



CLASSIQUES
GARNIER

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

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16828-7.p.0133](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16828-7.p.0133)

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.

© 1982. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RECENSEMENT ET RECENSION DES ARTICLES

par Brian T. FITCH et Raymond GAY-CROSIER

I. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

Leonard W. Sugden, dans un essai intitulé « Meursault, an oriental sage »¹, cherche à faire ressortir les affinités entre le héros de *L'Étranger* et la spiritualité orientale, lesquelles expliqueraient, pour ce critique, l'incapacité des hommes de loi dans le roman, comme celle des lecteurs, de comprendre ce personnage. Sugden commence par rapprocher telle « expérience quasi mystique » des essais lyriques de celle recherchée par le disciple du yoga ainsi que du Nirvana bouddhique avant de passer à l'étude de Meursault dont l'impassibilité bienveillante refléterait l'idéal taoïste. Mais ce sont les analogies entre la vie et les attitudes de ce dernier et les principes bouddhiques qui sont, selon lui, les plus nombreuses telles l'égoïsme, le refus de tout engagement comme recette du bonheur, le dépassement du bien et du mal et le manque d'ambition. Ce travail a le mérite de profiter du témoignage des *Carnets* où figurent des citations du maître du taoïsme Lao-Tseu (C2, 206) et du sage hindou Rama Krishna (C1, 84) et fait preuve d'une bonne connaissance de la critique camusienne et notamment de ses deux précurseurs dans ce domaine, l'ouvrage de Pierre Nguyen Van Huy (*La Métaphy-*

sique du Bonheur chez Albert Camus ; cf. AC8, 195—7) et l'article de Jean Biermez sur « Albert Camus et l'appel du Tao » (*Revue générale belge*, nov. 1969). Il n'y est pourtant pas question du rapprochement très développé fait par Claude Treil (cf. *L'Indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus* ; cf. AC2, 157-8) entre l'indifférence de Meursault et la mentalité arabe, thèse qui irait à l'encontre du présent travail.

Dans son article « Saint Meursault, philosophe et martyr »², John W. Martin s'attache lui aussi à réexaminer le personnage de Meursault. La comparaison effectuée par Camus lui-même entre celui-ci et le Christ amène ce critique à voir chez Meursault le potentiel spirituel qui justifierait un tel rapprochement. Il étudie sa personnalité à la lumière des activités énumérées par P.D. Ouspensky dans son livre *The Psychology of Man's Possible Evolution* et qui, selon ce dernier, entravent le développement métaphysique de l'individu. Il s'agit de mentir, d'imaginer, d'exprimer des émotions négatives, de parler et de s'identifier à soi-même ou à autrui. Prenant chacune de ces activités à tour de rôle, il démontre que Meursault, contrairement aux autres personnages de *L'Étranger*, ne souscrit à aucune. Ici aussi, il est question dans la conclusion, du bouddhisme aussi bien que du Koran et du Yoga. À propos de la taciturnité de Meursault faisant contraste avec le bavardage de ses connaissances, on est un peu surpris de n'y voir aucune mention du rôle joué par le silence dans la thématique du roman.

Robert C. Solomon s'adresse lui aussi au problème du mensonge chez Meursault mais en arrivant à une conclusion tout à fait contraire à celle de Martin. Son essai sur « *L'Étranger and the truth* »³ qui constitue une contribution plus substantielle que les travaux que nous venons d'examiner n'est pas sans rappeler les travaux précédents de Nuttall (cf. AC3, 196-7) et de Sutherland (cf. AC5, 206). Dans les trois cas, un problème que le texte pose au critique littéraire est réexaminé sous un éclairage philosophique, ce qui sert à faire ressortir certains présupposés mal fondés de ceux-là tout en

nous sensibilisant, en dernière analyse, aux limites de la pertinence de toute interrogation philosophique d'un texte littéraire. Solomon pose la question de ce qu'est ne pas mentir. Camus avait soutenu, dans sa préface à la traduction américaine de *L'Étranger*, que mentir n'est pas seulement dire ce qui n'est pas vrai mais aussi dire plus que ce qui est vrai. Et ce critique de répliquer que ne pas dire assez c'est aussi sûrement mentir qu'en dire trop. Il commence par examiner l'avis de Conor Cruise O'Brien, seul parmi les critiques à atténuer l'opinion reçue que Meursault refuse le mensonge, lorsque ce dernier cite plusieurs épisodes du roman pour démontrer l'indifférence du protagoniste envers la vérité. O'Brien ne met pourtant pas en question l'honnêteté de Meursault dans le domaine de ses sentiments. Pour Solomon, en revanche, son caractère ne se situe pas dans la sphère de la réflexion qui est celle de la vérité et du mensonge mais dans la sphère pré-réflexive où il ne s'agit que de « voir » et d'« éprouver ». Pour éprouver des sentiments dignes du nom, il faut être capable de réfléchir et de juger. L'absence de telles capacités chez Meursault dans la première partie du roman fait de lui un portrait émotionnellement émasculé de l'expérience humaine. Donc « Meursault ne ment ni ne dit la vérité, puisqu'il n'atteint pas ce méta-niveau de la conscience où le vrai et le faux peuvent s'articuler » (p. 144). Informé par les théories phénoménologiques de Sartre, Merleau-Ponty et Heidegger, l'argument de Solomon est bien mené, en général convaincant et contribue à une meilleure appréciation du personnage. Les aperçus critiques ne manquent d'ailleurs pas : « Si *L'Étranger* était écrit du point de vue de la troisième personne, Meursault ne paraîtrait certainement pas "étrange", mais il ne posséderait pas de caractère du tout. » (p. 146) ; « Meursault le personnage est un morceau de verre plat et incolore qui nous permet de sentir la chaleur du soleil et l'odeur du sel de mer sur l'oreiller, d'avoir énormément envie d'une cigarette ou d'une tasse de café [...]. » (p. 147) ; et finalement, ce commentaire sur le

