieu-Cosmos.

Ainsi les deux penseurs nous offrent-ils deux versions fortement nuancées d'un matérialisme spirituel (nous ne croyons pas trop forcer les choses en usant de cette désignation) dont il convient, cependant, de signaler l'aspect exclusivement horizontal qu'il présente chez Camus, vertical chez Teilhard. Enfin, précisons que la pensée camusienne, centrée principalement sur l'être et le *hic et nunc*, n'a pas le même dynamisme que l'évolutionnisme teilhardien centré sur le *devenir*. Associant judicieusement l'absurde et le gratuit, Cohen ne manque d'ailleurs pas de faire remarquer que, chez Camus, la conscience, « fondée sur la gratuité mais chargée d'apporter une signification, est en proie à un déchi-

rement » (p. 21). Le lecteur se sera rendu compte de l'originalité de cette analyse philosophique comparée.

L'une des contributions récentes les plus substantielles aux études de la pensée camusienne est sans doute la monographie de Maurice Weyembergh sur « Merleau-Ponty et Camus. *Humanisme et terreur* et *Ni victimes ni bourreaux* »<sup>25</sup>. Le format de ce travail nous empêche de lui consacrer le compte rendu particulier qu'il mériterait, mais nous nous permettrons néanmoins de le traiter d'une manière plus détaillée qui dépasse, exceptionnellement, les limites données par le « Carnet critique ».

Exécutée à l'aide de deux textes clefs, cette confrontation s'imposait. On savait que les thèses avancées dans « Le Yogi et le Prolétaire » (publié en octobre 1946 dans *Les Temps modernes*, incorporé l'année suivante au volume intitulé *Humanisme et terreur*<sup>26</sup>) avaient provoqué la rupture entre Merleau-Ponty et Camus. Le côté anecdotique de l'affaire a été décrit par Sartre, qui se voyait alors, à en croire son « Merleau-Ponty vivant »<sup>27</sup>, « à la droite de Merleau, à la gauche de Camus », et par S. de Beauvoir qui évoque, dans *La Force des choses* (Gallimard, 1963, p. 126), la même soirée tumultueuse chez Boris Vian. Suscitée par le problème de la violence progressive, en particulier, et de la fin justifiant les moyens, en général, cette brouille avec Merleau-Ponty entraîna une première avec Sartre et fut comme un signe avant-coureur de celle, définitive, d'août 1952.

La monographie exceptionnellement bien informée<sup>28</sup> de Weyembergh place la rupture dans le contexte politique et historique de l'après-guerre, de l'enthousiasme renouvateur qui avait saisi les résistants frustrés, en 1946, par les dissensions politiques mesquines et sensibilisés autant par la polarisation des grandes puissances mondiales que par les honteux procès de l'épuration. Ceux-ci ne tardèrent pas à être mis en rapport avec les procès de Moscou et, du coup, le trouble fut semé dans l'âme des partisans du progressisme. Le problème de la violence fut également au centre des réflexions

de Camus : du suicide, dans *Le Mythe de Sisyphe*, nous passons tout naturellement au meurtre dans *L'Homme révolté*. Face à l'épuration, la question cessa d'être théorique et se posa d'une manière tranchante lors de la fameuse et longue polémique qui opposa Camus et Mauriac, controverse dont Weyembergh nous donne un exposé très circonstancié. On sait que Camus finit par donner raison à Mauriac et par collaborer avec Koestler et J. Bloch-Michel à un pamphlet contre la peine de mort dont l'écho fut péniblement faible en France.

Selon Merleau-Ponty, il faut distinguer la violence progressive, aboutissant à l'abolition de la violence, d'avec la violence rétrograde. La première est dictée par les besoins d'une histoire rationnelle, par le sens, la seconde est le résultat d'un « *tumulte insensé* », du non-sens. L'auteur de *Sens et non-sens* récuse les mystifications libérales qui ne font que camoufler la violence inhérente à la morale formelle. Mais *Humanisme et terreur* est aussi une analyse critique marxiste — et non pas libérale — des options fondamentales du marxisme. Merleau-Ponty y décrit le communisme comme un humanisme qui, pour l'instant, ne peut se passer de terrorisme. La violence progressive distingue le communisme du fascisme parce que celui-ci a recours à la violence rétrograde. Or les procès de Moscou sont des luttes qui ont lieu entre révolutionnaires et pour des révolutionnaires. Ils se déroulent au nom du devenir, de l'avenir qui est en réalité plus réel que le présent parce que plus juste. La seule responsabilité qui compte est celle envers l'Histoire dont l'ambiguïté et la contingence entraînent des injustices occasionnelles inévitables.

