



CLASSIQUES  
GARNIER

FITCH (Brian T.), GAY-CROSIER (Raymond), LÉVI-VALENSI (Jacqueline), MILLER (Owen J.), PARKER (Emmett), « Comptes rendus », *in* FITCH (Brian T.) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Sources et influences*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16813-3.p.0225](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16813-3.p.0225)

*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.*

© 1971. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## COMPTES RENDUS

QUILLIOT, Roger, *La Mer et les prisons : essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard [2<sup>e</sup> édition revue et corrigée], 1970, 315 p.

Quand on pense au grand nombre de livres consacrés à l'œuvre d'Albert Camus, on s'étonne un peu de leur diversité. Chacun — à une ou deux exceptions qui témoignent d'un parti pris bien évident — a sa valeur propre et, d'une façon ou d'une autre, complète les autres si bien qu'on a de la peine à décerner le prix du « Meilleur Livre ». Cela n'empêche pas pourtant que *La Mer et les prisons* de Roger Quilliot occupe une place bien spéciale dans la bibliographie camusienne. La première édition de cet essai a paru en 1956, presque au même moment où l'œuvre de Camus prenait un nouveau départ avec *La Chute* et *L'Exil et le royaume* ; il a été rédigé, en partant d'articles consacrés antérieurement à l'œuvre de Camus par M. Quilliot, sur l'invitation de Camus lui-même. Donc il est bien naturel que celui-ci se soit intéressé à l'étude en cours au point de se mettre librement à la disposition de son auteur, lui accordant nombre d'interviews au cours desquelles il se serait livré à des réflexions autour des origines de ses œuvres, de ses intentions en les écrivant, et de sa conception du rôle de l'artiste vis-à-vis de son temps.

Ainsi M. Quilliot avait à sa disposition non seulement les œuvres déjà parues et les commentaires les concernant,

mais aussi bien l'accès plutôt libre, entre 1954 et 1956, à la personne de l'écrivain lui-même. Il faut tout de suite prévenir ceux qui voudraient y trouver une raison pour ne voir là qu'une « œuvre de circonstance » ou des révélations confidentielles, qu'ils seront déçus. Car d'un côté il y a l'objectivité strictement honnête de M. Quilliot, et de l'autre son affirmation incontestable que, malgré une disponibilité généreuse, Camus a su garder cette réticence qui lui était propre jusqu'à ne rien dire de ses projets en chantier. En effet, ce livre, qui est certainement, pour l'essentiel, en sympathie avec Camus, est toutefois moins partisan que bien d'autres. Or, la collaboration de Camus et le bon équilibre critique de M. Quilliot faisaient déjà de ce livre, dès la parution de la première édition, un instrument indispensable à la bonne connaissance de son sujet. On pouvait seulement regretter que l'édition de 1956 ait été nécessairement terminée avant que puisse être pris en considération ce qui allait devenir, trop tôt après, la phase finale de l'œuvre de Camus.

La nouvelle édition « revue et corrigée », parue vers la fin de 1970, remplit enfin cette lacune. Entre les deux éditions M. Quilliot, tout le monde le sait, a été chargé de la direction de la publication des œuvres complètes de Camus dans la Bibliothèque de la Pléiade, ce qui lui a permis de « nuancer l'image » qu'auparavant il s'était faite du sujet de son essai : « [...] la lecture des manuscrits, l'accès à certaines correspondances (Francis Ponge, Guy Dumur, René Char surtout) modifièrent bien des perspectives ». Donc ce livre a et aura bien de l'importance non seulement pour ceux qui voudraient tout simplement mieux connaître et mieux comprendre un des écrivains les plus déconcertants de notre époque, mais aussi pour les historiens de la littérature à venir.

M. Quilliot suit le développement de la carrière de Camus dans l'ordre chronologique en s'attardant sur les œuvres

majeures : romans, théâtre original (les adaptations sont plutôt négligées), essais, articles politiques. Il fournit en passant de brèves mais valables réflexions sur les œuvres mineures, tels ces essais de jeunesse — spécialement celui sur Jehan Rictus — et le Mémoire de Diplôme sur le néo-platonisme et le christianisme. Il nous donne des précisions importantes sur la genèse de *Caligula*. Il y a surtout un résumé analytique de *La Mort heureuse* (qui vient de paraître dans les *Cahiers Albert Camus*, n° 1), cette chrysalide de forme un peu baroque d'où est né le chef-d'œuvre classiquement symétrique qu'est *L'Étranger*. Cette analyse, comme presque tous les commentaires de M. Quilliot, a le mérite non seulement d'être juste et concise en elle-même, mais aussi de nous proposer de quoi bien nourrir nos propres réflexions. Ainsi, quand on juxtapose ce qu'il dit de *La Mort heureuse* sur ce qu'il écrit ailleurs de l'esthétique de Camus qui propose dans ses œuvres de « dire moins », on comprend toujours davantage quelles richesses Camus est parvenu à faire valoir par son style et ses personnages réduits à l'essentiel. Ce procédé qui permet à l'artiste de « dire » plus en disant moins n'est pas particulier à Camus, bien sûr, mais il trouve chez lui une nouvelle étape de perfectionnement. La simple lecture des deux romans en fait la démonstration (c'est pourquoi sans doute, malgré la valeur inestimable de *La Mort heureuse* en tant que document, on éprouve, en le lisant, une certaine déception). De *La Mort heureuse*, « sorte de fourre-tout thématique », à *L'Étranger*, œuvre dépouillée et réfractaire, on se sent passer de la constatation orgueilleuse et de la revendication un peu didactique à l'interrogation ambiguë qui fait miroiter une multitude de paradoxes que le lecteur doit examiner et encore ré-examiner pour y trouver une réponse toujours remise en question.

M. Quilliot reconnaît et respecte ces ambiguïtés. En s'intéressant visiblement à la figure historique qu'était

Albert Camus, il ne cède pas à ce qui aurait pu être la tentation de produire « l'étude définitive », mais il s'efforce plutôt de dégager, autant que possible au présent, une image unifiée qu'il compose des divers éléments que sont l'homme, son œuvre et son temps. Par-delà une appréciation de l'œuvre littéraire, nous voyons, tout d'abord, se déployer sur l'arrière-plan de l'histoire et le plan moyen des relations personnelles, la personnalité de l'écrivain qui par retour recueille de ses actes et de ses réactions aux événements, les expériences qui seront distillées par la sensibilité pour être transformées en œuvres.

Donc, à travers sa présentation de *L'Envers et l'endroit*, l'essayiste nous donne non seulement une appréciation de cet ouvrage générateur et de sa signification pour les œuvres postérieures, mais aussi une image du jeune écrivain aux prises avec sa maladie et hanté par la pauvreté, la vieillesse, la mort. Voilà toutes ces activités et tous ces événements, presque innombrables semble-t-il, qui, entre 1933 et 1939, sont venus se confondre pour contribuer à la formation du jeune artiste. On voit l'élaboration des premières œuvres de maîtrise qui s'épanouiront simultanément sous les trois formes de l'essai, du roman et du théâtre.

Puis c'est la Deuxième Guerre mondiale, l'occupation, la résistance, l'effort pour transformer encore une fois ces expériences vécues en conseils pour le renouveau politique de la France et pour la paix mondiale, et, en même temps, en mythe salutaire dans *La Peste*. Ensuite la reprise de la maladie, les luttes acharnées autour des partis pris politiques, la Guerre froide. Tout cela fait un itinéraire assez familier pour ceux qui connaissent bien Camus et ses œuvres. Mais *La Mer et les prisons* réussit à faire une synthèse de toute cette accumulation de détails et de renseignements qui jusqu'ici étaient éparpillés dans une bonne douzaine de livres et dans on ne sait combien d'articles (j'insiste sur le mot « synthèse », car, forcément,

on n'a pu incorporer dans cette seule étude ni toutes les analyses profondes ni tous les points de vue d'autres critiques). D'ailleurs, M. Quilliot a su si bien orchestrer et présenter les incidents capitaux dans la vie de Camus que même le camusien le plus averti, en rebroussant ce chemin déjà tant battu, trouvera de quoi attirer son attention.

De cette portion de la nouvelle version de son essai qui faisait déjà partie de la première édition, c'est le chapitre sur *L'Homme révolté* qui a subi la transformation la plus importante. Là, M. Quilliot n'essaie pas du tout de retracer la querelle suscitée par ce livre ; il se contente plutôt de le revoir dans le calme en portant notre attention sur « La Défense de l'homme révolté », sorte de réponse aux critiques que Camus avait rédigée en 1952, mais qui est restée inédite jusqu'en 1965 (cf. II, 1702-16) ; il situe l'ouvrage par rapport à plusieurs événements significatifs qui se sont déroulés pendant les dix-huit années suivant sa parution. On y relève certaines faiblesses qui tiennent plutôt du désir, jamais dompté chez Camus, de trouver une unité et une cohérence dans l'histoire aussi bien que dans le monde. Mais ce qui surprend le plus, c'est que, malgré les défauts qu'on saurait y trouver, les propositions fondamentales du livre ont aujourd'hui une actualité toute vivante. Quoi qu'on en dise, ce livre, comme les autres livres de Camus, n'a pas fini de « nous interroger ». Pas encore.

L'analyse de *L'Homme révolté* est suivie de trois chapitres supplémentaires : les deux avant-derniers sont consacrés aux œuvres — *L'Été*, *L'Exil et le royaume*, *La Chute* — et le dernier au couronnement Nobel et au drame de la guerre d'Algérie. Ce chapitre final est repris d'un article paru dans la *Revue socialiste* en 1958, et auquel on a apporté des corrections et des précisions supplémentaires, notamment sur les fameuses « remarques de Stockholm ». M. Quilliot a choisi de mettre ce chapitre à la fin de son livre comme

une sorte de point culminant aux angoisses que Camus partageait avec son époque.

Mais ce sont deux nouveaux chapitres que j'ai trouvés les plus intéressants et les plus révélateurs. Le premier d'entre eux porte sur *L'Été* que M. Quilliot a raison de qualifier d'inclassable. Pourtant il trouve qu'une sorte d'unité s'y impose de l'extérieur, puisque *L'Été* « nous fait pénétrer dans ce jardin secret où Camus n'a cessé d'entretenir, comme autant de fleurs rares, l'amour et l'innocence ». Mais pourquoi Camus s'est-il, en 1953, retourné vers ce groupe d'essais un peu hétérogène dont la date de composition du premier remonte à 1939 ? C'est sans doute parce qu'il se recueillait et se préparait à un nouveau départ. À la suite du tumulte suscité par *L'Homme révolté*, la tentation du désespoir était plus forte que jamais ; « La Mer au plus près » nous le révèle d'une façon fulgurante. Il voulait certainement s'abreuver à cette source d'amour et d'innocence — et aussi de bonheur — qu'était pour lui son monde méditerranéen. Si ce paysage intérieur s'accordait peu avec l'Afrique du Nord déchirée par les derniers spasmes violents du colonialisme — et Camus ne s'est jamais trompé sur la violence latente qui gisait juste en dessous de la surface du bonheur sensuel de son « Homme algérien » — il ne reste pas moins vrai que cette terre millénaire dans laquelle le monde occidental a puisé beaucoup de ce qui est le meilleur dans sa civilisation, vaut autant que bien d'autres comme image symbolique de nos possibilités. Camus, tout en voyant les failles dans le terrain de son univers fictif, voyait aussi au-delà d'elles un monde fait pour l'homme débarrassé enfin de ses fausses mystifications, sa passion de l'absolu tempérée par la pleine conscience non seulement de ses possibilités, mais aussi de ses limites. Ce monde devait quand même paraître beaucoup plus lointain en 1953 que jamais auparavant. S'il ne s'agissait pas d'abandonner son ancienne vue des choses, il fallait bien la corriger.

*L'Exil et le royaume* semble aussi faire partie de cet effort pour retrouver l'équilibre avant de se relancer. D'abord il fallait rompre l'ensorcellement que son association avec l'intelligentsia gauchisante parisienne avait opéré sur lui en dépit de ses méfiances à son égard. D'où ces rites douloureux d'exorcisme — et d'autocritique — que sont « Jonas ou l'artiste au travail », « Le Renégat » et *La Chute*. M. Quilliot fait de ce dernier le sujet d'une analyse, que je qualifierai d'impressionniste, où il semble par moments apporter à son propre style certaines qualités fougueuses du roman lui-même. En la lisant on apprécie de nouveau la complexité de ce bref récit aussi bien que l'étonnante force créatrice de Camus qui lui a permis de forger un chef-d'œuvre d'une matière fort résistante composée de douleur, d'amertume et, il faut le dire, de rancune. *La Chute* représente un dépassement que seul pouvait réussir un grand artiste et un homme extraordinaire.

En parcourant cet inventaire effrayant, on est rassuré de redescendre des hauteurs vertigineuses où Clamence préfère planer pour retrouver, dans « La Femme adultère », « L'Hôte », « Les Muets » et « La Pierre qui pousse », des personnages dont « *la pesanteur [...] protège contre l'abstraction* ». Et on retrouve de nouveau le paysage dont Camus, avec tristesse, avait autrefois signalé la disparition progressive de ses œuvres. Ces nouvelles représentent avec *L'Été* un véritable « *pèlerinage aux sources* ». Car à travers ces nouvelles « *Toute l'adolescence de Camus remonte par bouffées* », mais profondément marquée par « *tout son présent d'Algérien déchiré* » et, de plus, par dix années de corps à corps avec tous les démons enfantés par une époque trouble et déchirante. Certes, l'exil s'était déjà manifesté au temps de *L'Envers et l'endroit* et *Noces* : dans les chambres de la vieille femme moribonde et du vieillard abandonné par les jeunes gens qui s'en vont s'amuser au cinéma, à Djémila ; mais en même temps il y avait le royaume, tangible



et bouleversant ; pour compenser les « exils » voilà la mer, le soleil et les corps bronzés des femmes. Maintenant c'est l'exil qui l'emporte sur le royaume. Ici chacun doit se contenter de sa solitude, satisfait, comme d'Arrast ou les ouvriers et leur patron dans « Les Muets », de pouvoir en sortir pendant un moment privilégié pour se réjouir d'une solidarité bien fugitive. En fin de compte le royaume n'est pas dans ce monde, et certainement pas dans un autre, mais il est en nous. Cette perception fort proustienne est mise en relief par M. Quilliot quand il écrit :

Trop tard pour d'Arrast, pour Janine, pour Daru ; trop tard pour une Europe mécanisée, mercantile et jetée tout entière dans la conquête prométhéenne [...] Ni Janine, ni Daru ne seront chez eux désormais aux marches du désert [...] Un lever du soleil sur les plateaux, un coup d'œil sur l'immensité des déserts, l'hallucinant souvenir d'une ville noire de lumières ou d'une danse rituelle, c'est tout ce qu'il leur est permis d'emporter [...] Leur royaume, ils l'enfouiront dans le secret de leur cœur, jusqu'à l'heure de dormir au fond d'une vallée d'oliviers.

Mais on doit se garder d'y voir un renoncement définitif, car Camus

n'a-t-il pas infléchi son œuvre, introduit de force le royaume dans les nouvelles de *L'Exil*, parié pour la vie, pour les hommes ? Une seule pierre, au milieu du foyer, mais une pierre qui pousse et qu'il a jetée là, avant de partir, dans un suprême effort. Était-ce un geste de consolation, ou la pierre autour de laquelle le premier homme reconstruirait sa case ?

N'était-ce pas aussi la pierre de Sisyphe, devenue infiniment plus lourde, mais que Sisyphe, le champ de ses illusions bien rétréci, accepte toujours de remonter, toujours heureux comme seulement peut l'être un homme accomplissant sa tâche humaine ?

J'ai essayé au cours de ce compte rendu de relever seulement quelques-uns des aspects du livre de M. Quilliot,

dont je crois déjà avoir souligné la valeur et l'importance. Si je n'ai pas signalé quelques défauts — on peut toujours en trouver à reprocher à un livre ou à son auteur — c'est parce que ceux qu'on pourrait y trouver ne retirent que peu à sa valeur. D'ailleurs, je l'ai déjà dit, ce livre ne prétend pas être définitif ou épuiser son sujet, et c'est sur son intention, qui dans ce cas est celle d'être plutôt un témoignage objectif, qu'il convient de le juger. M. Quilliot n'a pas voulu prononcer le dernier mot sur Camus ; il a quand même rassemblé dans ces pages beaucoup de ce dont on aura besoin pour continuer le travail d'explication du « phénomène Camus ».