reflet de sa chambre dans la glace de l'armoire : « [...] comme un vampire, [Meursault] n'a pas de reflet, car des reflets ne précèdent pas la préoccupation qu'on a de l'image de soi mais en découlent. » Bref, ici l'approche philosophique n'exclut aucunement la sensibilité littéraire.

La visée principale du travail de Uri Eisenzweig « Métalangage : les paradoxes de la référence »⁴ est nettement théorique : il veut montrer « *que le concept de métalangage est contradictoire dans ce qu'il implique comme présupposés, dans ce qu'il nécessite comme postulats théoriques* » (p. 105) en opposant à « *la détermination univoque du signifié dans l'algorithme saussurien* » (p. 109) sur lequel se fonde « *la seule définition formelle du métalangage que l'on connaisse* », celle de Hjemslev, le schéma du signe proposé par Peirce. Dans un deuxième temps, sous le titre « Le Métalangage en action : *L'Étranger*, d'Albert Camus », Eisenzweig recourt au roman de Camus pour illustrer son propos sous la forme d'une « *analyse rapide d'un moment crucial de L'Étranger, où métalangage, ethnocentrisme et impérialisme linguistique se recourent fort significativement, et en toute logique* » (p. 112). Il s'agit de la scène du meurtre et de l'opposition entre les trois notes jouées par l'Arabe et les quatre coups de revolver : « [...] *les quatre coups de feu font éclater cette structure close du nombre trois, l'ouvrant sur ce que l'on est obligé d'appeler la dimension du récit, de l'événement, de l'Histoire* » (pp. 112-3), l'a-historique des notes se trouvant renforcé par leur association à la nature et au silence : « [...] *comme la source, les trois notes sont, mais ne disent rien.* » En revanche, « *c'est en tant que métaphore du texte, de l'écrit qu'il faut comprendre [les] coups de feu* » (p. 114) à cause, d'abord, de la « *fonction narrative évidente des quatre coups de feu* » et ensuite, à cause de la conjonction qui s'y fait du sens, de l'instrumentalité et du culturel. Or toute la deuxième partie du roman « *est consacrée à une tentative de réécriture de la première* », ayant donc le statut de métalangage car « *le discours du procureur a pour objet*

essentiel, en fin de compte, les coups de revolver [...], le langage/écriture de Meursault » (pp. 114-5). D'où cette conclusion : « *Dans ce système à miroirs coulissants, où les quatre coups de feu, métalangage des trois notes, se retrouvent dans la position de celles-ci, visés par le discours du procureur (ce dernier apporté, d'ailleurs, comme le reste, par l'écriture de L'Étranger) — dans ce système donc, ce qui est en question est la possibilité même du métalangage.* » (p. 115).

Dans son essai « *Underground with Meursault : myth and archetype in Camus' L'Étranger* »⁵, David Saint-Amour se donne pour tâche de démontrer que la structure sous-jacente de *L'Étranger* est constituée par une texture inférentielle (« *closely woven inference pattern* » ; p. 110) qui consiste en de nombreuses références aux mythes classiques aussi bien qu'à un symbolisme particulier à Camus. Le rapprochement avec les mythes d'Œdipe et d'Oreste est nécessairement rapide à côté de son traitement détaillé dans l'ouvrage de Monique Crochet (*Les Mythes dans l'œuvre de Camus* [cf. AC7, 145—9], pp. 131—5 et 139) dont Saint-Amour ne paraît pas connaître l'existence ; et avant ce dernier, le mythe d'Oreste avait déjà été rapproché de *L'Étranger* dans un très bon article de Finn Jacobi (cf. AC3, 191—4). Le rapprochement ici avec le mythe d'Orphée et d'Euridyce ne figure pourtant pas chez Crochet. Quant au mythe personnel de Camus, l'analyse des états affectifs de Meursault suggère que sa conscience, loin d'être transparente fonctionne comme un écran pour des activités subconscientes que le personnage réprime ou désavoue. La discussion des images d'archétypes aurait gagné à être informée par les nombreux travaux d'inspiration psychanalytique, de même que l'évocation de l'image du bouc émissaire aurait dû susciter une référence à l'essai détaillé de Marilyn Gaddis Rose (« *Meursault as Pharmakos : a reading of L'Étranger* », *Modern Fiction Studies*, Autumn 1964). Malheureusement, les différents volets du présent essai sont donc, chacun, rendus redondants par les travaux qui l'ont précédé.