Alors que Camus, au lendemain de la guerre, juge temporairement les collaborateurs au nom d'un concept de justice qu'il ne tardera pas à refuser, Merleau-Ponty juge au nom d'une théorie de l'action telle qu'elle s'imposait à lui en 1940. Weyembergh avance la thèse très plausible que *Humanisme et terreur*, qui postule une attitude progressiste

que Merleau-Ponty appellera par la suite « *attentisme marxiste* », a pu inciter Camus « à changer d'opinion à l'égard de l'épuration et ce en raison du parallèle que le philosophe trace entre les procès de Moscou et ceux de la collaboration » (p.76). La même problématique se trouve dans les confessions de Tarrou où notre auteur décèle des éléments auto-critiques d'autant plus vraisemblables que *La Peste* date de la même époque que les débats avec Merleau-Ponty. La question de la justice efficace parce que révolutionnaire, on le sait, demeura dès lors au centre des préoccupations de Camus et trouva une réponse, ambiguë comme toujours, dans *Les Justes* et *L'Homme révolté*.

*Ni victimes ni bourreaux* est donc tissé autour du refus de la violence légitimée, thème que développe sur le mode historique et analytique *L'Homme révolté*. Ce refus donne aussi naissance à la conception de la justice relative et de la mesure. Visiblement, « *Camus rejette la distinction entre une violence rétrograde et une violence progressive* » (p. 82), cette dernière éludant « *la contradiction. Elle représente paradoxalement un saut dans le confort. On a rendu la violence confortable* » (II, 221). Il n'y a pas d'idéologie privilégiée, pas d'utopie qui permettent la légitimation de la violence dont « *les philosophes-spectateurs* » de l'existentialisme marxiste se font les hérauts. L'homme ne pouvant se soustraire à l'obligation de projeter son avenir, Camus opte pour une utopie qui coûtera moins cher et contre une utopie absolue qui justifie logiquement la terreur en se parant d'un progressisme scientifique. *L'Homme révolté* taxe celui-ci de « *bourgeois* » et de « *scientiste* » (II, 624). Les conclusions différentes auxquelles parviennent le philosophe et l'écrivain analysant le problème de l'utopie tiennent à leurs points de départ opposés : selon Merleau-Ponty, l'utopie qui s'informe de l'histoire intelligible et objective, du seul projet qui connaisse sa fin, fixera un terme à la violence ; selon Camus, une vision qui justifie, même temporairement, les moyens par la fin constitue l'utopie absolue. L'homme ne participe

pas seulement de l'histoire, il participe aussi de la nature. Pour Merleau-Ponty, l'ambiguïté de l'histoire fait déboucher l'homme sur la violence mais ne lui permet pas d'esquiver son pro-jet, position que *Les Aventures de la dialectique* rendront moins inflexibles. Aux yeux de Camus, « *ce seront les valeurs qui jugeront de l'histoire et non l'inverse* » (p. 94). En dépit de leurs oppositions, cependant, les deux intellectuels finissent par s'éloigner du communisme : leur vocation « *ne se conciliait pas en définitive avec les exigences de la politique* » (p. 99).

Weyembergh fait très justement remarquer que « *les deux études jugent de la politique en fonction de la morale* » (p. 97). Il critique l'ambiguïté de « *l'attentisme marxiste* » qui serait « *une manière de tirer son épingle du jeu* » (p. 97), mais il relève aussi l'inconsistance de « *l'utopie relative* » camusienne. Nous ne pouvons que vivement recommander la lecture intégrale de ce travail fouillé.

R. G.-C.

#### NOTES

1. R. Bruce DUTTON, « Une tragédie classique au vingtième siècle. Une étude structurale du *Malentendu* d'Albert Camus », *Proceedings : Pacific Northwest Conference on Foreign Languages. Twentieth Annual Meeting. April 11-12, 1969*, vol. 20, Victoria. B.C., University of Victoria, pp. 27—33.