Emmett PARKER.

\*  
\*\*

REY, Pierre-Louis, *Camus. « La Chute »*, Paris, Hatier, 1970, 79 p. « Profil d'une œuvre, 1 ».

Voici le premier livre consacré entièrement à *La Chute*, œuvre qui mérite certainement, autant que n'importe quelle autre de Camus, une réflexion critique approfondie et poursuivie. Reste à voir, pourtant, si, comme dans le cas du premier roman, il annonce toute une suite d'ouvrages critiques à venir.

Rey commence par situer le moment de la rédaction de *La Chute*. Il souligne surtout ce moment difficile que traversait l'écrivain, aux approches de la quarantaine (il rejoint ainsi la perspective adoptée récemment par Roger Quilliot, *AC3*, pp. 81-100), sans oublier pour autant les problèmes aigus que posait pour Camus la guerre d'Algérie. Si l'inquiétude vécue par l'auteur à cette époque semble avoir pour résultat une certaine « stérilité littéraire », celle-ci

n'est pas, paradoxalement, accompagnée d'une « période infructueuse » et le critique de faire remarquer à juste titre que « c'est la diversité de ses activités qui rend incertaine la forme de son œuvre à venir » (pp. 16-7). *L'Exil et le royaume*, par exemple, lui semble d'une inspiration « un peu floue », impression qu'il résume en disant qu' « on n'y trouve plus tout à fait l'ancien Camus, on y perçoit mal le nouveau » (p. 17). Cette observation n'est sans doute pas sans rapport avec l'absence curieuse par la suite de tout rapprochement entre *La Chute* et « Le Renégat » dans un ouvrage qui comporte un chapitre intitulé « *La Chute et le christianisme* » et un autre où il est question de « *la nostalgie de l'absolu* » (p. 57).

Sous la rubrique des « Sources », on comprend difficilement pourquoi, comme documentation, Rey ne cite que les articles de F. W. Locke dans *Symposium* (Winter 1967) (à propos de son évocation de la source très évidente qu'est « L'Invitation au voyage » de Baudelaire) et de L.-F. Hoffmann dans la *R.H.L.F.* (janv.-févr. 1969) (dont le travail est sans doute l'un des moins dignes d'être cité à titre d'exemple). Les ouvrages particuliers qu'il nomme comme sources possibles sont *Humain, trop humain* de Nietzsche, *Le Procès* de Kafka, *Un cas intéressant* de Buzzati, et *Écrit dans un souterrain [sic]* de Dostoïevski, écrivain qu'il considère être « sans doute » « l'influence prédominante » (p. 18). Mais pourquoi renvoie-t-il à l'article de Jean Bloch-Michel (« Une littérature de l'ennui », *Preuves*, janv. 1962) à ce dernier propos puisque deux autres critiques, Jacques Brenner et Jacques Madaule, avaient déjà fait le rapprochement avec l'ouvrage du romancier russe dans le numéro spécial de *La Table ronde* en 1960 et que depuis, tout un livre lui a été consacré (par Ernest Sturm en 1967) ? Et comment expliquer l'absence de toute mention de Dante, de *La Confession de minuit* de Duhamel sans parler d'*Épaves* de Julien Green, du *Bavard* de René-Louis Des Forêts et de la nouvelle de

Pirandello « Non si sa come » ? Ajoutons qu'il mentionne, à la suite de Quilliot, *Le Dernier jour d'un condamné à mort* de Hugo à propos de l'aspect formel de *La Chute* et rapproche la confession de Clamence de celle de Stavroguine dans *Les Possédés* et de celle de Temple Stevens dans *Requiem pour une nonne*. Bref, à cet égard, le travail de documentation laisse beaucoup à désirer.

La genèse du roman se trouve résumée avec une belle précision (si l'on excepte toutefois le terme « *philosophe* ») : « *Œuvre d'un philosophe, née d'une intention polémique, La Chute s'est donc nourrie d'un désespoir personnel pour aller s'épurant et devenir, par-delà les attaques et les aveux, une manière de tragédie de notre époque, parallèle aux tragédies que Camus dévoilait dans le même temps chez Dostoïevski et chez Faulkner.* » (p. 21). Ce n'est pas le moindre mérite de ce critique d'avoir pris soin de marquer la distance qui sépare *La Chute* de l'autobiographie, même d'une autobiographie à l'envers dont le but serait satirique et d'avoir sauvé ainsi l'indépendance esthétique de l'œuvre d'art : « *Les malentendus qui persistent sur l'identité ou l'opposition du personnage et de son créateur [...] témoignent, à leur manière de l'ambiguïté de l'œuvre, c'est-à-dire de sa richesse et de son autonomie artistique.* » (p. 59).

La discussion de la « Place de *La Chute* dans l'œuvre de Camus », en revanche, nous laisse sur notre faim. Voilà, à notre sens, une belle occasion manquée pour démontrer que pour la première fois peut-être chez cet écrivain un ouvrage a donné à l'évolution de son œuvre l'aspect d'une véritable progression *cumulative* par son caractère de synthèse critique de toute l'œuvre antérieure. Pourquoi ne pas avoir profité, par exemple, du travail (cité dans la bibliographie) de René Girard à cet égard ? Et que vient faire dans ce chapitre une rubrique « Camus et Sartre », rapprochement dont ce critique, comme dans son livre sur

*L'Étranger*, parle par ailleurs avec beaucoup de perspicacité ? On dirait qu'il a craint de manquer de matière à ce propos, ce qui ne saurait s'expliquer que par l'absence d'une réflexion assez mûrie sur la situation de *La Chute* dans l'ensemble de l'œuvre.

Il n'est pas sans pertinence de se demander : « À quel genre appartient *La Chute* ? » Mais limiter sa réponse à la considération des formes particulières du « roman » et du « récit », c'est s'empêcher de traiter à fond le problème. On comprend difficilement pourquoi Rey restreint ainsi le cadre de sa discussion, d'autant plus qu'il constatera, à juste titre, plus tard que « *c'est bien à l'esprit du théâtre que s'apparente La Chute* » (p. 59). Cela dit, les distinctions qu'il fait entre les premier et dernier ouvrages romanesques publiés par l'auteur sont justes et pertinentes : Tandis que Meursault est « *un personnage "en devenir" [qui] raconte sa propre histoire dans son "surgissement perpétuel"* » (les citations sont tirées de la définition gidienne du roman), « *Clamence, lui, ne subit aucune modification sensible au cours du récit [...] Alors que L'Étranger retraçait l'histoire d'une prise de conscience, la prise de conscience de Clamence sert de point de départ à La Chute.* » (p. 32). Rey n'a donc aucune hésitation à classer celle-ci comme « *récit* » et celui-là comme « *roman* ». Le lecteur s'étonne, pourtant, de lire, juste après l'évocation du nom de Gide, que « *si la technique du roman "à la première personne" [...] est assez courante, il est moins fréquent que l'auteur d'un récit abandonne la conduite de l'histoire à son personnage [...]* » (p. 33). Et la suite de ce passage nous paraît manquer de clarté : « *Dans La Chute pourtant, le récit est de Clamence, non de Camus [tel est évidemment le cas des récits de Gide] ; celui-ci n'en est que l'interprète.* » (p. 33). Or, nous ne voyons pas dans quel sens Camus peut même être considéré comme « *interprète* » : celui-ci est le *créateur* du personnage du narrateur-protagoniste ni plus ni moins, et l'interprète de

son récit c'est d'abord Clamence lui-même et ensuite le lecteur. Et Rey de poursuivre ainsi son argument : « *Il en résulte que le récit se situe à l'intérieur de l'œuvre au lieu de s'identifier à elle.* » Oui, dans la mesure où on définit son « récit » comme le récit de sa vie passée. Mais n'est-ce pas le cas, à un certain degré du moins, de tout récit qui se trouve mis « *en abyme* » par un encadrement où le narrateur parle dans son présent à lui (la *Rahmengeschichte* dont parlent les Allemands), et ne serait-il pas plus clair de se servir de cette terminologie traditionnelle ? Ainsi ressortirait la vraie originalité, ou du moins la particularité du livre : le fait que le cadre fourni par le présent du narrateur ici n'est pas « horizontal », c'est-à-dire figurant uniquement au début et à la fin de son récit, mais « vertical » en ce sens que le présent du bar d'Amsterdam et le passé parisien sont contigus tout au long du livre et que celui-là ne s'efface jamais devant celui-ci. Le trait encore plus remarquable et encore plus particulier du statut esthétique de *La Chute*, et dont Rey ne parvient pas à tirer les conséquences, c'est que l'œuvre tout entière n'est autre que la somme des paroles de Clamence ; et dès que l'on prend « récit » dans le sens de l'ensemble des paroles du personnage, récit et œuvre deviennent précisément, et à l'encontre de l'affirmation de ce critique, identiques. (Est-il besoin d'insister de nouveau (voir AC3, p. 78) sur le fait que même l'existence du bar d'Amsterdam est, en dernière analyse, inséparable du pouvoir évocateur des paroles de Clamence ?) Quoi d'étonnant donc à ce qu'on pense plutôt au genre théâtral, mais non pas à une pièce de théâtre : à un monologue dramatique qui, à lui seul, évoquerait sa propre mise-en-scène (c'est-à-dire le bar hollandais et même l'interlocuteur). Bref, ici, le manque d'une terminologie critique assez précise nous paraît être soit la cause soit la conséquence de l'absence d'une analyse en profondeur du problème de genre posé par *La Chute*.

Remarquons qu'en se posant la question de savoir si Clamence est « *un personnage* », Rey implique bien que l'univers romanesque lui-même se trouve dans la dépendance des paroles du personnage : « [...] *les dimensions de l'œuvre sont toutes soumises au verbe de Clamence ; celui-ci conduit le récit suffisamment à sa guise et montre vis-à-vis de son contenu une assez grande lucidité pour que Camus soit oublié, et que Clamence apparaisse à peine comme un "personnage"*. » (pp. 42-3). Et l'implication se mue dans l'affirmation suivante : « *Clamence ne se révèle pas seulement par sa manière d'être dans l'œuvre, mais par la manière d'être de l'œuvre.* » (p. 43). Voilà certes qui est très bien dit. Mais pourquoi n'en a-t-il pas vu les implications pour le statut de l'œuvre ? Car, qui plus est, il a certainement pressenti le statut particulier du personnage, puisqu'il parle d' « *un acteur qui récite son rôle* » (p. 33) et qu'il fait bien ressortir que le « *Clamence* » que connaît le lecteur se réduit à un rôle assumé :

Relevons [...] qu'il se présente, de son propre aveu, sous un nom d'emprunt, accentuant ainsi l'aspect théâtral de son récit : il a endossé un autre personnage en même temps qu'une nouvelle profession pour mettre en accusation l'avocat qu'il était et à travers lui, l'espèce humaine. En lui coexistent aujourd'hui une épave, dont nous ne saurons jamais le nom, et Clamence le prophète, venu prédire le règne des épaves sur la terre. (p. 46)

En dépit de l'absence de tout personnage proprement romanesque dans *La Chute*, Rey nie toute parenté entre cet ouvrage et le Nouveau Roman :

Sans être un personnage de roman, Clamence témoigne de ce goût de Camus pour la psychologie, une psychologie qui se double d'ailleurs d'une dimension morale, et qui situe Camus à l'écart, non seulement de la tradition américaine, mais aussi des tendances du « nouveau roman » (auxquelles on l'a parfois, nous l'avons vu, assez curieusement apparenté). (p. 45)

Bien que Rey se contredise plus tard en incluant parmi les notions jugées périmées par les nouveaux romanciers et qui « conserve[nt] toute leur force » dans *La Chute* celle de l' « entité qu'on appelle le "personnage" » (p. 60), il n'y a pas de doute que les préoccupations de son auteur étaient, entre autres, d'ordre moral et psychologique (et Rey avait déjà constaté (p. 33) le peu d'intérêt qu'avaient pour Camus des questions purement formelles) ; mais il y a un danger ici à confondre les intentions de l'auteur et ce qu'incarne le texte lui-même. D'ailleurs, relevons, au passage, l'affirmation que « l'analyse psychologique de *Clamence* est implicite » (p. 45) et qui incite Rey à évoquer une œuvre romanesque d'aussi peu d'originalité formelle que celle de Mauriac ! Nous aimerions bien avoir la démonstration de cette analyse psychologique « implicite ». Plus précisément, l'évocation de *Clamence* par ses propres paroles implique une certaine motivation de sa part ; mais rien n'est plus discutable, à notre avis, que de soutenir que le texte nous fournisse toutes les données nécessaires pour l'analyse de celle-ci.

Sans vouloir chercher à établir à tout prix des rapports exclusifs et nécessaires entre *La Chute* et le Nouveau Roman, nous voudrions simplement faire remarquer que les arguments avancés par Rey et soutenant l'existence, dans cet ouvrage, de certains concepts romanesques traditionnels tels le personnage, la dramatisation, l'art du paysage et la signification donnée d'avance aux êtres et aux choses, lesquels, s'ils y subsistent, subissent néanmoins des transformations et se manifestent sous un éclairage plus trouble de sorte que leur existence, pour tout le moins, ne va plus de soi (d'ailleurs, ce critique n'écrit-il pas, au risque de se contredire, que « *Camus met lui aussi en cause, mais de manière ironique, la cohérence des univers romanesques traditionnels* » ? (p. 61)), ces arguments sont loin de clore le débat. Pour ce faire, il aurait fallu tenir compte de la



mise en question du langage dont ce livre fait le procès en posant, selon les termes de Carina Gadourek (cités avec approbation par Rey, p. 55), « *le problème de la dictature dans le domaine du langage* », du caractère particulier de la « confession » et du récit tout entier de Clamence qui y est étroitement lié (ce qui aurait suggéré, par exemple, le rapprochement avec *Le Bavard*, évoqué dans ces pages mêmes (AC3, p. 36)), et surtout de la transformation que subit le rapport entre le lecteur et l'œuvre, aussi radicale, bien que pas du tout identique, que dans le cas du Nouveau Roman. Mais Rey laisse entièrement de côté cet autre rapport, tout aussi essentiel et tout aussi caractéristique de la particularité de ce livre, qu'est celui qui s'établit, au cours de sa lecture, entre le lecteur et l'interlocuteur de Clamence et sur lequel la critique anglo-saxonne a eu raison de tant insister. Bref, c'est au niveau de l'acte de lecture que l'ouvrage camusien, volontairement ou involontairement de la part de son auteur, se rapproche du Nouveau Roman. Ce qui ne nous empêche pas, ajoutons-le, de comprendre que le critique scrupuleux cherche à réagir contre ce qu'il considère sans doute être un rapprochement dicté par les besoins de la mode littéraire du moment. (Il est curieux de pouvoir constater exactement le même phénomène dans l'évolution de la critique consacrée à *Monsieur Ouine* de Bernanos, pour lequel la comparaison avec le Nouveau Roman pose exactement les mêmes problèmes concernant les intentions du romancier (voir notre livre *Dimensions et structures chez Bernanos*, Lettres Modernes, 1969, pp. 180-4).)

Mais revenons à la motivation de Clamence. Rey, contrairement à beaucoup de critiques, ne néglige pas le côté pathétique, si l'on peut dire, du récit de Clamence et ne perd pas de vue que celui-ci, en paraissant refuser toute communication, pourrait néanmoins être motivé d'un bout à l'autre de son récit par un besoin impérieux d'établir un contact quelconque avec autrui : « [...] *la confession de*

*Clamence est peut-être moins cynique et dédaigneuse qu'il n'y paraît d'abord [...] il n'est pas impossible que, secrètement, il appelle à l'aide. [...] Si Clamence désigne son masque, c'est peut-être avec le secret espoir qu'on l'en délivrera.* » (pp. 47-8). Mais on cherche en vain une analyse approfondie des thèmes de la duplicité et du dédoublement, pourtant au cœur de ce personnage, sans parler de leur transposition formelle.