Par l'accent qu'il met également sur le symbolisme personnel de Camus, l'essai fort original de Dennis Fletcher, « Camus between yes and no : a fresh look at the murder in *L'Étranger* »⁶, rejoint celui de Saint-Amour. Fletcher se penche sur les « deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert » (II, 13), évoquées dans la préface à la réédition de 1954 de *L'Envers et l'endroit*. Étant si peu nombreuses, elles contribuent à l'impression de consistance et d'uniformité que dégage l'œuvre camusienne et leur origine profondément subjective se trouve équilibrée par le très haut degré de stylisation consciente qui en caractérise l'emploi. D'où le maintien d'une distanciation esthétique accompagnée de la « correction » de la réalité dont l'orientation est dictée par la constante fixation de l'écrivain sur certains événements de son propre passé. À la lumière de l'observation de Camus que son œuvre est « l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations » (864), *L'Étranger* pourrait bien être considéré, soutient ce critique, comme une allégorie de l'émergence de la vocation artistique de son auteur et l'épisode du meurtre qui se prête si mal à toute interprétation réaliste ou naturaliste, comme une représentation symbolique d'un aspect essentiel de ce processus, une recreation d'une étape dans l'évolution spirituelle et intellectuelle de l'auteur (p. 254). En recourant surtout à *L'Envers et l'endroit*, Fletcher rapproche d'une manière inattendue l'indifférence que dégage les portraits des Arabes de l'indifférence de la mère avant d'aboutir à une conclusion, déroutante par son originalité, qui voit la confrontation entre la vacuité d'une mère illettrée et le caractère brillant d'un fils doué comme susceptible d'avoir été transposée artistiquement sous la forme de la confrontation entre un Arabe sous-privilegié et l'un de ses concitoyens plus privilégiés, un pied-noir (p. 527). « L'existence totalement irréfléchie » de la mère représenterait « pour le génie créateur naissant de son fils une tentation dangereuse : celle de succomber à une tendance régressive vers une forme inférieure de l'être » (p. 327). L'apport critique

le plus important et dont on ne saurait surestimer l'originalité est constitué par la lecture parallèle qu'entreprend Fletcher entre l'épisode du meurtre sur la plage et certaines vignettes d'« Entre oui et non » et à laquelle nous devons nous contenter ici de renvoyer notre lecteur. En conclusion, un essai du plus grand intérêt.

Un autre travail qui comprend l'étude des premier et dernier textes romanesques de Camus est l'essai de Masud Khan, « Suicide : the condition of consciousness. An essay on Albert Camus' *The Outsider* and *The Fall* » qui figure dans un recueil d'essais intitulé *The Black Rainbow : Essays on the Breakdown of Culture*⁷. Cet essai représente un travail étoffé surtout en ce qui concerne l'étude du personnage de Meursault dont l'évolution se caractérise, pour ce critique, par quatre sortes d'éveil : l'éveil de la stase du condamné à mort ; l'éveil de l'état d'innocence ; l'éveil de l'état de méconnaissance et la reconnaissance de soi et des autres (passage de la corporalité à l'affectivité) ; l'éveil de l'esprit et la naissance d'une intelligence personnalisée. Quant à la première catégorie d'« éveil », son état de condamné à mort ne découle pas tout simplement de son statut juridique mais il se trouve condamné à une mort intérieure qu'il objective comme fait extérieur par l'instrumentalité gratuite du meurtre. Les distinctions introduites ici dans le phénomène de l'éveil peuvent servir à nuancer notre compréhension de l'évolution du protagoniste même si les quatre catégories empiètent par moments les unes sur les autres. Khan soutient que « ces quatre éveils ne font que signaler chez Meursault un potentiel humain qui ne se cohère ni se personnalise jamais pour donner lieu à une profonde conscience affective de soi ou des autres » (p. 77) de sorte que l'existence du personnage ne dépasse jamais les deux dimensions de la corporalité personnelle et de l'espace extérieur. Tandis que Meursault est pur corps, Clamence, en revanche, est pur esprit. La compréhension des vraies intentions de *La Chute* passe, pour Khan, par une étude détaillée des rapports entre Clamence