2. Le texte fourmille d'imprécisions et de généralisations hâtives. Quelles sont, par exemple, outre *Caligula*, « LES adaptations des [sic] textes anciens » (p. 28) du théâtre camusien ? Dutton aurait-il accès à des inédits inconnus ?

3. *Les Envers d'un échec. Étude sur le théâtre d'Albert Camus* (Paris, Lettres Modernes, 1967), pp. 114-5 : acte premier = but ; acte second = moyen ; acte troisième = résultat. Nous faisons grâce au lecteur des multiples emprunts textuels dont est parsemé le texte de Dutton.

4. Paul VERDIER, « Pour une autre "lecture" du *Malentendu* d'Albert Camus », *Présence francophone*, n° 4, Printemps 1972, pp. 139—46.

5. Verdier parle de « *retournement par Camus des données du conte, ou mieux de celles issues du heurt contemporain de deux civilisations* » (p. 143). Cf. les études de Speer, Amer, Ayala, Knust, Virtanen, Kosko, Moenkemeier et Abbou.

6. A. James ARNOLD, "Camus' Dionysian Hero: *Caligula* in 1938", *South Atlantic Bulletin*, vol. XXXVIII, no. 4, November 1973, pp. 45—53.



7. Cf. à ce propos Kenneth HARROW, "Caligula. A Study in Aesthetic Despair", *Contemporary Literature*, vol. 14, no. 1, Winter 1973, pp. 38—48 et notre compte rendu in *AC6*, pp. 182-3 où nous insistons précisément sur l'aspect complémentaire de l'esthétique et de la métaphysique chez Caligula.

8. Teresa RAWA, « Camus et Dostoïevski : quelques analogies textuelles », *Revue des langues vivantes*, XXXVIII, n° 5, 1972, pp. 452—66.

9. Peter DUNWOODIE, « La Mort heureuse et Crime et Châtiment : une étude comparée », *Revue de littérature comparée*, 46<sup>e</sup> année, n° 4, octobre—décembre 1972, pp. 494—504.

10. Jaime CASTRO, « Albert Camus, lecteur de Cervantès », *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, n°s 3-4, juin—décembre 1971, pp. 61—3. La référence au recueil où a paru la conférence de Camus est incomplète : *España libre*, Mexico, 1956.

11. Patricia J. JOHNSON, "Bergson's *Le Rire* : Game Plan for Camus' *L'Étranger* ?", *The French Review*, vol. XLVII, no. 1, October 1973, pp. 46—56.

12. *Situations I* (Gallimard, 1947), p. 116.

13. Force nous est d'admettre qu'il s'agit d'une matière difficile. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à ce propos à une lecture ironique de *L'Immoraliste* et de *L'Étranger* que nous parachevons actuellement et où le problème de la rhétorique de l'ironie sera traité plus à fond. Disons seulement que les qualités dont se compose le comique, selon Bergson, sont de nature extérieure et quantitative alors que l'ironie — si on tient à la séparer catégoriquement de l'humour — est caractérisée par des éléments d'ordre qualitatif. En poursuivant l'optique bergsonienne, on pourra dire que le comique est le choc, volontaire ou involontaire, de la matière et de la vie alors que l'ironie est la manipulation de ce choc. L'artifice d'une pareille distinction radicale saute aux yeux. La perspective dépend du plan adopté : l'approche psychologique scrutera les structures du comportement et de l'expression du personnage ainsi que ses effets sur le lecteur pour en relever les aspects humoristiques. La perspective esthétique, en revanche, sera centrée sur les procédés narratifs et les rapports multiples entre lecteur et texte. Quant à Meursault, tout dépend du degré de conscience qu'on est prêt à lui attribuer et de l'emploi qu'il en fait dans le cadre de son récit, c'est-à-dire de l'exploitation tactique et stratégique de sa narration.

14. Marie NAUDIN, « Hugo et Camus face à la peine capitale », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 72<sup>e</sup> année, n° 2, mars-avril 1972, pp. 264—73. Voir, outre les multiples allusions cursives dans plusieurs travaux, Marianna C. FORDE, "Condemnation and imprisonment in *L'Étranger* and *Le Dernier jour d'un condamné*", *Romance Notes*, XIII, no. 2, Winter 1971, pp. 211—6.