En ce qui concerne la fin du livre, Rey a raison d'observer que « *la confession de Clamence ne s'achève que sur un espoir de succès* » (p. 49). Il lui semble que cet espoir se trouve toutefois confirmé par « *l'atmosphère tragique* » tributaire de « *la symbolique d'un lieu clos, [de] l'enchaînement d'un discours et [du] spectacle d'une douleur liée à la condition humaine* » (p. 50). Cette lecture de la fin du livre rejoint celle de la plupart des critiques, à l'exception de celle de Whartenby (voir AC3, pp. 27-8) (cité dans la bibliographie), le seul critique à avoir fait cette « *étude des réponses et du comportement [de l'interlocuteur]* » (p. 50) que Rey estime curieusement devoir être peu révélatrice et qui pourtant arrive ainsi à conclure à l'échec de Clamence. Rey n'est pas insensible aux implications du choix définitif sur lequel l'auteur s'est arrêté pour l'identité de l'interlocuteur :

En faisant de l'interlocuteur un avocat parisien plutôt qu'un juge ou un policier, Camus a donc modifié, non seulement le dénouement, mais le sens même de son œuvre : plutôt qu'une coïncidence, cette rencontre par Clamence d'un autre lui-même est un symbole : symbole de son impuissance à sortir de son état, de son invincible tendance à retrouver, ou à retracer chez les autres la parabole de sa propre chute. (p. 50)

Mais il est possible de pousser plus loin cette réflexion et, ce faisant, d'arriver à une interprétation du livre qui, à notre connaissance, n'a jamais été formulée, même sous forme d'hypothèse : c'est qu'il n'existe pas d'interlocuteur,

que Clamence parle à son propre reflet dans la glace. Il suffit de se rappeler l'importance du leitmotiv du double et du dédoublement pour se rendre compte qu'une telle interprétation ne serait pas sans fondement. Elle expliquerait la confusion ici entre monologue et dialogue : au lieu d'être un dialogue potentiel que Clamence parvient à transformer effectivement en monologue, ce livre serait un monologue qui s'efforce de se donner l'impression d'être un dialogue, c'est-à-dire l'inverse. Le silence de l'interlocuteur n'aurait plus besoin d'explication. Et quel meilleur symbole de l'échec tragique de son appel à l'aide, de sa tentative désespérée pour atteindre autrui, que l'homme qui ne rencontre que sa propre image dans le miroir ? Du même coup, le « *vous* » de Clamence deviendrait le « *vous* » de *La Modification* et le lecteur, comme celui de Butor, se trouverait pris dans un dialogue que le personnage mène avec lui-même, situé entre les deux voix de celui-ci et « *coincé* », à son tour, dans le même « *malconfort* ».

Pour conclure et pour mettre en perspective les critiques que nous avons été amené à formuler, ce livre contient, nous l'avons vu, de nombreux aperçus de valeur et rendra certainement des services en attirant l'attention du lecteur sur tel ou tel aspect d'une œuvre si complexe et si subtile. Il ne s'agit absolument pas d'un travail hâtif. Nous aurions seulement souhaité que ces aperçus fussent mieux agencés les uns avec les autres pour nous en fournir une prospection à la fois plus systématique et plus analytique. Sans doute ses faiblesses ne font-elles que refléter la pénurie de la critique actuelle car, sauf dans le domaine anglo-saxon (dont on ne trouve que deux articles cités), la bibliographie critique à la fin du volume témoigne d'une documentation louable.

Brian T. FITCH

\*  
\*\*

REY, Pierre-Louis, *Camus. « L'Étranger »*, Paris, Hatier, 1970, 64 p. « Profil d'une œuvre, 13 ».

Disons tout de suite que ce court livre, qui se présente sous un format un peu scolaire, représente à nos yeux, plus qu'un travail honnête. Niant, dans son Introduction, toute prétention de faire une « *synthèse des critiques* » et « *ayant pour seul but de rassembler sous un format commode des opinions nombreuses et dispersées* » (p. 4), l'auteur est parvenu à écrire dans une soixantaine de pages la meilleure introduction à l'étude de *L'Étranger*. Par l'honnêteté et l'intelligence de sa réflexion sur l'œuvre et sur la critique qui lui a été consacrée, par la concision et la précision du langage, cet ouvrage constitue un modèle du genre. Ce qui, vu le nombre de travaux sur lesquels il s'appuie, aurait pu devenir un simple pot-pourri de la critique, garde le ton personnel qui vient d'une interrogation approfondie du texte. D'ailleurs, tout en se pliant à la présentation analytique traditionnelle par de nombreuses rubriques à l'intérieur de chaque chapitre, présentation qui, trop souvent, schématise abusivement l'œuvre, l'auteur n'a rien sacrifié des richesses et des complexités de celle-ci.

Le premier chapitre est consacré à la « Genèse de *L'Étranger* ». Il n'est pas exact de dire que « *P.-G. Castex [...] a reconstitué avec précision cette genèse* » (p. 11), comme si les pages de celui-ci (in *Albert Camus et « L'Étranger »*, pp. 17-26), qui ne sont fondées sur aucune consultation des manuscrits, pouvaient constituer un travail définitif à ce sujet. D'ailleurs, la date donnée par Rey pour la fin de la rédaction de *L'Étranger*, mai 1940 (p. 13), serait contredite par le témoignage d'Edmond Charlot : « *Si mes souvenirs sont bons, L'Étranger fut terminé au début de 1941.* » (AC3, 157). Nous notons avec intérêt, pourtant, l'évocation de l'exécution de Weidmann, guillotiné le 16 juin 1939, exécution qui fit scandale à l'époque et qui a pu selon Rey, « *nourrir*

*l'inspiration de Camus dans les dernières pages du roman* » (p. 13). Bien qu'il ajoute avec raison que « *d'une manière générale, l'œuvre semble avoir été remarquablement imperméable aux grands changements qui s'opéraient dans le monde à cette date* » (p. 13).

La discussion des « Parentés » (pp. 14-5) reliant le roman de Camus à d'autres œuvres est, elle aussi, dans la dépendance du livre de Castex. Rey paraît ignorer les nombreux travaux sur Dostoïevski, Kafka et Stendhal qui datent d'avant 1965 (cf. notre Bibliographie des études comparatives), date de la parution de ce dernier livre. Ici, il s'est trop fié à l'absence de toute mention de l'existence de tels travaux chez l'autre critique. Pareille dépendance pourrait, à la rigueur, se justifier si les analyses des influences fournies par Castex étaient plus approfondies que chez d'autres critiques, ce qui n'est pas le cas. Un livre tout entier, par exemple, a été consacré à l'étude comparative de *L'Étranger* et du *Procès*, celui de P.H. Rhein qui date de 1964. Seules échappent à ces objections les excellentes pages, plus loin dans le livre, auxquelles nous reviendrons plus tard, et qui signalaient tout ce qui rapproche, et éloigne, *L'Étranger* de *La Nausée*.

Le dernier chapitre avant l'étude du roman lui-même, précédée par un résumé de l'intrigue (pp. 19-24), situe *L'Étranger* par rapport au reste de l'œuvre camusienne, et notamment par rapport à *L'Envers et l'endroit*, *Le Mythe de Sisyphe*, *La Peste* et *La Chute*. Le premier livre d'essais, « *source universelle de toute l'œuvre de Camus* », semblerait avoir « *déteint* » tout particulièrement sur *L'Étranger* : *le drame silencieux de la vieillesse, l'abandon d'une mère âgée s'y retrouvent en filigrane* » ; mais surtout on y trouve le même « *monde de gens modestes et dignes* » (p. 16).

La partie centrale du livre s'intitule « *Forme et interprétation* ». Précisons, pour la petite histoire, un détail sans grande importance : à propos du « *cadre* » du roman, Rey

écrit que « *l'asile de vieillards de Marengo, son éloignement de la ville, ont été scrupuleusement observés* » (p. 25) ; Edmond Charlot, en revanche, pense, « *pour plusieurs raisons qu'il serait trop long d'énumérer* », qu'il s'agit « *sans doute* » de « *l'asile de vieillards de Douera, près d'Alger* » (AC3, 161).

Ce critique pose bien le problème du « Point de vue du narrateur » en donnant le pour et le contre de « *l'hypothèse d'un journal* » et de celle « *d'un récit composé "après coup"* » (pp. 26-9). L'important, c'est qu'il fait ressortir également ce qui seul est sûr :

Il reste que l'impression de récit « au jour le jour » que donnait la première partie a disparu [dans la deuxième], puisque Meursault a pris suffisamment de recul par rapport aux événements pour que les chapitres 1 et 2 répondent non plus à une succession chronologique, mais à une classification de faits survenus pendant une même période. (p. 27)

Les problèmes commencent justement lorsqu'on cherche à entrer dans les détails et à nuancer cette distinction de base entre les deux parties, comme en témoigne la suite de l'observation que nous venons de citer :

Au chapitre 5 cependant, il semble que le récit redevienne contemporain des événements et des impressions que Meursault rapporte, puisqu'il parle au présent (« *Je n'ai rien à lui dire...* ») et dit : « *J'ai refusé de voir l'aumônier* » sans paraître soupçonner que celui-ci va néanmoins pénétrer dans sa cellule. (p. 28)

Or, en fait, ce « *présent* » ne dure que quelques phrases (jusqu'à « *Je me reprochais alors [...]* » — I, 1200) qui suffisent donc non pas à marquer un changement définitif jusqu'à la fin du livre, du point de vue du narrateur, mais à nous donner, comme nous l'avons démontré ailleurs, « *le dernier aperçu que nous ayons de Meursault avant son exécution* » (*Narrateur et narration dans « L'Étranger »*)

d'Albert Camus, [2<sup>e</sup> éd. 1968] p. 19). Le raisonnement de la dernière partie de sa phrase est également discutable, puisqu'on peut déduire de la citation concernant l'aumônier une tout autre chronologie temporelle (cf. *loc. cit.*). Pour Rey, ni l'hypothèse d'un « journal » ni celle d'un « *monologue* » n'est acceptable. Sa conclusion n'est malheureusement pas un modèle de clarté :

Camus ne « transcrit » pas ce qu'est censé dire son personnage : il écrit un roman dont le récit de Meursault n'est que la composante majeure ; les expressions « innocentes » de Meursault y deviennent effets de style, et ce qui ne serait, dans un journal intime, que négligences de rédaction, devient, dans une œuvre achevée, enrichissement de la perspective narrative. (p. 29)

Ici, Rey paraît rejoindre certains arguments de Barrier. S'il veut dire que les critères d'une vraisemblance « absolue » appliqués à la perspective narrative ne suffisent pas, nous lui donnons raison. Mais à condition de reconnaître, par la même occasion, que cette perspective narrative n'est donc pas, en dernière analyse, consistante — et cela dans un roman où le ton de voix très particulier du narrateur attire l'attention du lecteur sur cet aspect de l'œuvre.

En se demandant si Meursault est un « personnage », Rey cite les remarques de Sartre, et surtout de Robbe-Grillet, mais en les nuanciant. Sa conclusion (« *Plutôt que par une commune conception formelle, c'est donc au niveau d'une remise en question de la notion de personnalité [...] que L'Étranger pouvait séduire Robbe-Grillet et les tenants du "nouveau roman".* » — p. 31) a pourtant besoin, à son tour, d'être nuancée par l'analyse de Leo Bersani dans l'article dont nous rendons compte ailleurs dans ces pages. Il souligne, à la suite de Quilliot et d'autres, la parenté entre Meursault et l'Algérois, tout en refusant d'y voir, comme Castex, « un Camus "raté" » (p. 31) :

Si Camus tient à créer, c'est moins, croyons-nous, parce qu'il méprise la médiocrité d'un Meursault que parce que la vie, ses études, la pente de son caractère le conduisent à se réaliser *autrement* ; et nous ne serions pas étonné qu'il ait éprouvé en composant son personnage [...] plus de nostalgie que de condescendance. (p. 33)

Quant au problème de son « *étrangeté* », ce critique renvoie, comme il convenait, à l'analyse détaillée qu'en avait donnée Champigny. Pour lui, Meursault n'a aucune qualité d'étranger vis-à-vis de qui que ce soit ou de quoi que ce soit avant le procès. Tout au plus peut-on considérer certaines de ses attitudes comme « *étranges* ». Il est caractéristique de ce livre que son auteur pousse jusqu'au bout sa discussion du « problème » pour révéler les limites que les critiques n'ont pas su dépasser dans leurs efforts pour attribuer à ce roman et à son protagoniste une cohérence tout à fait satisfaisante (pp. 36-7). Au cours de cette discussion, nous relevons une précision critique peu courante qui assure à cet ouvrage son utilité :

À l'opacité du *personnage* provenant de la forme même de l'œuvre — qui ne laisse place, nous l'avons dit, à aucun recul, partant à aucune explication — vient donc s'ajouter l'opacité psychologique de l'*homme* que ce personnage est censé recouvrir : si l'on pouvait dissocier la matière de l'œuvre de la manière dont elle est composée, nous dirions, de façon naïve, que le caractère de Meursault eût aussi bien résisté à une analyse psychologique en règle [...] (p. 35)

Il reprend, de nouveau, l'interprétation de Champigny, en voyant chez le protagoniste à la fois quelqu'un « *qui refuse de jouer la comédie du langage* » (car « *exprimer aux autres ce que l'on est, c'est déjà renoncer à l'être vraiment* » — p. 39) et l'enfant : « *Sa mentalité nous paraît être la mentalité pré-morale d'un enfant de quatre ou cinq ans, qui sait ce qu'il faut faire ou ne pas faire, mais sans bien comprendre*



*pourquoi.* » (p. 41). Mais sa discussion du meurtre et de la condamnation ne nous satisfait pas dans la mesure où Rey passe sous silence les invraisemblances du procès : le fait qu'un « pied noir » n'aurait jamais été condamné à mort pour le meurtre d'un Arabe, que son avocat aurait, de toute façon, plaidé la légitime défense même si, comme le fait remarquer Rey, l'Arabe « *ne songeait probablement qu'à se défendre* » (p. 39). C'est pourquoi prétendre que « *la valeur exemplaire du roman vient de ce que Meursault n'est pas tant victime d'une malheureuse coïncidence que d'un enchaînement logique des faits et de la marche normale de la justice des hommes* » (p. 39), c'est accepter trop allégrement l'aspect « roman à thèse » de *L'Étranger*, non pas dans le sens d'une démonstration de l'homme absurde mais comme critique de la société. C'est précisément par là que cet ouvrage *se voudrait* « *exemplaire* », cela n'est que trop évident, trop évident surtout, à notre sens, pour qu'il emporte la conviction du lecteur. Ce critique observe, à juste titre, qu'« *entrer dans l'intimité de quelqu'un c'est presque à coup sûr le comprendre et l'excuser* » (p. 50) — nous pensons ici aux remarques de A.D. Nuttal sur la culpabilité ou l'innocence du héros (voir AC3, 196-7) — et il est trop perceptif pour être tout à fait dupe de la manière dont l'auteur manipule son lecteur :

[...] si on lit *L'Étranger* comme un document juridique, et qu'on veuille instruire à nouveau l'« affaire Meursault », ne sera-t-on pas légitimement amené à soupçonner le détachement de l'accusé d'être une attitude de circonstance ? La confession de Meursault n'est-elle pas la plus habile des plaidoiries, ou à tout le moins, est-on certain que Meursault se remémore les événements en toute bonne foi et qu'il ne cache pas, fût-ce à lui-même et parce qu'il a peur de la vérité, certaines intentions ou certaines lâchetés ? (p. 50)

Voilà qui nous mène loin des terrains battus de la critique camusienne !