et son interlocuteur ; d'où cette conclusion : « Clamence recherchait un dialogue à l'intérieur de la réalité et de la réciprocité d'un rapport avec un étranger. Mais en fait un mécanisme diabolique de son esprit [...] lui interdit la vulnérabilité et la confiance que nécessite la conversation. Un acte authentique se transforme ainsi en la compulsion de tuer un autre (son interlocuteur) mais le meurtre en question, contrairement à celui de Meursault, est un meurtre mental, un jugement. » (p. 88). Le parallèle qu'établit Khan entre le comportement de Clamence et celui de certains malades qui se présentent au médecin avec l'intention de dialoguer avec ce dernier mais dont le dialogue cède à un communiqué qui prend totalement le dessus est fort original. Il en résulte que le médecin, comme l'interlocuteur ici, « découvre que son rôle et sa fonction se trouvent peu à peu éliminés par la nature même de la communication, par son style et son contenu » (p. 89).

Les deux contributions collectives d'Alain Goldschläger et Jacques Lemaire, « Notes pour une étude des structures propositionnelles dans *L'Étranger* et *La Chute* d'Albert Camus »⁸ et « Technique narrative parataxique et psychologie des personnages dans *L'Étranger* et *La Chute* d'Albert Camus »⁹ prennent toujours *L'Étranger* et *La Chute* pour objet d'étude mais cette fois-ci à partir d'une approche linguistique. Les résultats du recensement statistique des structures propositionnelles de la première viennent confirmer les observations des critiques tels Södergard, Hugon de Sœux, Meunier, Ullman etc. La fréquence des phrases unipropositionnelles diffère entre la première (46,5 %) et la deuxième (36 %) partie de *L'Étranger*, celle-ci se rapprochant à cet égard de *La Chute*. L'attaque des chapitres et des paragraphes par de telles phrases caractérise les deux romans, ainsi que la fréquence des propositions participiales, tandis que l'abondance des phrases composées de propositions juxtaposées dans *La Chute* est absente de *L'Étranger*. Ce premier travail a amené ses auteurs à rechercher, dans le second article, « les

motifs psychologiques et littéraires qui ont incité l'auteur à utiliser une technique narrative aussi singulière que la construction par parataxe » (p. 185) dans deux romans aussi différents l'un de l'autre. Ici, ils font remarquer que contrairement à l'avis de Sartre, « *il existe, dans la vision que Meursault a de son comportement et dans les phrases qu'il prononce, une succession temporelle. Mais cette succession est [...] inversée* ». Elle obéit « *à une logique interne fondée sur la progression inversée du raisonnement* » (pp. 185-6). D'où la nécessité d'un style parataxique « *le seul capable d'exprimer les réflexions de Meursault, ses retours sur lui-même* ». Quant à *La Chute*, ils y voient « *la présence de l'interlocuteur comme fictive* » et ce dernier donc comme « *une projection, un dédoublement de Clamence* » (p. 190). L'interlocuteur jouerait « *un rôle semblable à celui de l'interrogation rhétorique : son absence de réaction permet à Clamence de relancer la parole par une question qui, finalement, ne demande pas de réponse* » (p. 191). D'où la présence de « *tant de prétendus dialogues, tant d'énoncés construits par parataxe. Le discours de Clamence est tenu par un homme qui ratiocine seul [...]* ».

Ne nous attardons pas sur l'essai d'Adolphe Nysenholz sur « *La Chute, récit de Camus* »¹⁰ qui esquisse rapidement l'évolution de Clamence à l'aide d'un collage de citations prises dans les essais de l'auteur aussi bien que dans le récit lui-même et rassemblées sous les rubriques : « *La Chute métaphysique* », « *L'Homme déchu* », « *La Chute historique* » et « *Révolte et chute* ».

Dans « *L'Idéologie cachée de La Chute de Camus* »¹¹, Hans Bok-Johansen nous donne une nouvelle interprétation de la motivation du récit de Clamence. Son originalité est telle que ces pages ont de quoi surprendre même le spécialiste des études camusiennes. Ce critique commence par constater que plusieurs aspects de l'histoire de Clamence sont laissés dans l'obscurité : pourquoi le choix d'Amsterdam pour exercer le métier de juge-pénitent (plutôt que Paris) et que faisait-il, Clamence, au juste, en Algérie ? La réponse à ces