15. Maja GOTH, "Existentialism and Franz Kafka: Jean-Paul Sartre, Albert Camus and their relationship to Kafka" in W. T. ZYLA [éd.], *Franz Kafka. His Place in World Literature. Proceedings of the Comparative Literature Symposium*, vol. IV, Jan. 28 and 29, 1971, Lubbock [Texas], Interdepartmental Committee on Comparative Literature, Texas Technological University, 1971, pp. 51—60.

16. Chap. v : « La conception de l'absurde chez A. Camus et Franz Kafka », pp. 123—35. Cf. notre remarque sur ce chapitre in *Les Envers d'un échec. Étude sur le théâtre d'Albert Camus* (Paris, Lettres Modernes, 1967), p. 106, n. 30. Les pages consacrées à Kafka et Sartre sont un résumé du chap. vi sur « Kafka et J.-P. Sartre », pp. 137—238. Il faudrait compléter cette étude par celles de Rhein, Darzins, Friedman, Paucker, Politzer, Spector, Thieberger, Witt.

17. Lionel COHEN, « Une lignée humaniste au vingtième siècle : Roger Martin du Gard et Albert Camus », *Hartford Studies in Literature*, no. 2, Autumn 1973, pp. 159—82. On se souviendra que Camus a préfacé l'édition des *Œuvres complètes* de Martin du Gard. Cf. II, 1131—55.

18. Que Camus ne voulait pas être identifié au héros de *La Chute* — citée en marge dans la conclusion — ne signifie pas pour autant qu'il consent à se voir identifié à Rieux ou Tarrou. Il suffit de lire les *Carnets 2* pour se rendre compte combien la légende du « saint laïque » lui pesait.

19. Henri PEYRE, "The Notion of the Absurd in Contemporary French Literature", *Prose* [New York], no. 4, Spring 1972, pp. 109—31.

20. Jerry L. CURTIS, "The absurdity of rebellion", *Man and World. An International Philosophical Review*, vol. 5, no. 3, August 1972, pp. 335—48.

21. L'absurde n'est pas un absolu même si Camus voit en lui « l'unique donnée » (II, 121) à laquelle renvoie Curtis. Le même passage souligne, au contraire, l'aspect relatif du phénomène qui n'existe ni à l'intérieur ni à l'extérieur de l'homme, mais dans le divorce et la confrontation des éléments séparés. À la même page du *Mythe de Sisyphe* nous trouvons une formule qui postule et résume la thèse maîtresse de *L'Homme révolté* : « L'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas. »

22. Pasquale LICCIARDELLO, « Il tema fisiologico in Albert Camus », *Biologia Culturale*, VI, N. 1, marzo 1971, pp. 20—6.

23. Lionel COHEN, « La conception de l'intériorité chez Camus et chez Teilhard de Chardin », *Études françaises de Bar-Ilan*, n° 1, juillet 1973, pp. 13—23.

24. Max BILEN, *Dialectique créatrice et structure de l'œuvre littéraire* (Paris, J. Vrin, 1971), p. 72. Il nous semble qu'à ce propos Cohen eût dû renvoyer, outre à Bilén et à Vigée, à Nguyen-Van-Huy sur lequel, visiblement, et malgré les nuances qu'elle comporte, cette démarche repose. Il faudrait également se reporter à Michael SINGLETON, "Teilhard on Camus", *International Philosophical Quarterly*, IX, no. 2, June 1969, pp. 236—47.

25. Maurice WEYEMBERGH, « Merleau-Ponty et Camus. Humanisme et terreur et Ni victimes ni bourreaux », *Annales de l'Institut de Philosophie*, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université libre de Bruxelles, Morale et Enseignement, 1971, pp. 53—99.

26. *Humanisme et terreur* s'en prend à *Darkness at Noon (Le Zéro et l'infini)* de Koestler, ami de Camus.

27. *Les Temps modernes*, nos 184-185, 1961, p. 323.

28. Il convient cependant de compléter cette étude par celles d'Eric WERNER (cf. AC6, 239 et sqq.) et de Graham DANIELS sur "Sartre and Merleau-Ponty: an existentialist quarrel", *French Studies*, vol. 24. Oct. 1970, pp. 379—91, parue sans doute trop tard pour que Weyembergh pût la consulter.