Et pourtant, il passe entièrement sous silence les invraisemblances satiriques de l'évocation du procès, qui ressortaient si bien du film de Visconti parce que celui-ci avait abandonné tout effort pour trouver un équivalent cinématographique à la perspective narrative du roman. Pour celui qui se détache un tant soit peu d'une perspective d'homme de gauche, la satire de la deuxième partie de *L'Étranger* frise souvent la caricature. C'est que pour ce critique, si « *le déroulement du procès ressemble si bien à une comédie* », « *au fur et à mesure que progresse le procès, la vitre [dont la présence transformait, pour Sartre, les gesticulations des personnages « en une sorte de pantomime »] disparaît* » :

La comédie apparaît dès lors beaucoup moins comme le résultat d'un parti pris d'auteur que comme la volonté de dénoncer une imposture. Tant qu'il était en deçà de la vitre, Meursault n'était qu'un spectateur neutre ; mais à partir du moment où le monde va prendre un sens pour lui, il trouvera intolérable que la pantomime continue, qu'on prétende l'y inclure, et il se révoltera. (p. 52)

Autrement dit, la satire qui ressort de la description du procès serait à mettre au compte de Meursault.

Cette dernière citation fait ressortir ce qui est sans doute l'un des apports les plus originaux de ce petit livre : Rey décèle chez le protagoniste une évolution certaine au cours de la deuxième partie du livre, non seulement dans le sens qu'il prend conscience de lui-même et de sa vie passée, mais aussi en ce qui concerne sa sensibilité envers les autres et envers les rapports humains en général : « *Les significations auxquelles il n'avait pas été sensible pendant sa vie d'homme libre [prétend-il], Meursault va pourtant les percevoir à partir de son procès.* » (p. 44). Le parallèle qu'il fait entre cette évolution et la manière dont l'humour « *va diminuant* » (p. 55) dans la deuxième partie du roman est original et renforce bien son argument. Or, dès qu'on

accepte l'hypothèse d'une évolution aussi radicale et aussi complète chez le personnage dès les débuts du procès, sa révolte dans sa cellule à la fin du livre ne fait plus figure de *deus ex machina*. Mais cela ne l'empêche pas d'être sensible au danger d'in vraisemblance que court l'auteur dans ces dernières pages : « [...] *l'intolérance et l'hypocrisie y sont dénoncées (à travers Meursault encore, mais à peine : on croit entendre Camus) avec une passion qui ne saurait se plier à l'humour du conte [voltairien].* » (p. 56).

Mais revenons-en au meurtre lui-même. Rey estime que « *certaines critiques ont [...] eu tort [...] de voir une intention de Camus dans le choix d'un Arabe comme victime du drame* » (p. 45). La première raison qu'il en donne, c'est que « *la répartition de la population était telle en Algérie que Meursault avait neuf chances sur dix de tuer un Arabe plutôt qu'un Européen (disons deux sur trois puisque l'action se passe dans la région algéroise).* » Mais ici, Rey manque l'essentiel (ou montre plutôt peut-être qu'il n'a pas lu *tous* les critiques en question : Kréa, Nora, Amash, Quinn et O'Brien), car ce n'est pas le seul choix de la victime qui peut paraître significatif, mais le choix d'une telle victime pour un meurtre qui doit mener à la guillotine un « *piéd noir* » ; autrement dit, le choix d'un Arabe rend la condamnation à mort prononcée à la fin du procès et qui y joue un rôle essentiel tout à fait invraisemblable. La deuxième raison qu'il en donne ne répond pas non plus à cette objection : « [...] *si Meursault ne semble pas voir dans les Arabes auxquels il se trouve confronté des "personnes" humaines, il les traite en cela de la même manière que les autres êtres qu'il côtoie.* » (pp. 45-6). C'est oublier la facilité avec laquelle Meursault non seulement ne regrettera pas par la suite le meurtre, mais ne pensera pas une seule fois à sa victime. À cet égard, on est obligé de constater que le choix d'un Arabe va, en revanche, dans le sens de la vraisemblance. D'ailleurs, lorsqu'il ajoute que rien ne lui

paraît « *plus étranger que le racisme à la manière uniforme de Meursault de contempler le monde* » (p. 46), le critique change de plan, car ce sont les intentions du romancier qui sont en question et non pas le caractère de son personnage.

Si nous semblons trop nous attarder sur cet aspect du livre, notre but n'est certes pas de lui attribuer une importance hors de toute proportion : c'est qu'il est rare que Rey ne relève pas le fond d'un problème d'interprétation critique et ne le traite avec pertinence et clarté. Ce passage de son livre en fournit justement une exception. Il n'y a rien à dire, d'ailleurs, quant à sa conclusion :

Libre à chacun d'enrichir *L'Étranger* d'une signification symbolique, et de donner des résonances historiques au meurtre de Meursault [...] Mais c'est l'un des buts de la critique de faire le départ entre les significations évidemment voulues par l'auteur et celles que l'œuvre prendra ensuite indépendamment de sa volonté, et parfois contre elle. (p. 46)

Sinon qu'elle est moins anodine qu'elle n'en a d'abord l'air. Car du point de vue de la méthodologie critique à laquelle Rey se montre, nous l'avons vu, plus sensible que beaucoup, une telle remarque soulève bien des problèmes. Veut-il, par là, donner l'avantage à la première catégorie de significations ? Dans ce cas-là, beaucoup diraient soit que celles-ci sont souvent difficiles à déterminer avec précision, soit qu'elles ne sont absolument pas pertinentes, préférant parler des intentions de l'œuvre elle-même. Si, par contre, il veut souligner tout simplement la nécessité de faire le départ entre les deux sortes de significations, nous ne pouvons que l'approuver.

À propos de la conception de *L'Étranger* comme une démonstration du monde de l'absurde, Rey observe avec pertinence que si « *Camus avait visé dans son roman une démonstration de ce genre, il aurait pu choisir de meilleurs*

*moyens : ceux que Sartre emploie dans La Nausée précieusement* » (p. 48). Dans un des meilleurs passages de son livre, il se met, par la suite, à analyser et à mettre en relief les différences profondes qui séparent, à cet égard, les deux romans et qui avaient échappé à Castex (voir *AC1*, 224-5). Si Meursault, comme Roquentin, paraît se laisser fasciner par les objets — Rey cite évidemment les vis de la bière —, ceux-ci ne lui inspirent aucune « *nausée* », « *car il a toujours vu le monde naturellement de cette façon. Le lecteur des premières pages de L'Étranger n'a donc un sentiment d'absurde que si, à la différence de Meursault, il attend que lui soit offert un monde chargé de sens* ». Son évolution est l'inverse même de celle du héros sartrien du fait que, se trouvant « *par nature dans un état qui aurait donné la nausée à Roquentin* », il découvre « *progressivement au monde la signification qu'il perd progressivement pour Roquentin* » (p. 49). En d'autres termes, « *l'univers se "chosifiait" dans La Nausée : il se colore d'humanité à mesure que l'on progresse dans L'Étranger* » (p. 49). Le lecteur remarquera, cependant, que la *symétrie* de cette opposition (mais non pas l'opposition elle-même) doit beaucoup à la conception, mentionnée plus haut, que Rey se fait de l'évolution du héros camusien au cours du procès, c'est-à-dire à la progressivité et à la nature particulière de celle-ci.

En conclusion, certains reprocheront peut-être à ce livre de ne pas prendre position en nous laissant, par exemple, l'embarras du choix des interprétations devant le personnage de Meursault. Au contraire, c'est là, à notre sens, que réside sa valeur. Qu'est-ce à dire sinon que le critique respecte et, dans une grande mesure, nous restitue l'ambiguïté de ce roman ? En effet, « *vouloir à tout prix résoudre [ces ambiguïtés] serait en un sens trahir l'intention de Camus* » (p. 51), et qui plus est, de l'œuvre elle-même. Il convient, bien sûr, d'analyser les nombreuses lectures

auxquelles se prête tel ou tel passage, mais à condition de ne pas perdre de vue la synthèse constituée par cette ambiguïté même, telle que l'incarne le texte. Enfin, nous nous réjouissons de ce que dans une des « Collections » les plus accessibles aux étudiants, prenne place un travail aussi scrupuleux et qui fait si bien profiter ses lecteurs de l'ensemble des recherches camusiennes.

Brian T. FITCH.

\*  
\*\*

TREIL, Claude, *L'Indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus*, avec une préface d'Emmanuel Roblès, Montréal et Sherbrook, Éditions Cosmos, 1971, 168 p.

Quoique bon nombre de critiques aient régulièrement relevé l'importance de l'indifférence chez Camus, aucun n'avait entrepris d'examiner à fond la portée de ce terme clé qui est aussi un thème clé de l'œuvre camusienne. À y bien regarder, il est loisible d'avancer que l'indifférence a la fonction *et* de pivot *et* de levier dans le « mécanisme » de la pensée camusienne. Le mérite principal du travail de Claude Treil est donc d'avoir tenté le premier de préciser une notion bateau qui a prêté trop longtemps le flanc à l'allusion et au fourre-tout faciles<sup>1</sup>.

La chaleureuse introduction d'Emmanuel Roblès, dont on sait la longue et exigeante amitié qui le liait à l'auteur de *La Chute* dès leurs communes années de jeunesse algériennes, souligne délicatement cet orgueil mélangé de pudeur virile qui permettait à Camus de « *cache certaines voies intérieures jugées sans issues* » (p. 9). Cette fameuse « *infirmité de nature* » (préface de *L'Envers et l'endroit*), dont Camus semble à la fois se plaindre et tirer profit dans ses *Carnets*,

cette *indifférence* fut, selon Roblès, un premier titre envisagé pour le récit de Meursault, titre d'ailleurs non indiqué dans la présentation de *L'Étranger* de l'édition de la Pléiade<sup>2</sup>.

Le livre de Treil se compose d'une introduction qui situe le problème, définit certains concepts, puis retrace rapidement les « *étapes de l'indifférence* ». Suit une première partie dans laquelle notre auteur scrute « *la gestation de l'indifférence* » (pp. 29-78) en partant de « *l'apprentissage* » et en passant par les « *thèmes de l'indifférence* ». La seconde partie, intitulée « *Éclosion de l'indifférence* », est également divisée en deux chapitres qui s'évertuent à « *typifier* » les personnages camusiens en parlant d'abord des « *obsédés* » appelés « *personnages ultras* » (ce sont cependant les quatre pièces de Camus et non pas les personnages proprement dits qui forment les sous-titres de ce chapitre) et des « *simples* » rangés dans la catégorie de « *personnages passifs* » (Meursault, Jonas, Janine, la mère). On voit sur-le-champ le danger que comporte une pareille schématisation : en dépit d'une structure psychologique simplifiée sinon épurée, le personnage camusien ne se classe guère plus facilement qu'un personnage « réaliste ». La simplicité qu'affiche Meursault est paradoxalement aussi complexe que, par exemple, l'ambition de Julien Sorel ou l'égoïsme de Michel dans *L'Immoraliste*. Au fait, la trompeuse transparence dont se pare Meursault se transformera en opacité chez l'ermite d'Amsterdam, frère cadet du solitaire d'Alger. Sans nier les mérites des catégories de personnages que propose Treil — sachant bien que « dire » équivaut à « classifier » pour le critique comme pour l'écrivain — je pense pourtant que la qualité inférieure de la seconde partie de son livre est imputable à la méthode par trop souvent simplificatrice qu'il adopte.

Dans son essai de définition, Treil distingue l'indifférence naturelle, innée, l'indifférence devenue naturelle par mimé-

tisme (celle, par exemple, du jeune Camus malade) et l'indifférence acquise. Parler de l'indifférence, on s'en doute, induit le critique littéraire à recourir au vocabulaire technique de la psychopathologie. J'avoue, pour ma part, que les quelques références aux ouvrages spécialisés et les conclusions qui en sont tirées suscitent un certain malaise lorsque je les lis dans le cadre d'une étude sur *L'Indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus*. L'indifférence de Meursault, par exemple, est loin d'être unidimensionnelle ; mieux vaudrait parler d'une multiplicité d'états d'indifférence. Sommes-nous vraiment plus avancés en lisant le diagnostic du « *syndrome d'automatisme mental* » tiré du *Manuel alphabétique de psychiatrie* ? Ce diagnostic s'applique-t-il à la « maladie » de Meursault ou à un certain moment de sa vie ? Je n'en sais rien<sup>3</sup>. Toujours est-il que notre auteur décèle avec beaucoup de finesse, et en s'appuyant sur les textes, les rapports entre l'indifférence, le tact, la pudeur, le mépris et le cynisme. Je constate à ce propos l'absence totale de Nietzsche dans le présent ouvrage. Lacune d'autant plus regrettable que l'influence de celui-ci sur le « style de vie » camusien, dont l'indifférence passionnée est l'une des composantes majeures, a été capitale. Loin de vouloir refuser d'emblée la méthode de travail de Treil, je dirai tout simplement que l'indifférence, l'ironie et la stylisation de la vie représentent une trinité de phénomènes complémentaires dignes d'une étude approfondie<sup>4</sup>. Il fait en revanche très bien ressortir les rapports entre la dépersonnalisation et l'indifférence, montrant en quoi celle-ci est tantôt attentive, tantôt protectrice, tantôt ascétique, tantôt pur recroquevillement sur soi-même. Maintes formules bien frappées résumant habilement les résultats de l'analyse détaillée. En voici un exemple : « *L'indifférence est une position de repli devant les surprises de l'amour-propre.* » (p. 46). Que l'homme soit indifférent à la mort, au prochain ou à lui-même, il s'agit toujours plutôt d' « *une libération [que d']une liberté* » (p. 60) qui le



conduit à la « *compréhension passionnée* » (*Mythe de Sisyphe*) en le préservant « *des erreurs de la démesure* » (p. 65). J'aurais désiré un commentaire plus développé sur les rapports entre cette indifférence libératrice d'une part et la disponibilité et les exigences du dénuement d'autre part.

L'indifférence est parfois, chez Camus, l'objet d'un véritable culte. C'est ce que nous appelons la religion de l'indifférence. Elle naît du sentiment du vide, et de l'attrait que ce vide exerce sur celui qui l'entrevoit. Elle naît aussi d'une nostalgie de la sérénité et de l'impassibilité grâce auxquelles l'indifférence peut tenir lieu d'immortalité, donc d'éternité ; éternité terrestre et païenne, mais éternité d'autant plus attirante, parce que plus accessible à Camus. (p. 66)

Cette perspicace interprétation d'une nostalgie tout à fait profane me permet de m'inscrire en faux contre une hypothèse mal fondée, possible seulement si l'on confond la religiosité naturelle, le sens du sacré de Camus et sa conversion dont il ne s'est senti nul besoin :

Si Camus avait vécu plus longtemps, il nous semble que c'est par cette « *indifférence sereine et primitive* » qu'il serait arrivé le plus sûrement au sentiment du divin et à l'acceptation de Dieu. Devant l'immense et sereine beauté du soir et de la nuit, le cœur ne supporte pas la vacuité, et il s'ouvre à l'amour. Cette heure de vérité est aussi celle de l'abandon. De là pourrait jaillir la lumière, n'était-ce la volonté de ne pas « *descendre cette pente si dangereuse.* » (p. 69)

Camus a toujours refusé de remplir le vide, de nier la tentation du néant. Il s'agissait pour lui, au contraire, de ne nier ni l'envers ni l'endroit de la condition humaine. Et je pense qu'à ce sujet tous les textes sont clairs : au bout de l'itinéraire camusien, malgré son interruption prématurée, ne se trouve pas Dieu mais l'homme. Aussi l'indifférence « *satanique* » et « *divine* » (p. 75) se rejoignent-elles dans leur caractère absolu commun de même que la

négarion totale ne diffère, chez Camus, pas de l'affirmation totale. Consacrée à la « *gestation de l'indifférence* », cette première partie du livre de Treil m'a paru bonne parce que cohérente et, en général, bien ancrée sur les textes qui la supportent.

Outre les problèmes déjà évoqués soulevés par les catégories un peu schématiques, ce sont aussi certains contresens qui rendent la seconde partie inférieure à la première. Les « *ultras* », tel Caligula, sombrent-ils tous dans le crime ? Les « *passifs* » sont-ils toujours des victimes innocentes ?

Si l'on dit que les professeurs d'indifférence enseignent une indifférence négative, celle du néant, on peut dire que leurs adversaires leur opposent une indifférence positive, celle de la fraternité humaine, par-delà la haine et le désespoir. L'indifférence négative est aveugle ; l'indifférence positive est lucide. Les vainqueurs sont ceux qui ont opté pour la lumière. (p. 112)

Ces oppositions tranchantes entre l'indifférence dite négative ou positive, aveugle ou lucide s'estompent sur-le-champ quand on sait que l'univers esthétique et philosophique camusien ne connaît ni vainqueurs ni vaincus proprement dits.