questions est fournie par une lecture plus attentive de certaines de ses remarques au sujet de son comportement pendant la guerre sur lesquelles il attire pourtant notre attention : « *Je vois à votre air que je passe bien vite, selon vous, sur ces détails qui ont du sens. Eh bien, disons que [...] je les passe vite pour que vous les remarquiez mieux.* » (I, 1537). Il s'agit de son intention, en gagnant la zone Sud, de se « *renseigner sur la Résistance* » et celle, en passant en Afrique du Nord, de « *rejoindre Londres* ». Dans les deux cas, il n'y a pas donné suite. Venant d'un menteur avoué, les euphémismes dont il se sert pour expliquer ces abstentions peuvent très bien être vus « *comme une manière d'enjoliver une absence d'intention* » (p. 177). Ce critique déduit des indices du texte que l'arrestation de Clamence et de son amie en Afrique du Nord a dû avoir lieu à l'arrivée des Allemands à Tunis le 10 novembre 1942, deux jours après le débarquement des Alliés en Algérie. « *C'est alors seulement, à l'en croire, qu'il se rendit compte de son vrai métier. Ce métier n'est pas précisé, et pour cause, sans doute ! [...] son activité cinématographique s'est peut-être limitée à photographier des sites qui intéressaient les services secrets allemands en vue de préparer l'occupation de la Tunisie.* » (p. 178). De toute façon, conclut Bok-Johansen, « *Clamence, par son attitude vague et indécise, et probablement à son insu et malgré lui, a pris parti, en quelque sorte, pour l'ennemi. Voilà ce qui le hante et le poursuit* ». La portée d'une telle hypothèse est évidente : « *La noyade et le rire [...] deviennent des phénomènes secondaires, des métaphores évoquant des faits encore plus dramatiques mais soumis à une sorte d'interdit de la parole.* » Ce critique nous rappelle que le dernier cercle de l'enfer dantesque passé sous silence par Clamence est précisément celui des traîtres. Et la remarque de Clamence lorsqu'il envisage son arrestation pour le vol des *Juges intègres* : « *Vous m'arrêterez donc, ce sera un bon début. Peut-être s'occuperait-on ensuite du reste, on me décapiterait [...].* » (I, 1549) devient autrement significative : « *Une*

fois arrêté en Hollande, il pourrait être livré à la justice française. » (p. 179), à l'instar de Céline lors de son exil au Danemark. Renvoyons notre lecteur à l'analyse de « *la voie qui conduit [Clarence] au fascisme* » (p. 181) à partir de son narcissisme tout en relevant l'interprétation ingénieuse de sa haine de la spéléologie comme issue de « *son incapacité de s'engager dans la Résistance* » (p. 183). L'hypothèse de ce critique jouit, à notre sens, d'une cohérence indiscutable à la lumière des indices textuels cités et il serait inutile d'insister sur tout ce que ces pages apportent de neuf à notre appréciation de *La Chute*.

Avant de quitter *La Chute*, signalons l'article de Marthe La Vallée-Williams sur « Biblical allusions in *La Chute* »¹². Il se situe au niveau thématique du texte et, par là, laisse de côté les multiples échos stylistiques recensés avec tant d'assiduité par le R.P. Jacques Goldstain deux ans plus tôt (« Camus et la bible » ; *AC3*, 97—140). En ce sens, cet article ne fait pas tout à fait double emploi avec le travail d'une envergure bien plus compréhensive de ce dernier.

Sous le titre « The path of sympathy : abstraction and imagination in Camus' *La Peste* »¹³, Eugene Hollahan nous donne une lecture thématique solide du deuxième roman de Camus. L'abstraction et l'imagination fourniraient les deux polarités de la thématique orchestrée par ce texte, celle-ci (synonyme d'engagement) servant d'antidote de celle-là (synonyme de détachement). Le thème de l'habitude vient renforcer très souvent celui de l'abstraction et il s'incarne chez le vieil Espagnol, M. Michel, celui qui crache sur les chats et les deux employés de l'hôtel qu'habite Tarrou. Les représentants de l'engagement sont évidemment les docteurs Rieux, Richard et Castel et la mère de Rieux. Othon, Grand, Paneloux, Tarrou et Rambert constituent un troisième groupe de personnages indécis dont le dernier fournit l'intrigue unificatrice du roman (p. 382) : « La structure de l'intrigue [*prétend Hollahan*] est générée par le caractère, la situation, les décisions, et les actions du jeune journaliste parisien Ray-

mond Rambert. » (p. 388). Ce travail de 1976 doit être complété par l'essai de Peter Cryle de la même année (« *La Peste* et le monde concret : étude abstraite » ; AC8, 9—25).

R. Barton Palmer se donne pour tâche, dans son article sur « Counting peas in Camus' *La Peste* »¹⁴, d'examiner de près ce personnage secondaire du roman. Une des principales fonctions de celui qu'il appelle « l'hermite » est de faire remarquer que les prescriptions éthiques qui ressortent de ce texte ne sont pas noires et blanches et sa présence a un effet ironique : « [...] elle empêche le roman de devenir un simple roman à thèse et témoigne d'un héroïsme qui est désavoué à la fois par Rieux et par l'auteur. » (p. 38). Mais ce personnage sert aussi de lien thématique avec *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe* en tant que caricature de Sisyphe et par là même, il constitue un jugement sur la conception de la vie humaine que se faisait le Camus d'avant *La Peste*.

L'article de Steven G. Kellman, « Singular third person : Camus' *La Peste* »¹⁵ a le mérite de reprendre les problèmes posés par la technique narrative du roman et étudiés dans l'article de Edwin Moses publié dans *Modern Fiction Studies* en automne 1974 (cf. AC8, 174-5) et de refuser notre propre description du procédé par lequel Rieux cache son identité de narrateur comme procédé gratuit¹⁶. Disons tout de suite que ce critique parvient à rendre très bien compte de cette technique narrative en lui trouvant une raison d'être tout à fait convaincante. Il est le premier, à notre connaissance, à donner tout son poids à la situation où se trouve Rieux au moment de prendre sa plume. « La motivation de la chronique, de l'abandon de la médecine en faveur de la littérature, se trouve dans l'image du docteur Rieux qui se fraye un chemin solitaire à travers la fête collective » (p. 506) à la fin du livre. C'est le moment de sa plus grande solitude puisqu'il vient de recevoir le télégramme lui annonçant la mort de sa femme. « Il n'est donc guère surprenant [*remarque Kellman avec acuité*] que sa narration montre une prédilection certaine pour le drame de Rambert. » (p. 502). L'expression « nos

concitoyens » qui ponctue sa narration témoignerait, dans la présente perspective, « des efforts désespérés d'un homme pour surmonter son isolement en s'attribuant, par l'écriture, un rôle collectif » (p. 503). Voilà enfin une interprétation satisfaisante de la situation narrative de *La Peste* !

Dans son article « Oran : protagonist, myth and allegory »¹⁷, Irène Finel-Honigman étudie les différentes fonctions de la ville d'Oran dans *La Peste*. Elle commence par constater que l'univers camusien est centré sur la distinction désert/ville sans qu'il y figure de plus petites communautés administratives ou socio-économiques (p. 75) et que « la ville moderne [y] est un archétype mythique de la mort, de l'exil et de l'isolement » (p. 78). Ensuite, elle montre qu'au niveau de l'allégorie de l'occupation allemande, Oran « transcende sa définition comme cité et devient un microcosme de l'état ravagé par la guerre » (p. 80). Sans apporter des éléments vraiment neufs, ce travail fournit une synthèse utile de la place de la ville dans ce texte.

Avant de passer aux études consacrées aux nouvelles de *L'Exil et le royaume*, mentionnons le travail linguistique de William H. Bryant, « The Logical functions of language as literary style markers »¹⁸, qui prend, à titre d'exemple, comme objet d'analyse les trois textes romanesques de Camus afin de mettre à l'épreuve une méthode pour étudier la structure intentionnelle du discours dialogique en tant qu'indice stylistique à travers un système de classification comportant les cinq fonctions logiques du langage : les fonctions logique, pratique, poétique, expressive et cérémoniale. Le rôle proportionnel de chacune se révèle très différent dans chacun des trois romans et les résultats obtenus, selon Bryant, éclairent à la fois la structure sous-jacente du discours littéraire et la configuration compositionnelle et stylistique du message de l'auteur.

À travers une lecture de la nouvelle au ras de l'intrigue, pour ainsi dire, Lawrence D. Joiner cherche à dégager un aspect central, pour lui, de sa thématique dans son article

« Reverie and silence in "Le Renégat" »¹⁹. Il démontre bien l'importance de la rêverie chez le renégat sans justifier vraiment le lien qu'il voudrait établir entre la rêverie et le silence.

L'article de Jerry C. Curtis sur « Structure and space in Camus' "Jonas" »²⁰ se caractérise par une documentation impressionnante, quelque seize références à différents travaux critiques dans vingt-sept notes pour un article d'une demi-douzaine de pages ! Mais au service de quoi au juste ? Il n'y a rien à redire sur la manière dont il trace l'évolution de l'espace vital de Jonas. Mais on aimerait pouvoir comprendre la raison d'être de l'exercice en question et savoir où son auteur voulait en venir, puisque ces quelques pages n'éclairent aucunement, à notre sens, le texte de la nouvelle.

Autrement plus intéressant est l'essai de Fernande Bartfeld sur « Les Paradoxes de "Jonas" de Camus »²¹ où le critique veut démontrer que « *ce texte se situe délibérément dans une optique paradoxale [...] tout en éclairant [...] le fondement mythique sur lequel repose le récit et qui en sous-tend toute l'économie* » (p. 129). Ces pages traitent essentiellement du phénomène de l'avalage et ce faisant, apportent indubitablement du neuf aux travaux consacrés à cette nouvelle. Après avoir évoqué les résonances voltairiennes de « Jonas » et après avoir signalé les points de divergence, nombreux, et de convergence entre ce texte et l'histoire biblique, l'auteur cite Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*) sur la « *rêverie de l'avalage* » qui rejoint « *les fantasmes de l'intériorité protectrice* » (p. 132) ainsi que le besoin d'être déchargé de toute responsabilité, ce qui est vrai du héros biblique comme de celui du personnage camusien (p. 133). L'avalage en question « *est à la fois externe et interne* » car Jonas « *subit un avalage externe dans la mesure où son espace vital se trouve progressivement grugé et interne, puisque, dans le même temps, il est littéralement vidé de son moi* ». Et cet avalage va jusqu'à déterminer « *la structure du récit, son découpage narratif* » (p. 133). « *Par*