Quant à l'indifférence dissimulatrice de l'angoisse, on peut aussi l'interpréter comme une attitude trahissant la conscience d'un *manque* foncier : déficit d'amour ou de tendresse, par exemple, de capacité sentimentale ou intellectuelle, etc. Car l'indifférence est, en effet, comme le dit très pertinemment Treil, « *toujours signe : elle est signe de quelque chose qu'elle cache* » (p. 113). Seulement : la dissimulation d'un besoin ou d'un manque ne constitue pas nécessairement un comportement pathologique. Exception faite de la crise à laquelle le *pousse* insidieusement l'aumônier, Meursault est un personnage essentiellement *sain*. Il est même d'une santé agaçante dont ne peuvent s'accommoder ceux qui l'accusent d'une attitude (et non pas

d'une action) criminelle. Fait-il vraiment preuve, dans son équilibre temporairement dérangé, « *d'automatisme mental [qui] finit le plus souvent par tendre à l'hostilité par irritation du sujet, du fait de l'indiscrétion et de la terreur contrariante de l'ironie et des dialectiques qui les accompagnent* » (POROT, cité par TREIL, p. 122) ? Je ne distingue pas non plus le « *soigneux effort d'étouffement de la conscience* » (p. 130) auquel s'adonnerait systématiquement Meursault. C'est lui accorder un caractère intentionnel, un don de l'interrogation suivie, un sentiment de culpabilité qu'il n'a pas. Même la préservation d'une certaine inertie bienfaisante, d'une passivité auto-protectrice s'opère, chez lui, pour ainsi dire instinctivement. Quoi qu'en dise notre auteur je préfère toujours comme désignation de l'état général du protagoniste de *L'Étranger* le terme d'ataraxie, tel qu'on le trouvera défini chez Démocrite, au diagnostic cité d'après le *Manuel* de Porot. Le désir de ne rien désirer qu'évoque Treil constitue précisément l'un des éléments principaux de l'ataraxie.

Souscrivant d'emblée à l'heureuse formule définissant l'indifférence comme un « *point d'équilibre entre la solitude et la solidarité* » (p. 137), je me demande en revanche pourquoi il n'est pas question, à propos du détachement lucide et protecteur dans lequel baigne l'indifférent, du goût de l'anonymat, voire du néant qui le tente inlassablement. Et voici une généralisation qui risque de faire tort au texte : « *Meursault refusait la fraternité des hommes et, comme Caligula, revendiquait leur haine* » (p. 138). L'explosion de la haine nourrie de ressentiments, légitimes dans les circonstances, n'a lieu qu'à un instant de désœuvrement dont Meursault est la victime peu avant son exécution certaine. Mais tout au long de son récit il fait preuve d'un penchant naturel quoique mou pour l'entente, pour une certaine forme de fraternité quelque rudimentaire qu'elle soit.

Enfin, je constate une étrange absence de Clamence dans

ce livre centré sur les personnages camusiens principaux. À l'exception de quelques cursives allusions, nul effort n'y est fait de scruter ce qu'on pourrait appeler « l'indifférence supérieure » du juge-pénitent à laquelle il faut rattacher l'ambiguïté dans laquelle il baigne. Faire pénitence, du moins tel que l'entend le client du bar de *Mexico-City*, revient à refouler au niveau de l'indifférence une série de « péchés » capitaux. Il eût sans doute valu la peine de développer davantage cette nouvelle et forcément dernière étape de l'itinéraire sentimental et intellectuel de Camus.

Le livre de Claude Treil représente, à ce jour, la première et la plus courageuse analyse d'un sujet que les critiques ont ostensiblement négligé à cause de ses difficultés. C'est avec beaucoup de profit que le lecteur lira, entre autres, ce que notre auteur dit des rapports à la fois difficiles et essentiels entre le fils et la mère. Mais le mérite principal du présent travail consiste à soulever un nombre considérable de questions auxquelles il est impossible de répondre dans le cadre d'une seule étude. Comme l'indifférence se manifeste chez Camus sur tous les plans de son expression littéraire, philosophique et sociale, beaucoup reste à faire. Il appartient à Claude Treil d'avoir sinon défriché le terrain du moins frayé le chemin. Et il incombe au professeur canadien de poursuivre ses travaux dans la direction à présent ouverte une fois pour toutes.

R. GAY-CROSIER.

1. En mai 1967, Treil a publié dans la *Revue de l'université Laval* un article sur « La religion de l'indifférence » qui constitue un chapitre de sa thèse de doctorat.

2. On se souviendra des sous-titres que Camus avait notés sur le manuscrit 2 : « *ou La Pudeur, ou Un homme heureux, ou Un homme libre, ou Un homme comme les autres* » (I, 1908).

3. La bibliographie de la section « Études philosophiques, médicales et psychiatriques » (p. 167) est tronquée puisqu'elle s'arrête à la lettre « L ». Quant à la bibliographie des « *sources* » et des « *études* » (pp. 162-7), elle s'avère tellement dépassée que je me demande pourquoi la publier en 1971. Pourquoi

aucune mention n'y est-elle faite des œuvres en deux volumes de l'édition de la Pléiade alors que l'auteur s'y reporte lui-même de temps à autre ? Pourquoi donner une liste absolument incomplète des Préfaces (p. 163) ? Pourquoi citer tout juste quelques ouvrages sur Camus parus en volume mais passer sous silence la totalité des articles parmi lesquels l'auteur pouvait trouver plusieurs sources d'inspiration ? Partant d'une base de recherche pareillement limitée il est inadmissible d'avancer, par exemple, des jugements généraux qui s'avèrent tout simplement faux : ce n'est pas vrai que la plupart des critiques ont ignoré le personnage de Jonas (p. 155).

4. Voir à ce propos notre étude : « De Michel à Meursault : l'ironie et l'égotisme passionné » à paraître.

\*  
\*\*

GREUTER, Emmy, *Die Fremdheit im Werk von Albert Camus*,  
Horgen (Suisse), Fritz Frei, 1963, 102 p.

Publiée presque une décennie après sa soutenance (1954), cette thèse constitue, en dépit de sa brièveté, un travail remarquable. L'auteur y fait preuve d'une sensibilité littéraire extraordinaire, mais pêche, hélas, par une modestie trop prononcée qui n'est pas toujours compensée par la densité. « L'étrangeté dans l'œuvre d'Albert Camus » est examinée sur deux plans : 1) l'étrangeté du monde ; 2) l'étrangeté dans les relations humaines. Il va de soi que le récit de Meursault fait l'objet d'une attention particulière. Étudiant, au demeurant, « le monde de la surface », Mlle Greuter discerne dans « la symphonie des sens, des couleurs et des silences » qui se joue dans *Noces* une certaine opacité propre au contact « épidermique » qu'elle interprète comme frôlement de deux surfaces impénétrables (p. 14). L'absence de lignes verticales est renforcée par le paysage plat dominé par la plage et dans lequel même les montagnes ont l'air aplaties. « L'horizontal et le linéaire de la lumière éblouissante et des contours purs font partie du monde de la surface où seul Meursault se sentira familier. » (p. 16).

« La supériorité de l'espace » est une analyse de l'expé-

rience spatiale dans laquelle se voit plongé tout lecteur pénétrant l'univers romanesque camusien. La même expérience conditionne l'étrangeté de Meursault qui n'est, à vrai dire, nulle part « chez lui ». Il appartient à Mlle Greuter d'avoir été l'un des premiers critiques à relever l'importance de l'espèce de nature morte (« *j'ai vu dans la glace un bout de la table où une lampe à alcool voisinait avec des morceaux de pain* ») en laquelle se cristallise le sentiment d'étrangeté et d'absurdité (p. 18). L'auteur souligne aussi judicieusement la portée de la scène où Meursault se regarde dans la gamelle, se dédoublant ainsi pour la première fois (pp. 24-5). Nombreux sont les excellents exemples d'espaces étrangers qui jalonnent l'intrigue (la morgue, l'appartement, etc.) : les passant en revue, notre auteur examine les effets de stylisation, tantôt spatiale tantôt lumineuse, sur les personnages d'un univers pareillement artificiel. À maintes reprises j'ai pourtant regretté que les « chapitres » de cette étude ne soient pas plus développés ; leur longueur varie de cinq à dix pages. Vu la fréquence des citations souvent copieuses, ces chapitres ressemblent à une sorte de vignette.

Prisonnier de l'espace qui lui révèle son étrangeté, le personnage camusien l'est également de l'aspect statique de cet univers spatial. De là provient cette discontinuité qui caractérise le déroulement fictif du passé de Meursault. Le mouvement, on pourrait aussi dire la temporalité, se voit aboli par la séparation arbitraire des instants constituant la durée, séparation qui engendre l'image. Dépourvus de leur composante temporelle, ces moments « sont fixés dans l'espace sous forme de points » (p. 26). Mlle Greuter interprète le temps comme une puissance ennemie dont Camus se défait en la spatialisant. En prison, Meursault passe son temps littéralement à le tuer, à annihiler son sens de la temporalité. Dans cette perspective, la femme-automate représente le symbole de l'habitude annihilante, elle est une mort vivante comparable au chien de Salamano, elle incarne

le sous-produit de l'humanité mécanisée et figée. L'aspect statique devient intolérable au moment crucial de l'assassinat rehaussé au niveau mythique par les stéréotypes dont Camus use pour décrire le paysage responsable du crime. La pression fatale sur la gâchette du revolver « est une fonction de la puissance démoniaque du soleil » (p. 34).

Dans *La Peste*, Mlle Greuter dégage avec beaucoup de finesse le thème du mouvement circulaire, du manque de direction. Qu'il s'agisse des voitures, des films dont on ne peut plus modifier les programmes dans la ville enfermée, des citoyens d'Oran ou des personnages principaux, des rats ou des autres animaux, toutes les créatures et tous les objets tournent en rond formant ainsi le circuit fermé des pestiférés. Telles nos petites occupations journalières, tel l'absurde, la peste « consiste à recommencer », selon la définition de Rambert. Faute de ravitaillement, d'essence et de médicaments, la vie circulaire est inexorablement condamnée à l'inertie si bien que « la ville entière [est] peuplée de dormeurs éveillés » :

Ainsi l'examen de *La Peste* nous conduit-il également au statique que nous avons déjà dégagé comme élément de base de *L'Étranger*. Comme la structure dynamique de *La Peste* repose sur le mouvement circulaire autour du centre fixe, ce mouvement circulaire se révèle, plus nous nous approchons du centre, comme n'étant qu'une forme dans laquelle se manifeste l'inertie. (p. 44) [trad.]

Se fondant sur cette analyse thématique, notre auteur présente, dans le chapitre sur « l'aspect linéaire et statique de la langue », quelques conclusions fort perspicaces qui laissent cependant le lecteur sur sa faim parce qu'elles ne sont pas développées davantage. Presque chaque élément qu'elle évoque mériterait une étude approfondie : la discontinuité en vertu de laquelle le style de *L'Étranger* fixe les moments isolés en fragmentant la marche du temps ; le nivellement qui abolit

la distinction entre la subordination et la coordination ; le caractère intentionnel des « fausses » conjonctions temporelles et causales ; le sacrifice de la logique au profit de la contingence ; l'analyse du passé composé comme temps de fixation et comme agent anti-dynamique ; le rythme volontairement brisé de la phrase désireuse d'imiter la démarche de la pensée et du sentiment absurde, autant de sujets complexes sinon compliqués qu'il était impossible de traiter en cinq pages et demie quelle que soit leur densité. Elles ont cependant le mérite d'avoir dégagé quelques champs de concentration des études camusiennes des années 60.

La seconde partie reprend le même sujet sur le plan des relations humaines en étudiant, tour à tour, « la solitude du héros absurde » (*Caligula*), *Le Malentendu*, le manque de rapports humains et la solitude de Meursault, « la communauté et l'exil dans *La Peste* », « la tendresse impossible », « l'échec de la langue » et « la rencontre dans le silence ». D'une allure plus générale parce que moins liées aux textes proprement dits — ceux-ci sont en général cités pour illustrer une idée de l'auteur — ces analyses m'ont paru inférieures à celles de la première partie. Elles témoignent du danger, pour ne pas dire de l'impasse, qui guette toute approche trop exclusivement psychologique. En dépit de ces réserves concernant la méthode critique, la plupart des observations faites par l'auteur recueillent mon adhésion. Je pense notamment à celles sur la tendresse impossible, sur l'échec de la communication, sur la solitude, sur l'éloquence du silence qui sont autant d'éléments constitutifs de l'étrangeté. Et c'est avec raison que notre auteur met en relief l'importance capitale des rapports entre le fils, la mère, l'étrangeté et l'indifférence (p. 91). Celles-ci apparaissent comme une île de silence dans l'océan de vaines paroles, comme un endroit privilégié où ont mystérieusement lieu les rares échanges de pensées et de sentiments authentiques entre deux êtres qui, pourtant, ne se comprennent pas non



plus. Là encore, l'allure rapide avec laquelle Mlle Greuter semble gaspiller un beau sujet est responsable de la faim sur laquelle nous laisse son texte bourré d'allusions précieuses. Mais malgré ce manque je n'hésite pas à classer cette étude, mise au point en 1954, parmi les travaux pionniers de la recherche camusienne. En revanche, je déplore qu'en 1963, à un moment donc où une gamme déjà considérable de recherches spécialisées était à sa disposition — la « bibliographie » est minable et renvoie sommairement à celle de Renate Bollinger, les quelques rares notes n'ont aucune valeur critique — Mlle Greuter n'ait pas entièrement refondu et amplifié son travail<sup>1</sup>, évitant ainsi l'aspect rudimentaire qu'il présente.

R. GAY-CROSIER.

1. Cette abstention est d'autant plus regrettable que la *Postface* (p. 97) de quelque deux pages ne fait qu'accroître notre sentiment d'insatisfaction. On ne peut tout de même pas passer sous silence *La Chute* sept ans après sa parution.



POLLMANN, Leo, *Sartre und Camus. Literatur und Existenz*, Berlin, W. Kohlhammer Verlag, 1967.

On ne m'en voudra certes pas que, vu les objectifs de la présente série de recensements, je ne rende compte que des parties VIII à XIII de l'étude de Pollmann, c'est-à-dire de celles consacrées partiellement ou entièrement à Camus. Désireux de déceler leurs positions « ontologiques et métaphysiques différentes » (p. 18), notre auteur examine Sartre et Camus — trop longtemps considérés à tort comme les dioscures de l'existentialisme français — sur le plan de l'existence et de l'emploi qu'ils en font.

La section faisant transition entre les deux études

principales s'intitule « De Sartre à Camus » (VIII). Contrairement à celle de Sartre, l'œuvre de Camus ne se distingue, selon Pollmann, pas par la diversité de ses phases philosophiques successives mais par des étapes qui comportent toujours l'envers *et* l'endroit de leur centre d'attention. Du point de vue de la forme et du fond Camus « remplace [...] l'ou-bien—ou-bien sartrien par l'aussi-bien-que ["sowohl...als auch" *qui se traduit également par* "non seulement...mais encore"] » (p. 113). Quant à la pensée des deux auteurs, Pollmann y décèle une « contradiction polaire » (*ibid.*). Alors que Sartre cherche plutôt l'être et l'essence, Camus est en quête du sens de l'existence. On pourrait, sans trop changer d'optique, maintenir que l'opposition entre l'auteur de *La Nausée* et celui de *L'Étranger* se cristallise autant dans le *devenir* en tant que mode d'existence sartrien et dans l'*être* en tant qu'aspiration camusienne au *hic et nunc*. On pourra se reporter à ce sujet, entre autres, à l'article de Serge Doubrovsky sur « La morale d'Albert Camus » (*Preuves*, n° 116, octobre 1960) dont Pollmann n'a pas désiré s'inspirer. C'est à juste titre qu'il souligne le peu d'intérêt que Camus porte à la question ontologique. Notre auteur attribue le dynamisme de la structure de la pensée camusienne à la place privilégiée accordée au thème de l'exil. À l'instar de plusieurs critiques, il relève l'affinité élective entre la pensée camusienne et néoplatonicienne. Plotin enseigna au jeune étudiant algérois et le besoin et l'amour des mondes apparemment irréconciliables. L'envers de l'endroit profane ne se situe cependant pour Camus pas dans la transcendance mais dans l'éphémère et dans la mort.