suite on s'étonnera moins », observe Bartfeld avec finesse, « de retrouver le sous-titre de "Jonas", "l'artiste au travail", inscrit dans le texte même du récit » sous forme du titre prévu pour le « peintre officiel » : « Mise en abyme ? N'est-ce pas plutôt [...] une série d'avalages de plus en plus intériorisés constituant une sorte de "Jonas au cube" ? Et dans ces jeux de glace où l'on distingue mal entre l'extérieur et l'intérieur, se brouille aussi la distinction entre l'avaleur et l'avalé. Il est clair en tout cas que le récit, à l'imitation du phénomène qu'il décrit, comporte des marques d'avalage comme fait d'écriture. » (p. 136). Les rapprochements effectués ici avec les cercles concentriques des canaux d'Amsterdam dans *La Chute*, le rôle du monstre dévorant dans « Le Minotaure ou la halte d'Oran » et le texte du mimodrame (cf. I, 2047—53) sont très éclairants. Dans ce dernier, nous lisons : « Alors arrive un peintre officiel qui fait son portrait [de Jonas] puis un deuxième peintre qui fait le portrait du premier peintre peignant le héros, puis un troisième et ainsi de suite. » (I, 2050). « Lui aussi », commente ce critique, figure « dans une série d'emboîtements [...] mais ici le phénomène est amplifié, c'est "le Jonas" à la puissance infinie » (p. 140). La manière dont cet essai rapproche la structure d'emboîtement du phénomène de l'avalage, interne et externe, nous paraît on ne peut plus fructueuse du point de vue de la critique.

Dans un court article sur « Camus' "The Guest" : the message on the blackboard »²², Constance Rooke formule l'hypothèse que les mots figurant sur le tableau noir à la fin de la nouvelle n'ont pas été écrits par des Arabes inconnus du lecteur mais par Daru lui-même. Ce critique va jusqu'à mettre l'existence même de ceux-là en question. Il faut avouer que non seulement son argument nous paraît peu convaincant mais l'intérêt d'une telle interprétation nous échappe.

Recommandons au lecteur l'excellente analyse de « L'Hôte » que nous offre James W. Greenlee sous le titre « Camus' "Guest" : the inadmissible complicity »²³. Il n'existe, à notre connaissance, aucune étude de cette nouvelle qui fasse

mieux apprécier l'art de son auteur. À partir de la classification de Wayne Booth « *a third person centre of consciousness through whom authors filter their narrative* » (p. 128), ce critique s'adonne à une analyse minutieuse de la perspective narrative. Partageant, comme il le fait, le point de vue de quelqu'un qui ne fait qu'enregistrer ce qui lui arrive plutôt que de le rapporter ou de l'interpréter, le lecteur, pour évaluer l'expérience de Daru, doit exercer le détachement dont ne jouit pas le narrateur-protagoniste. Tâche plus difficile encore, il doit aussi évaluer la fiabilité de ce dernier en tant que narrateur, ce qui veut dire reconstruire par lui-même les mobiles du personnage en ajoutant à ce qu'il enregistre ce qu'il évite de reconnaître. Ce faisant, le critique obtient des résultats des plus intéressants par lesquels la nouvelle se révèle être d'une complexité et d'une subtilité insoupçonnées. Les nombreuses constatations par Daru de l'incompréhension de l'Arabe se lisent, par exemple, comme leur contraire : autant de cas d'incompréhension de la part de l'instituteur vis-à-vis de l'autre. Bref, le style ici « découle de la censure exercée par l'esprit du narrateur [...] qui cherche à tout prix à préserver sa propre innocence », tout en contenant « le mécanisme de sa propre justification de soi » (p. 136). Il y a eu peu de recours plus fructueux au fameux concept de Booth de « *unreliable narrator* ».

L'importance du travail de Maurice Roelens, « Un Texte, son "histoire" et l'histoire : "L'Hôte" d'Albert Camus »²⁴, n'est pas moindre. Il se penche pourtant sur l'autre dimension de ce texte, idéologique et non pas esthétique. Le projet que Roelens s'est donné constitue un problème fascinant offrant des possibilités peut-être uniques dans le contexte de l'œuvre camusienne pour « *étudier les relations qui peuvent exister entre une pratique textuelle et les déterminations idéologiques susceptibles d'exercer sur elle ou de la définir* » (p. 5). Si les textes politiques consacrés à la guerre d'Algérie par Camus entre 1954 et 1958 sont nombreux, cette nouvelle est le seul texte de fiction à entretenir quelques rapports

avec le conflit ; elle a été rédigée en plusieurs temps entre 1954 et 1957 et nous en disposons de quatre états (deux datant de 1954 et deux de 1956). L'évolution du manuscrit à travers ces derniers se caractérise par l'effacement progressif des coordonnées spatiales et temporelles précises : « [...] *au fur et à mesure qu'avec le développement de l'insurrection algérienne et l'aggravation de la guerre, l'histoire se fait plus pressante, plus urgente, elle s'absente de plus en plus du texte.* » (p. 9). L'auteur démontre avec force détails et d'une manière des plus convaincantes comment le texte « *lutte contre l'idéologie et ne cesse, dans ses soubresauts et ses reprises, de se recharger d'idéologie, dans une constante impossibilité d'y échapper* » (p. 12). Le commentaire qu'il fournit sur les observations des différents critiques sur le statut de l'ambiguïté dans le texte en tant qu'attribut esthétique et littéraire par excellence donne à réfléchir : « *En fait, l'ambiguïté de la nouvelle de Camus tient, pour l'essentiel, à l'interdit, qui dans la conception dominante de la pratique littéraire, pèse sur l'idéologie et le politique en tant que tels* » et « *ne va pas sans contradictions profondes : il ne peut empêcher le texte de s'écrire avec de l'idéologie et ce conflit, larvé et masqué, se répète et se repère à travers les compromis instables et les incohérences qu'il détermine* » (p. 20). Cette importante étude s'inscrit explicitement dans la lignée des travaux de É. Balibar et de P. Macherey : « *L'instance littéraire (le "lieu" textuel et institutionnel d'où parle l'écrivain) s'établit comme littéraire, par rapport par exemple aux textes politiques, non seulement parce qu'elle formule un discours fictif, sous forme narrative, dont l'énonciation n'est explicitement assumée par personne ou ne l'est que par une voix anonyme [...], mais plus profondément parce qu'elle autorise (ou exige ?) un discours marqué simultanément par les transferts et les déplacements qu'il opère par rapport au réel [...] et aussi par les occultations, refoulements et silences qu'il s'impose et qu'il impose, en particulier à l'égard du politique et de l'idéologique. Ce travail du texte se couvre*

d'une justification esthétique, celle du "classicisme" dont ne cesse de se réclamer Camus et qui le définit d'ailleurs dans l'appareil scolaire et universitaire comme "un grand écrivain". » (pp. 17-8). Ce travail est une contribution de poids à verser au dossier des études d'inspiration idéologique sur l'œuvre camusienne.

B.T. F.

NOTES

1. *The French Review*, vol. XLVII, Special Issue, no. 6, Spring 1974, pp. 197—207. Nous traduisons de l'anglais comme pour tous les travaux en anglais.
2. *Neophilologus*, vol. LX, no. 3, July 1976, pp. 366—75. Malgré son titre en français, cet article est en anglais.
3. *Philosophy and Literature*, vol. 2, no. 2, Fall 1978, pp. 141—59.
4. *Littérature*, n° 27, oct. 1977, pp. 105—15.
5. *The International Fiction Review*, vol. 4, no. 2, July 1977, pp. 110—8.
6. *Neophilologus*, vol. LXI, no. 4, Oct. 1977, pp. 523—33.
7. *The Black Rainbow: Essays on the Breakdown of Culture*, ed. Peter ABBS (London, Heinemann, 1975).
8. *Revue des langues modernes*, XLV, n° 2, 1975, pp. 139—44.
9. *Neophilologus*, vol. LXI, no. 2, April 1977, pp. 185—93.
10. *Revue de l'Université de Bruxelles*, nos 3-4, 1977, pp. 449—58.
11. *Revue romane*, t. XIV, n° 2, 1979, pp. 174—84.
12. *Agora*, vol. 2, no. 2, Fall 1973, pp. 13—31.
13. *Studies in the Novel*, vol. VIII, no. 4, Winter 1976, pp. 377—93.
14. *International Fiction Review*, vol. 5, no. 1, Jan. 1978, pp. 35—9.
15. *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XXV, no. 4, 1978, pp. 499—507.
16. Cf. Brian T. FITCH, « Aesthetic distance and inner space in the novels of Camus », *Modern Fiction Studies*, vol. 10, no. 3, Autumn 1964, p. 420.
17. *Modern Fiction Studies*, vol. 24, no. 1, Spring 1978, pp. 75—81.
18. *Orbis Litterarum*, vol. 32, no. 1, 1977, pp. 1—15.
19. *Romance Notes*, vol. XVI, no. 2, Winter 1975, pp. 262—7.
20. *Modern Fiction Studies*, vol. 22, no. 4, Winter 1976-77, pp. 571—6.
21. *The Hebrew University Studies in Literature*, vol. 6, no. 1, Spring 1978, pp. 129—42.
22. *Studies in Short Fiction*, vol. 14, no. 1, Winter 1977, pp. 78—81.
23. *Studies in 20th Century Literature*, vol. 2, no. 2, Spring 1978, pp. 127—39.
24. *Revue des sciences humaines*, vol. 165, n° 1, 1977, pp. 5—22.