« *Schöpfung und Transparenz* », « Création et transparence » est le titre de la IX<sup>e</sup> partie qui constitue une remarquable exégèse de *L'Étranger* et, à mon avis, la meilleure section du livre celles sur Sartre incluses. Elle est supérieure dans la mesure où l'auteur y réussit à fondre

en une heureuse synthèse les problèmes philosophiques *et* les questions esthétiques. Au travers du récit de Meursault — récit que Pollmann compte parmi les romans « les plus saisissants, les plus convaincants et les mieux construits de la littérature universelle » (p. 122) — Camus ne recherche « pas la perspective, ni le général ni le concret ; ni une image ni le mouvement d'un état de faits, mais l'inséparable ensemble de l'endroit et de l'envers de l'existence, un fait, un événement [*Geschehen*] en quelque sorte pur et transparent, tel le cristal dans lequel se réfractent l'essence, l'envers, l'âme [*cette traduction de "das Seelische" me paraît ici préférable à "psychique"*] » (p. 123). Toute l'interprétation de *L'Étranger* est parsemée d'observations et de formules fort judicieuses et souvent perspicaces. En voici un exemple à propos de la fameuse distance qui sépare le narrateur de sa narration : « Tandis que la forme du journal présuppose, dans *La Nausée*, la conscience du "déjà vécu", l'écart de "se savoir à l'opposé", l'étranger se trouve presque au cœur de l'action, il n'a recours qu'à la seule distance que lui permet l'écriture [*Schreiben-von*]. » (p. 124). Pollmann voit en Meursault un être absolument horizontal à qui toute structuration fait défaut. La documentation et l'information solides confèrent à ce chapitre le caractère exemplaire déjà mentionné. Quant à la bibliographie générale, je dirais qu'elle est bonne tant qu'il s'agit de livres consacrés à Camus, mais qu'elle pêche par omission dès qu'on y cherche des articles majeurs ayant directement trait au sujet du livre.

Malheureusement Pollmann n'a pas su manier les textes avec pareil profit dans la partie qu'il consacre aux pièces de Camus. Déjà le titre, « Cosme et drame », n'est pas fait pour éveiller notre intérêt pour une étude sérieuse et serrée. Je dirai d'emblée que cette partie m'a semblé fâcheusement superficielle. Cousue d'un fil à la fois gros et fragile, elle consacre une page à une page et demie à chaque

pièce — exception faite des *Justes* — ce qui ne permet guère plus qu'une accumulation de généralisations peu fructueuses sinon malencontreuses. De tous les drames qu'il « analyse », Pollmann ne considère que *Les Justes* comme une réussite incontestée due, selon lui, à l'adoption de quelques chevilles ouvrières de la dramaturgie sartrienne. Dissipons un malentendu possible auquel pourrait être induit un lecteur non averti de ce chapitre : Camus n'étant que co-auteur de *Révolte dans les Asturies*, il n'est pas admissible de dire qu'il a « rédigé » cette pièce pour le Théâtre du Travail. Comment expliquer alors le terme d' « essai de création collective » que Pollmann semble attribuer exclusivement à Camus comme si la participation de ses collaborateurs avait été restreinte à la seule représentation ?

« Être-le-monde et héroïsme » (IX) est une exégèse de *La Peste* qui représente « la somme poétique de ce que Camus veut dire par la révolte » (p. 149). Quoique d'une information sûre, cette analyse du second roman de Camus n'est pas à la hauteur de celle de *L'Étranger*. Elle est centrée sur l'interprétation du « dialogue ouvert » représenté, d'une part, par le père Paneloux que Pollmann oppose à l'aumônier de Meursault, d'autre part, par l'amitié à la fois délicate et profonde qui réunit Tarrou et Rieux. Notre auteur s'évertue par la suite à démontrer un phénomène qui caractérise la littérature contemporaine entière : la structure horizontale de la forme qui s'opposerait à la tendance verticalisante du fond. Il s'agit d'un ensemble de tensions et d'oppositions qui se manifeste aussi bien chez Sartre que chez Camus.

La XII<sup>e</sup> partie, d'une allure rapide dont l'auteur a l'air de s'excuser (note 1, p. 201), porte sur *L'Exil et le royaume* et sur *La Chute*. Pollmann interprète l'exil, dont il relève dès le départ l'importance capitale, en se fondant sur les symboles de la pesanteur corporelle, comme « une reprise de la structure de la pensée néoplatonicienne » (p. 169). *L'Exil et le royaume* ne signifie point la liquidation du rêve

de jeunesse qui hantait Camus (soleil, plages, union avec la nature), ce recueil « réduit [le rêve] à une mesure conciliable avec les exigences de l'engagement humain et avec les réalités d'une structure vitale » (p. 170).

Quant à *La Chute*, notre auteur montre surtout dans son analyse de la composition du récit comment « l'événement » (la chute de la jeune femme dans la Seine) se situe au cœur de l'histoire en la dominant structurellement. Pollmann observe aussi très justement que cette chute fatale a lieu au même endroit que l'assassinat de l'Arabe dans *L'Étranger* : à la péripétie, au pivot du récit. Mais là encore je suis d'avis que cette exégèse accompagnée de petites esquisses est inférieure à celle de *L'Étranger* parce qu'elle se réduit trop souvent à une espèce de paraphrase commentée où percent, çà et là, quelques heureuses observations, mais où une vision d'ensemble s'ancrant sur une armature solide fait sensiblement défaut.

La dernière partie, enfin, consacrée à « Camus et Sartre » (XIII) m'a également laissé sur ma faim. Au lieu de présenter au lecteur la synthèse qu'il attend impatiemment d'une double étude de quelque 170 pages, Pollmann se contente de nous fournir une série de répétitions futiles concernant ses observations sur *La Chute* et d'établir rapidement quelques rapports que ce récit pourrait avoir avec la pensée sartrienne. Visiblement, comme dans le cas de son chapitre sur les pièces, il s'est fait la tâche facile. En dépit de ces « défauts », que j'ai relevés peut-être un peu trop sévèrement, l'essai de Pollmann est une bonne introduction à la pensée camusienne (et sartrienne) mais de facture et de qualité fort inégales.

R. GAY-CROSIER.

\*  
\*\*

KOHLHASE, Norbert, *Dichtung und politische Moral. Eine Gegenüberstellung von Brecht und Camus*, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1965, 286 p.

Cette confrontation de deux pensées politico-morales consacre une attention toute particulière au théâtre de Brecht et de Camus et se divise en trois parties : I) « Les contradictions et leurs solutions dans le système de Brecht et de Camus ». De loin la plus longue, cette première partie étudie en une centaine de pages d'abord la magie de l'ambiguïté qui domine l'œuvre brechtienne. Celle-ci est examinée à la lumière de ses fondements marxistes. II) « Pensée dialectique et pensée méditerranéenne » (57 pages) est une section qui joue sur le registre des antinomies bien connues en opposant notamment le tragique et l'absurde, la révolution et la révolte, l'accord et la résistance, le tribunal et la justice, enfin la théologie dite négative et celle dite dissimulée. III) « L'aspect politique chez Brecht et Camus », enfin, est une sorte de conclusion prolongée qui se fonde dialectiquement sur les deux premières parties en analysant la partialité (*Parteilichkeit*) face à la simple prise de position, l'unité de la théorie, de l'œuvre poétique et de l'action politique, puis la littérature ballotée entre la morale individuelle et la morale (*Gesittung*) politique. Au sens littéral, *Gesittung* se traduit par « civilité » ou « politesse ». On voit donc qu'il s'agit d'une entreprise qui vise loin.

Ayant, à cause de sa facture, sa méthode et le nombre d'explications cursives, plutôt l'air d'un essai, ce travail fort sérieux vaut surtout par une foule d'heureuses formules et de confrontations judicieusement choisies et présentées. En revanche, l'approfondissement de l'analyse fait souvent défaut. J'avoue que cela est dans la nature du sujet qui induit Kohlhase à des généralisations sinon fausses du moins dangereuses et contestables. Dès l'introduction nous nous rendons compte qu'il n'a pour l'auteur des *Tambours*

*dans la nuit* qu'une « passion froide » (p. 9) alors que Camus est l'objet d'une sympathie quasi illimitée. Je serais, quant à Camus, le dernier à m'en plaindre si cette optique sentimentale ne faisait pas parfois tort à Brecht que notre auteur fait apparaître comme un dramaturge-poète malgré lui. Renvoyant à « l'ambiguë indécision » (p. 19) du poète allemand, Kohlhase n'attribue à cette ambiguïté guère la chaleur humaine qu'il reconnaîtra à l'ambiguïté de Camus. Peu importe que l'on soit d'accord ou non avec « l'idéologie » de Brecht (est-on jamais parvenu à cerner de près la *Weltanschauung* de celui que Kohlhase appelle un peu dédaigneusement le « Protée rouge » ?), son ambiguïté est paradoxalement une ambiguïté authentique, inlassablement nourrie du déchirement intérieur de son porteur. Selon Kohlhase, l'ambiguïté brechtienne, dont il relève le caractère vexatoire, ne cause pas seulement le fameux effet de distanciation, la *Verfremdung*, elle corrompt en fin de compte la pensée même de l'auteur jusqu'à la rendre méconnaissable et contradictoire. Je ne vois aucun mal dans le fait qu'un auteur se contredit ; dans ses *Carnets*, Camus a manifesté à plusieurs reprises son admiration pour le courage de la contradiction.

La découverte de Hegel et du marxisme qui en dérive ne fut, pour Brecht, pas le résultat de certaines questions sociales mais d'un problème littéraire : il s'agissait de charpenter une dramaturgie nouvelle, de sortir d'un dilemme de dramaturge (p. 44). Par le truchement de ses pièces, Brecht s'évertue à généraliser une crise particulière en fournissant, de préférence, les solutions définitives que promet l'avenir. Le réformisme social du présent n'est guère son objectif. Que l'auteur de *Mère Courage* ne fût pas toujours l'adepte orthodoxe du parti — auquel il n'adhéra pas officiellement —, qu'il restât fidèle à sa propre conception du marxisme, tel que Sartre le fera plus tard, Kohlhase ne manque de le relever tout en soulignant une certaine intran-

sigeance de la pensée brechtienne. Il présente le théâtre non-aristotélicien, épique comme issu d'un dogme marxiste qui proclame l'identité de l'action et de l'idée, l'identité donc de la pratique et de la théorie. Comme Camus, Brecht s'oppose vigoureusement aux abstractions figées ; il soumet toujours la philosophie à la vie. Mais avec la fameuse distanciation il se forge un instrument à deux tranchants grâce auquel la porte demeure toujours ouverte sur la théorie. « La distanciation doit reconquérir la possession perdue du réel. » (p. 59). À la racine de l'optimisme brechtien se trouve la parousie du communisme, car « la pensée dialectique était pour Brecht une eschatologie sécularisée » (p. 76).

En Camus Kohlhase voit un artiste pour qui « la création est un moyen de surmonter ses propres contradictions » (p. 82). C'est la capacité du doute qui constitue la richesse de l'auteur de *La Chute*, un doute plutôt existentiel que méthodique et qui se voit inlassablement renforcé par « l'impossibilité de réconcilier l'homme, la nature et l'histoire » (p. 87). Il faut ranger Camus parmi les *docti poetae* qui, tels Valéry, Eliot, Benn, « font moins impression par la substance de leurs thèses [qu'exprime] leur poésie que par la manière dont ils donnent une forme poétique à leurs pensées » (p. 92). L'ironie devient chez Camus un véritable principe esthétique en vertu duquel l'auteur se manifeste par la double « cassure » du ton et de la distance ironiques du narrateur. Le beau chapitre sur « la réaction ambiguë du public » m'a particulièrement frappé : quoiqu'il ne dise rien de neuf au sujet de la réception de *L'Homme révolté*, l'auteur met habilement en rapport la tragédie algérienne et le sort de l'exilé. Je me passerai aussi de résumer les commentaires, en général probants mais guère novateurs, sur l'absurde, la révolte et la pensée de midi et ne relèverai que l'intéressante lignée de thèmes dégagée par Kohlhase : d'une part, il rapproche la mère, la lumière, la nature et l'unité (il aurait pu ajouter la mer), d'autre part,



le père, l'autorité, la puissance, la loi et la justice. La lignée « maternelle » aboutit à l'égalité et à la communauté, la lignée « paternelle » à l'abstraction et à la domination. Il va de soi qu'une pareille liste antithétique pourrait se prolonger interminablement, mais on se rend vite compte que les personnages « maternels » de Camus ne sont pas toujours exempts de qualités « paternelles » (cf. Martha) et *vice versa*.

À en croire notre auteur, la pensée camusienne, contrairement à celle de Brecht, n'est pas dialectique mais « méditerranéenne ». Cette distinction forme d'ailleurs le titre de toute la seconde partie. Je veux bien que Camus soit plutôt anthropocentrique parce qu'il dialogue avec l'homme et que Brecht soit plutôt sociocentrique parce qu'il s'adresse à la collectivité, mais je ne crois pas que « méditerranéen », pour camusien que cet attribut soit, remplace vraiment « dialectique ». On ne peut refuser d'emblée ce terme, en parlant de la pensée camusienne, que s'il est adopté au sens exclusif que lui attribue le matérialisme dialectique. Mais la démarche de la pensée foncièrement antithétique de Camus demeure envers et malgré tout dialectique.

Kohlhase, qui fonde la partie majeure de son analyse sur l'étude comparée des œuvres dramatiques des deux auteurs, oppose judicieusement le théâtre « panoramique » de Brecht au théâtre « scénique » de Camus. Les pièces à thèse du dramaturge allemand se caractérisent, entre autres, par l'absence de héros proprement dits. La situation limite dans laquelle se trouve le protagoniste des drames camusiens correspond, chez Brecht, aux détails apparemment insignifiants qui agissent comme véritables chevilles ouvrières de la distanciation et de la perspective « historisante ». Par le truchement de leurs œuvres, Brecht comme Camus tentent de libérer « l'homme de la culpabilité et du malheur » (p. 143). Leur art vise à une catharsis collective, mais leurs itinéraires moraux et esthétiques sont différents. Celui

de Camus va de la révolution (*Révolte dans les Asturies*) à la révolte mesurée (*Les Justes*), celui de Brecht de la révolte (*Tambours dans la nuit*) à la révolution (*Les Jours de la Commune*). Selon Kohlhase, la révolte camusienne est permanente alors que la révolution brechtienne est transitoire (ce dont je doute). L'auteur s'empresse d'ajouter qu'il demeure chez Brecht un noyau de révolte que les critiques marxistes ne lui pardonnent pas quelle que soit l'honorabilité des scrupules qui la régissent. Comme Camus, Brecht est victime de l'éternel conflit où s'entre-déchirent l'intégrité et l'efficacité.

Le chapitre sur « l'aspect politique chez Brecht et Camus » est consacré au problème que pose tout art désireux d'équilibrer l'engagement, la confession et le témoignage. « Brecht réclame l'objectivité totale pour son art, Camus revendique le droit de subjectivité » pour l'artiste (p. 215). Je ne pense cependant pas que la fonction de l'écrivain, telle que Camus la concevait, fût chez lui aussi exclusivement spéculative et contemplative que Kohlhase veut nous le faire accroire. Suivant une expression de Valéry, Brecht aurait saisi la plume « pour faire agir » alors que Camus aurait écrit « pour faire penser et imaginer » (p. 223). Se fondant sur cette opposition trop tranchée, Kohlhase voit en Camus un clerc qui, au sens que Julien Benda conférait à ce métier, excelle surtout en tant « qu'administrateur de sa conscience » (*ibid.*). Je serais plutôt enclin à paraphraser qu'à citer la formule de Walter Benjamin, selon laquelle Brecht et Camus seraient deux « théoriciens d'une pratique poétique ». L'auteur de *Noces* n'est-il pas plutôt un praticien d'une poétique que lui inspire la vie ? Parlant de l'art des deux auteurs, Kohlhase a tout à fait raison de souligner la question du dosage plus ou moins réussi des valeurs didactiques et esthétiques. La « faute » de Brecht a été de croire que « l'art se laisse dégrader à la pédagogie et à un instrument de domestication » (p. 224). Si, chez Camus,

l'art l'emporte visiblement sur la politique<sup>1</sup>, chez Brecht, le caractère épique du théâtre demeure « une catégorie du social et non pas de l'esthétique formelle » (p. 225). Après la fausse route faite avec *Révolte dans les Asturies*, Camus a vite abandonné une dramaturgie pareillement « politisée » ou « idéologisée ». Il y revint pourtant une seule fois lors de la création de *L'État de siège* dont on connaît l'échec. Se plaçant au point de vue esthétique, Kohlhase n'a évidemment aucune difficulté à démontrer la banqueroute inévitable dont est menacé le théâtre politique en général et le théâtre d'agitation en particulier. L'échec de Brecht fut de ne pas avoir su atteindre à cette unité de la pensée et de l'action, unité qui, nous l'avons dit, était le dogme de sa pensée. Kohlhase veut-il insinuer que Camus y est parvenu ?

Toute la dernière partie du livre se lit comme une accusation prolongée contre la « politisation » de l'art en général et du théâtre en particulier. C'est en vain qu'on y cherchera une analyse serrée des circonstances historiques, politiques, psychologiques et sociales qui ont vu naître les œuvres de Brecht et de Camus. Entre l'auteur de *L'Étranger* et celui de *L'Opéra de quat' sous* il n'y a pas que l'écart de deux générations littéraires fort différentes. Le problème de l'authenticité des ambitions, politiques ou autres, et celui de leur transfiguration artistique est, à mon avis, plus complexe que l'auteur veut nous le faire croire. Quant à Camus, j'avoue qu'il est aujourd'hui heureusement moins *exemplaire* que ne le désirent certains lecteurs et critiques en mal d'un directeur de conscience. Or le portrait que Kohlhase nous brosse de Camus dans cette dernière partie de son essai induit le lecteur trop facilement à perpétuer une légende erronée que l'auteur de *La Chute* a lui-même vigoureusement dénoncée. L'impasse dans laquelle Camus se trouvait visiblement en tant qu'artiste de son temps, après les débats qui suivirent la publication de *L'Homme révolté*, n'est pas en dernier lieu imputable au dilemme du créateur

prisonnier de sa réputation. Jonas nous en dit plus long à ce sujet.

Mais dans l'ensemble, l'étude de Kohlhase représente un travail d'une information sûre, d'une sensibilité aiguë et d'une perspective remarquable. Dépourvue du jargon pseudocritique, cette confrontation de Brecht et de Camus se lit fort agréablement.

R. GAY-CROSIER.

1. « *Aujourd'hui où les passions collectives ont pris le pas sur les passions individuelles, ce n'est plus l'amour qu'il s'agit de dominer par l'art, mais la politique, dans son sens le plus pur* », lisons-nous dans les *Carnets* (C2, 144). On pourrait se reporter à une multiplicité de remarques semblables.

\*  
\*\*

STUBY, Gerhard, *Recht und Solidarität im Denken von Albert Camus*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1965, 210 p., Série « Philosophische Abhandlungen ».

Voici une thèse de doctorat de droit qui dépasse de loin les sujets en général assez limités de ce genre de travaux. Cette très sérieuse étude sur « Le droit et la solidarité dans la pensée d'Albert Camus » présente, à mon avis, quant à sa structure un certain déséquilibre : plongeant ses racines dans une longue série d'analyses générales, le livre de Stuby procède au développement du sujet proprement dit à un moment où l'intérêt du lecteur menace de se dissiper. Divisée en cinq parties, cette étude essaie de mettre en rapport quelques concepts clés camusiens, à savoir l'absurde, la révolte, la solidarité et l'existence. C'est dire que l'auteur suit d'assez près la dialectique de Camus ce qui nous vaut de méticuleuses exégèses des termes et situations clés de son univers poético-philosophique. Je

m'empresse d'ajouter que ces analyses préparatoires ne sont jamais dépourvues d'intérêt quoique certaines paraphrases, notamment celles que l'on retrouve dans la deuxième et troisième partie au sujet de l'absurde et de la révolte, eussent pu être considérablement abrégées. Partant du « lieu spirituel de Camus » (première partie) où Stuby tente de placer l'auteur de *La Chute* dans la perspective temporelle appropriée, il présente Camus comme un artiste philosophe malgré lui caractérisé par sa « méditation du "cœur" ». Puis il évoque le paradoxe kierkegaardien qui se trouve au fond de la prise de position que fournit *Le Mythe de Sisyphe*. L'antihégélianisme (parfois un peu forcé) de Camus remonte, entre autres, à l'influence très marquée qu'a exercée sur lui le Socrate danois. Outre Kierkegaard et Nietzsche, dont Stuby sait bien déceler l'importance, et les philosophes présocratiques, il ne manque pas de mentionner à ce propos Jean Grenier. La « non-méthode », le caractère aphoristique de sa pensée se reflète dans toutes les œuvres « philosophiques » de Camus qui a d'ailleurs publiquement reconnu sa dette envers son maître à penser.

Stuby prétend que, quant au paradoxe kierkegaardien, Camus est victime d'un malentendu imputable à une interprétation par trop simplifiée. Selon notre auteur, il faut bien distinguer entre le paradoxe dit « relatif ou transitoire » (celui du génie, par exemple) et le paradoxe dit « absolu » (celui de l'apôtre). Or Camus interprète Kierkegaard en tant que penseur et non pas en tant que théologue et ne voit dans le paradoxe que l'incompatibilité de la liberté et de la nécessité, de l'éternel et du temporel, de la pensée et de l'existence. Le malentendu consiste à faire équivaloir ce paradoxe-là, qui n'est que « transitoire », à l'absurde. On sait que, par fidélité à l'homme, Camus refusait ferme le fameux *saut* qui nie l'intelligence et qui aboutit à la *coincidentia oppositorum*, à la *docta ignorantia*.

La rigoureuse confrontation de Camus et de Nietzsche

est également d'un intérêt particulier. Elle nous montre Camus comme un courageux continuateur de l'auteur d'*Ecce homo*. À l'instar de Nietzsche, Camus abolit la différence ontologique dans la mesure où, pour lui, vie et valeur, devenir et être sont équivalents.

La position de Camus dans l'existentialisme français est expliquée à la lumière du vocabulaire sartrien. Stuby oppose la clarté tranchante de la lucidité sartrienne à la compassion clairvoyante de Camus. Celui-ci a une vision dualiste du monde alors que Sartre perçoit les phénomènes d'une manière monistique. Partie de l'absurde, qui n'est jamais plus qu'un point de départ, la pensée camusienne « dépasse » celle de Sartre pour qui l'absurde est un inaltérable mode d'existence. Aussi Camus est-il libre de cet aspect paranoïaque, de cette angoisse de la privation qui caractérisent l'auteur de *La Nausée*. Le danger d'une pareille comparaison me semble être que dès qu'on se place au niveau « sentimental » Sartre aura toujours tort contre Camus. Je veux dire par là qu'il faut toujours multiplier les plans de comparaison. Il est d'ailleurs étonnant que Stuby ne fasse à ce propos aucune mention du compte rendu que Camus a consacré à *La Nausée* dans *Alger Républicain*.

La deuxième partie est, je l'ai déjà dit, une analyse assez sinon trop détaillée de l'absurde (pp. 57-94). Quoique claire, précise et intéressante, elle ne nous apporte à vrai dire rien de neuf au sujet du « nouveau mal du siècle ». En 1965, date de la publication de l'étude de Stuby, l'absurde et la révolte avaient déjà fait l'objet de force travaux. Il me semble que dans le cadre d'un livre sur le droit et la solidarité chez Camus une présentation plus concise eût été justifiée. Cette observation vaut moins pour la partie sur la révolte. L'auteur y parvient à mettre en évidence les relations entre la révolte et la solidarité, mais là encore il s'attarde trop à suivre pas à pas les modes de révolte dont parle Camus. En revanche, une section également importante, consacrée

avec la même rigueur au seul concept de la *justice* (dont il n'est systématiquement question que vers la fin) fait défaut. Des chapitres tels que celui sur « La juridiction absurde dans *L'Étranger* » (II, pp. 63-7) et celui sur « La révolte métaphysique » (III, pp. 108-17, notamment les pages sur le problème de la justice) eussent dû être élargis, plus développés aux dépens des nombreuses présentations trop généralisantes.

Cela dit, je ne nierai point le soin particulier et, je répète, la rigueur de l'analyse de Stuby, ni sa vaste culture philosophique ancrée surtout dans ses solides connaissances de la tradition idéaliste de Platon à Hegel. Pour sûr qu'il soit, son corps d'informations s'étale à tel point qu'il noie le sujet proprement dit. Aussi faut-il relever l'insuffisante bibliographie camusienne : aucune étude sur Camus, majeure ou mineure, du domaine francophone n'est mentionnée, sauf celle de Morvan Lebesque traduite en allemand avant qu'elle ne parût en français. Et ne parlons pas de la critique anglophone (le livre de Mlle Brée figure dans la bibliographie sans doute parce qu'il était accessible en allemand), italienne... Est-il encore besoin de préciser que cela est tout simplement inadmissible de nos jours ? L'isolement et l'indigence, volontaires ou non, de l'information ne peuvent mener qu'à l'isolement de la critique.

Ayant très justement remarqué que « l'homme révolté est celui qui cherche à échapper au nihilisme occidental » (p. 106), Stuby examine la « philosophie des limites » où « plusieurs critiques voient un retour à la philosophie de l'éternel, un retour donc au domaine du sacré » (*ibid.*). Or dans la note 23, se référant à ces multiples critiques, il se contente de ne renvoyer qu'à O.F. Bollnow. Passe encore que les noms de Jaspers et de Buber ne soient pas mentionnés parce qu'ils s'entendent d'eux-mêmes dans ce contexte. Mais pourquoi passer sous silence l'important article (« La nostalgie du sacré chez Albert Camus ») que Claude Vigée a publié dans *l'Hommage à Albert Camus*, numéro spécial

de la *N.R.F.* qui n'a certes pas pu échapper à l'attention de notre critique ? Ce qui m'inquiète davantage c'est moins l'absence d'une certaine référence à un certain critique que le manque du numéro entier de cette revue (et de tant d'autres études) dans la bibliographie. C'est dire que, tout en admettant qu'il connaît à fond sa source principale, l'œuvre de Camus, notre auteur ne saura éviter une certaine indigence de sa perspective à cause de son manque d'information critique. Il y a belle lurette que la critique littéraire et philosophique a cessé d'être française, allemande, italienne...

Dans le chapitre sur « La révolte historique », nous trouvons la définition suivante de la justice telle que Camus la conçoit : elle « est la langueur [*Sehnsucht*] subjective<sup>1</sup> de l'homme [désireux] de retrouver l'existence en accord avec les valeurs découvertes en lui-même » (p. 117). Dès que la justice relative se fait absolue, dès qu'elle devient fin permanente au lieu de demeurer moyen circonstanciel, dès qu'elle dépasse les limites du concret en sombrant dans l'abstraction figée, elle s'éloigne de la révolte qui l'a engendrée et corrompt, ce faisant, le principe de solidarité qui en est le porteur. C'est ainsi que je résumerais le problème central auquel s'attaque Stuby dans son exégèse de la pensée révoltée. Malheureusement, il suit de si près l'itinéraire tracé par *L'Homme révolté* que son commentaire s'épuise souvent en une paraphrase traduisante (pp. 119-40 *passim*). Il a d'ailleurs raison de refuser d'emblée les critiques qui ne voient Camus qu'avec les yeux du philosophe spécialisé. À l'instar de plusieurs penseurs de l'existence — qu'on ne songe qu'à l'emploi que font Jaspers de Descartes et Heidegger de Nietzsche — Camus se sert de ses sources afin de développer sa propre pensée. Une pareille intégration intentionnelle fait d'ailleurs souvent moins tort à l'auteur sur lequel elle s'appuie que telle exégèse en mal de systématisation. Avec Camus nous retombons dans l'éternel conflit qui oppose le



« réalisme » cyclique, non systématique et ahistorique de la pensée présocratique et « l'idéalisme » linéaire, historique et systématique de la tradition postsocratique.

Les quelque soixante dernières pages du livre (partie IV<sup>e</sup> : « Révolte et existence dans le droit » ; partie V<sup>e</sup> : « Révolte et existence dans l'État ») entrent pour de bon dans la matière du sujet.

Dans la révolte collective, la communauté a tracé la limite à respecter en posant le droit positif (la loi), en lançant un non déterminé à toute violation de cette limite. [...] [Cependant] la communauté à laquelle l'individu se voit confronté dans le droit positif est, au demeurant, également un monde absurde et étranger contre lequel se dirige, dans sa négation, la révolte. Seule la possibilité de transmuter cette « positivité » en droit vivant, en solidarité vécue, ouvre l'autre dimension, celle du *oui*, de l'acceptation du droit positif. (p. 146) [trad.]

Or le droit, étant lui-même limite, dépasse celle-ci, se nie pour ainsi dire lui-même dès qu'il se pose comme absolu. Interprétant à la lumière de cet absolutisme juridique — l'objet principal de la critique que Camus adresse à Hegel — *L'État de siège*, Stuby montre que « le droit est toujours à la fois menacé et menaçant. Menacé aussi bien par l'anarchie de l'existence que par son désir [*celui du droit*] d'être ordre définitif. » (p. 153). Plusieurs pages parsemées d'heureuses formules sont consacrées au formalisme juridique, au droit positiviste que pratique le juge Casado.

Loi et droit ne sont pas identiques [*conclut notre auteur après avoir cité la harangue de la femme du juge*]. Ils forment plutôt une unité dans leur diversité (le droit en tant que réalisation de l'existence, la loi en tant que cadre pour cette réalisation de l'existence individuelle). [...] Casado croit son action justifiée alors que Nada a passé du neutralisme de valeurs complet au cynisme. (p. 157) [trad.]

Quoique Stuby ne manque pas de souligner que la

révolte, la justice et la solidarité sont des valeurs à la fois relatives et corrélatives, il me semble qu'il ne va pas au fond du mépris que Camus a dans son œuvre pour tout juge et tout jugement.

La dernière partie de l'ouvrage de Stuby renoue avec l'exégèse de « la pensée de midi » et la sagesse de la limite qui s'y rattache. Une fois de plus on se rend compte qu'il eût mieux valu abréger les longs commentaires généraux des trois premières parties, qu'il eût été préférable d'intégrer celles-ci dans les deux dernières qui eussent alors eu le poids qu'elles mériteraient en vue du titre. Tel que le livre est conçu, il présente deux tiers d'introduction et un tiers de matière proprement dite. On voit qu'il s'agit surtout d'une question de proportions et d'agencement.

Pour Stuby, *Les Justes* représentent l'expression poétique de l'action limitée, de « la pensée de midi ». Forçant un peu les choses, on pourrait d'ailleurs avancer que celle-ci n'est, sur le plan moral, qu'une modification de l'impératif catégorique de Kant. Avec beaucoup de finesse notre auteur analyse, comme il l'avait déjà fait au sujet de Victoria et de Diego (*L'État de siège*), le « duocentrisme » des amants qui contient en lui-même un grain d'injustice dans la mesure où il est en quête d'exclusivité, dépassant ainsi les limites mêmes pour lesquelles les « meurtriers délicats » luttent et meurent. Au fait, les totalitarismes occidentaux plongent leurs racines dans le même nihilisme dont est partie la pensée camusienne, mais à des fins contraires. Peu importe que l'auteur de *L'Homme révolté* la place sous les auspices de la Méditerranée, la mesure tend, au terme de la révolte dont elle se nourrit, à apprivoiser la « négation affirmative », à contenir le *devenir* alors que les idéologies totalitaires s'évertuent à perpétuer la négation, à diviniser le *devenir* aux dépens de l'*être*. Scrutant les rapports entre l'ordre et la justice (p. 186), Stuby se réfère à juste titre à Goethe que Camus appelle, dans un éditorial, « un faux grand homme »

parce que le poète allemand préfère l'injustice au désordre. Outre aux deux citations du maître de Weimar, Stuby aurait également pu renvoyer à l'*ordo caritatis* gœthéenne comparable à l'ordre-amour dont Camus parle dans le même éditorial. Car pour le Camus des années 50, la justice, l'ordre, la vérité et l'existence humaine sont des valeurs dont seul l'amour garantit l'égalité. Enfin, la postface (pp. 199-201) s'épuise malheureusement en un résumé de *La Chute* accompagné de quelques observations et questions qui indiquent un changement de direction possible dans la pensée de Camus. Aucune conclusion ne réunit les résultats de ce travail qui, à bien des égards, est fort remarquable.

R. GAY-CROSIER.

1. Est-il une *Sehnsucht* qui ne soit pas subjective ?



PETERSEN, Carol, *Albert Camus* (tr. de Alexander Code), New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1969, 122 p. "Modern Literature Monographs." (Traduction de *Albert Camus*, Berlin, Colloquium Verlag, 1961, 94 p. „Köpfe d. XX Jahrhunderts. Bd. 22.”)

Dans l'introduction à son ouvrage. Petersen annonce clairement le point de vue qu'il a l'intention d'aborder dans son analyse de l'œuvre littéraire et philosophique de Camus. Pour lui, « la personnalité de l'auteur qui ensorcelle le lecteur » constitue l'attrait essentiel de cette œuvre. Par ailleurs la « morale sociale » représente, selon Petersen, le domaine principal où Camus « va exercer sa plus grande influence ». Il est nécessaire de se rappeler tout d'abord que la version allemande de cet ouvrage parut en 1961, c'est-

à-dire une année après la mort de Camus. Il dévoile ainsi l'interprétation élogieuse de l'homme et de l'œuvre qui caractérise bien des études de l'époque où le mythe Albert Camus atteignait son apogée. Dès lors, on a pu discerner une période de démystification qui a exercé, à son tour, une influence sur l'orientation de la critique camusienne. À la lumière des recherches entreprises lors des années soixante, la publication de cet ouvrage en anglais, huit ans plus tard, nous semble quelque peu dépassée.

Les limites et les défaillances de la position philosophique prise par Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté* se manifestent encore davantage. L'évolution de la pensée critique nous a forcé à délaisser le domaine de l'interprétation pure qu'a choisi Petersen et nous engage à opter pour celui de l'évaluation objective. Nous sommes moins disposé, comme le fait ce critique, à accepter sans réserves les avantages mystiques du méditerranéisme camusien et, par là, les attitudes politiques et sociales qu'il soulève. Ensuite la recherche du « message » que cache l'œuvre littéraire de l'auteur s'avère moins importante qu'une appréciation approfondie de ses mérites littéraires. Dans cette optique, *La Peste* et *L'Exil et le royaume* nous intéressent de moins en moins ; *L'Étranger*, par contre, continue à s'imposer en tant que précurseur du « nouveau roman », et *La Chute* attire de plus en plus notre attention. Parmi les œuvres dramatiques, *Caligula* paraît la seule pièce destinée à survivre ; *Le Malentendu*, *Les Justes*, *L'État de siège* font de plus en plus figure d'échecs. Enfin, nous avons tendance à examiner, avec plus de circonspection, les commentaires fournis par Camus sur son œuvre ; nous nous garderions, à la différence de Petersen, d'interpréter *L'Étranger* en fonction des intentions de l'auteur énoncées dans sa préface polémique à l'édition américaine du récit.

En fin de compte, *l'Albert Camus* de Petersen ne risque nullement de déplacer les études plus approfondies ou plus

originales auxquelles le public anglophone a accès ; celles de Thomas Hanna, Germaine Brée, Philip Thody, John Cruickshank, Conor Cruise O'Brien, Emmett Parker, Adele King. Par ailleurs, force est d'admettre que cet ouvrage pourrait fort bien servir d'introduction à tout débutant à la recherche d'une connaissance aisée de l'œuvre camusienne.

Owen J. MILLER.

\*  
\*\*

JONESCO, Tony, *Un homme, Camus et le destin, ou Autour de la mort de Camus*, Paris, Promotion et Édition, 1968, 190 p.

Malgré ce que son titre pourrait donner à croire, l'objet de ce livre est l'auteur lui-même, Tony Jonesco, beaucoup plus qu'Albert Camus. Camus ne constitue, en fait, dans cet ouvrage qu'une préoccupation périphérique, une silhouette imprécise, le plus souvent confinée à un rôle d'arrière-plan, mais dont le critique semble se rappeler l'existence, de temps en temps, au cours des spéculations qui parsèment sa promenade autobiographique. Jonesco n'a rencontré Camus, semble-t-il qu'à deux occasions : la première dans des circonstances purement fortuites dans un bar d'Avignon, et la seconde dans l'appartement parisien de Camus ; ce dernier avait accordé à Jonesco un rendez-vous. Le contenu des deux conversations est présenté sous la forme d'un compte rendu analytique. Le reste de l'ouvrage dans la mesure où il a trait à Camus, relate les tentatives aussi diverses que vaines, exprimées par le critique pour rencontrer le romancier ; il présente ensuite des fragments de lettres cités dans le but essentiel de faire connaître le point de vue de Camus au sujet des tentatives littéraires de Jonesco et

le rôle d'intermédiaire joué par Camus entre Jonsco et la maison d'édition Gallimard ; il exprime enfin une série d'impressions et d'observations fragmentaires sur Camus, l'homme et l'œuvre.

Il est malaisé de découvrir dans quel but ce livre a été écrit. En tant que témoignage personnel, sa défaillance frise le lamentable. L'incapacité que l'auteur révèle dans son premier chapitre à choisir entre la révérence et la déférence pourrait suggérer au lecteur qu'on se trouve à la veille de découvrir de grandes vérités personnelles. À la lumière de ce qui suit, il semble difficile d'échapper au sentiment que le but réel de l'auteur est de réaliser une parodie d'attitude révérentielle. Et l'on ne peut s'empêcher de soupçonner de temps en temps une subtile tentative de démystification. On a appris dès lors que la bonne foi de Camus dans sa médiation entre Jonsco et Gallimard était loin d'être évidente et que sa conviction dans certaines de ses prises de position sociales ne manquait pas de restrictions mentales, plus ou moins conscientes. C'est pourquoi la tentation est légitime de voir dans cet ouvrage une sorte d'exercice de style, genre « roman d'analyse » ; Camus y est utilisé par Jonsco comme thème-réflexeur, c'est-à-dire comme prétexte pour lui permettre d'exposer ses propres idées.

Pour autant qu'un chercheur camusien entende découvrir dans ce livre des informations utilisables, ce qu'il y trouvera de mieux, sera sans doute une confirmation réelle bien qu'involontaire de la part de Jonsco, de l'expérience autobiographique de Camus relatée dans la nouvelle « Jonas » de *L'Exil et le royaume*. Peut-être aussi le lecteur éprouvera-t-il quelque curiosité à la pensée de ces relations que Camus avait entretenues avec Jonsco alors qu'elles ne présentaient visiblement pour le romancier aucun intérêt.

Owen J. MILLER.

\*  
\*\*

CAMUS 1970. Colloque organisé sous les auspices du Département des Langues et Littératures Romanes de l'Université de Floride (Gainesville) les 29 et 30 janvier 1970. Robert J. Champigny, Brian T. Fitch, Phillip H. Rhein. Actes présentés par Raymond Gay-Crosier, Professeur à l'Université de Floride. CELEF, Faculté des Arts, Université de Sherbrooke, Sherbrooke [Québec, Canada], 1970, 113 pages.

Peter C. Hoy a déjà donné (AC3, 303-6) un premier aperçu du Colloque Camus, tenu en Floride en janvier 1970. Les *Actes* en sont maintenant publiés, nous pouvons donc juger sur des pièces de son intérêt et de son importance.

Sans doute faut-il, en premier lieu, se réjouir de l'existence d'un tel colloque, dont l'ambition déclarée était, selon les termes de R. Gay-Crosier, qui en fut l'instigateur, de « *dégager les besoins les plus pressants de la critique camusienne* » : celui d'une « *bonne biographie objective* », qui pourrait être une réalisation collective, de même que l'établissement de la bibliographie ; besoin également de solides mais prudentes études de littérature comparée ; enfin, dans le vaste domaine des recherches esthétiques, c'est la « *profondeur* » que réclame essentiellement R. Gay-Crosier. On ne peut qu'approuver de telles déclarations de principe ; mais disons tout de suite qu'à notre sens les communications faites à ce colloque n'y ont pas toutes répondu.

La première, celle de R. Champigny, est particulièrement déconcertante ; il est probable que, de façon délibérée, son auteur l'a voulue polémique ; mais les simplifications excessives sur lesquelles elle est fondée lui retirent toute force, même dans cette optique. On ne saurait reprocher à R. Champigny des prises de position qu'il prend soin de présenter comme « *un jugement personnel* » ; mais on ne voit pas très bien ce qu'apporte à la connaissance de l'œuvre cette suite de condamnations sommaires... Tour à tour sont exécutés

le théâtre dans son ensemble, une partie des essais philosophiques (auxquels est fait le très curieux reproche de ne se préoccuper que de la condition humaine, et non du monde vivant dans sa totalité...), *L'Envers et l'endroit*, *Noces*, *L'Été*, *L'Exil et le royaume*. Seuls les romans échappent au naufrage, relativement du moins ; car *La Peste* est « ennuyeuse », « sonne faux », est « démagogique » ; *La Chute* mêle la perspective de l'œuvre et celle du personnage ; et même *L'Étranger*, que le critique dit « tenir pour l'un des récits les plus importants du xx<sup>e</sup> siècle français » a le défaut d'être écrit à la première personne... La conclusion, qui reconnaît que cette œuvre « mérite d'être connue pour ses préoccupations globales : les rapports complexes et mouvants entre éthique et esthétique » nous paraît bien vague ; et nous avouons que, de l'auteur de *Sur un héros païen*, qu'aucun camusien n'a oublié, nous espérons des apports plus intéressants à la critique de l'œuvre de Camus.

« Les problèmes de la recherche camusienne » font l'objet d'une table ronde, qui permet d'aborder, sinon de traiter de nombreux aspects de l'œuvre, en dépit de quelques exécutions un peu trop catégoriques à notre goût. D'une discussion pas toujours très ordonnée, comme il est normal dans un cadre aussi libre, nous retiendrons essentiellement l'intervention de Peter C. Hoy, réclamant « une bibliographie vraiment critique des œuvres de Camus », « la collection systématique d'articles perdus dans les journaux », celle des préfaces de Camus, celle de sa correspondance ; l'intervention de R. Champigny, souhaitant que l'on étudie le style des essais « en les plaçant dans la lignée des grands moralistes français », et que l'on examine « la place de Camus dans l'existentialisme » ; celles de Brian T. Fitch, se demandant à juste titre « s'il ne faut pas quitter [le] champ trop labouré d'études thématiques », et insistant sur la nécessité du travail en équipes.

Les deux communications de B.T. Fitch et de Phillip



H. Rhein donnent au colloque sa substance la plus riche.

B.T. Fitch n'est certes pas le seul à mettre en évidence « *la multiplicité des plans de significations* » de *La Chute* ; mais il est, à notre connaissance, le premier à montrer ce qu'il appelle « *la cohérence imaginaire* » du récit : l'étude interne des images lui a permis, en effet, de découvrir qu'après l'épisode de la noyade à laquelle assiste Clamence, « *l'expérience du narrateur-protagoniste va se réduire à l'impression de tomber et [que] c'est autour d'une image de chute que le récit tout entier va prendre forme* » ; avant cette expérience cruciale, Clamence « *glissait* » dans la vie : notion capitale, nous semble-t-il, même si nous ne suivons pas tout à fait B.T. Fitch lorsqu'il confond le « *glissement* » de Clamence et son imperméabilité aux êtres et aux choses qui « *glissent* » sur lui. Toujours fondées sur une étude des images, l'impression de « *désorientation* », et l'importance du rêve dans *La Chute* sont bien mises en valeur, et méritaient de l'être — même si, sur ce point encore, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec le critique affirmant qu'« *Amsterdam est un pays de rêve* » : la réalité physique de Clamence lui-même, et du pays où il a choisi de vivre nous paraît indéniable. L'image de la pluie, les mouvements des colombes, les efforts de Clamence pour « *planer* », ou seulement « *se maintenir* », les dernières pages du récit où « *toute la nostalgie de l'Éden perdu se transmue en une frénésie compensatrice* » par l'accumulation de termes indiquant le désir de s'élever, le flot même de la parole, sont autant de preuves de la cohérence formelle de *La Chute*, et du « *but premier* » de Clamence, qui est « *d'arrêter la sensation de tomber* ». Parallèlement, les images de la clarté, du cercle, et du double, décrivent « *l'espace mental* » du personnage, et sa vertigineuse chute intérieure. Les conclusions que tire B.T. Fitch de cette étude ont le mérite de ne pas limiter *La Chute* à ses aspects psychologiques ou moraux : si l'auteur note, fort justement, qu'il y a, comme dans toute l'œuvre de Camus,

« progression de la coïncidence avec soi-même à la réflexion sur soi-même, et donc de l'unicité au dédoublement, ce que *Clamence* a le tort d'interpréter uniquement en un sens moral sous la forme du passage de l'innocence à la culpabilité, de la simplicité à la duplicité », ou que « *La Chute* met en scène [...] le scandale de la conscience de soi », il termine en soulignant que l'unité du livre tient non à la psychologie ou à la philosophie, mais aux « éléments proprement littéraires que sont les images ». C'est là une vérité qu'il était bon de dire, en face des interprétations qui continuent à juger exclusivement de l'œuvre de Camus en termes de morale ou de philosophie.

En définissant le point de vue du comparatiste — “A Comparatist's view”, Phillip H. Rhein propose trois domaines d'investigation : l'accueil favorable fait à l'art et à la pensée de Camus dans le monde occidental, leurs rapports avec les tendances fondamentales de l'époque contemporaine, et la connaissance de son œuvre à l'étranger. Mais, chemin faisant, en développant en particulier les deux premiers aspects de ces recherches, P. Rhein montre comment, en exprimant les inquiétudes ou les espoirs de sa génération, Camus, cependant, par sa quête patiente et lucide de valeurs individuelles, peut être encore très proche de celle qui lui a succédé ; l'auteur réussit à donner une image rapide et globale, mais parfaitement exacte de l'évolution de la pensée de Camus, tant en ce qui concerne sa conception de la liberté, absolue dans *Caligula*, limitée dans les œuvres qui suivent, que le passage de l'absurde à la révolte ; réduit à lui-même, l'homme selon Camus peut trouver sa raison d'être dans sa lutte constante pour la dignité humaine ; du moins est-ce la leçon optimiste que donnerait l'œuvre, si *La Chute* n'apportait la preuve d'un singulier pessimisme : “*This almost totally pessimistic portrayal of man as creature of both good and evil, whose bad faith can destroy even his best intentions, seemingly introduces an entirely new concept into Camus's*

*thought.*” À cette synthèse qui parvient à ne rien fausser, P. Rhein ajoute de nombreuses précisions sur la fortune littéraire de l'œuvre en Allemagne — exemple type d'un champ d'études intéressantes pour le comparatiste. On ne peut que louer la prudence et les nuances dont il s'entoure quand il s'agit de définir l'influence reçue ou prodiguée par cette œuvre. L'ensemble de cette communication permet donc de situer Camus dans la pensée et la littérature contemporaines.

Au total, si ce colloque ne correspond qu'en partie aux objectifs qu'il s'était fixés, si certains participants, voulant sans doute éviter l'hagiographie systématique, et s'éloigner de la « légende » camusienne, sont tombés dans l'excès contraire, tout aussi peu fécond, ces journées de janvier 1970 ont été riches en suggestions, et ont permis d'intéressantes mises au point.

J. LÉVI-VALENSI.