



CLASSIQUES
GARNIER

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

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16813-3.p.0177](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16813-3.p.0177)

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.

RECENSEMENT ET RECENSION DES ARTICLES

par André ABBOU, Brian T. FITCH et Raymond GAY-CROSIER

I. ÉTUDES STYLISTIQUES, ÉTUDES BIOGRAPHIQUES

Les analyses stylistiques relevées portent curieusement encore sur le discours de *L'Étranger* comme si les autres textes étaient réputés inaccessibles ou inintéressants. À moins qu'il ne s'agisse plutôt de publications de vulgarisation, nourries d'une compilation plus ou moins discrète et plus ou moins bien appropriée...

À tout seigneur tout honneur ! En ce domaine la palme revient, à ce jour, à J. Tarle¹ dont l'objet de recherche défini par le titre est d'un vague permettant toutes les intégrations. En effet, si le texte romanesque passe à bon endroit pour hétérogène et constitué de fragments puisés à une *intertextualité* ou discours socio-culturel, désormais avec Tarle c'est le texte critique qui devient intertextuel, et, comme il se doit, ne mentionne guère ses bienfaiteurs involontaires.

Oh ! ce n'est pas que Tarle ne s'informe pas. Il prétend nuancer l'opinion aventureuse de Robbe-Grillet — qui, nous le savons, a une attitude d'écrivain tout extérieure à son objet, arbitraire, artificielle et alexandrine — selon laquelle « *Le projet de Camus, lorsqu'il a eu l'idée de L'Étranger, était d'écrire un livre au passé composé ; après pour le meubler, il a trouvé une histoire appartenant à son expé-*

rience : celle du meurtre d'un Arabe ». Mais, ayant lu Benveniste (et le citant !), Tarle ne relève cependant pas la concordance discursive entre le récit à la première personne et le passé composé. Suivant Barthes (cité aussi), il croit devoir affirmer que le succès du livre fut dû en 1942 à « *cette rupture, à cette innovation : le passé composé, la brièveté des phrases, autrement dit le caractère parataxique de la forme* ». Tarle ne nous dit guère sur quelles confessions de lecture, sur quel sentiment esthétique se fonde une telle conclusion.

Certains comptes rendus de 1942 et 1943 étaient singulièrement mieux informés quant aux sources et aux réactions du public. N'était notre crainte d'être pillé nous signalerions au moins trois récits au passé composé antérieurs à *L'Étranger*, lus par Camus, et n'étant pas censés avoir provoqué de rupture ! Tarle cite le point de vue des « stylisticiens traditionnels » (Barrier et Hugon de Scœux) et résume les traits de langue hyperclassique relevés : inversions, nombreuses reprises, groupes ternaires, rythme très élaboré de certaines périodes, et 19 imparfaits du subjonctif ! Mais Tarle ne prolonge guère ces vues en distinguant, par exemple, en ces 19 imparfaits les cas de contrainte syntaxique (attraction modale, concordance temporelle). Ici vont commencer les emprunts non signalés. Il n'est guère précisé chez qui fut puisée l'idée que les traits stylistiques ostensibles (passé composé, première personne, phrases courtes, évidentes négligences) pussent être des exigences de la perspective psychologico-réaliste instaurée dans l'œuvre, et en quelque sorte « *rançon payée par Camus à une sensibilité moderne pour vraisemblable romanesque* ». Plus loin, il lui arrivera même de mal comprendre ses sources et de noter que l'hésitation de Camus entre le classicisme et la modernité se manifeste dans les dilections contradictoires pour *La Princesse de Clèves* et Stendhal ou Benjamin Constant, alors que Camus n'y voyait qu'une même lignée de romanciers classiques

(p. 90). Affirmant alors que le coefficient de modernité de *L'Étranger* est son originalité, Tarle introduit l'idée qu'il émane d'un conflit d'écritures. Il jongle d'ailleurs avec des concepts qu'il maîtrise mal quand il tient à prendre ses distances avec la notion d'écriture de Kristeva ou de Derrida. Il adhère, dit-il, aux conceptions de Barthes, dont il reproduit les séquences habituellement citées, sans esquisser en quoi *style* et *écriture* se trouvent opposables chez Barthes. On voit d'ailleurs qu'il n'a rien compris au concept d'écriture chez ce dernier et à sa fonction *idéologique*, quand il définit cet aspect du discours au niveau d'une thématique, d'une adéquation de la forme au contenu. Car s'il y avait, comme le prétend Tarle, conflit d'écritures, au sens de l'auteur du *Degré zéro de l'écriture*, il faudrait qu'il y ait, dans *L'Étranger*, plusieurs idéologies liées à chacune des esquisses romanesques qui s'y trouvent rassemblées. Ce qui n'est pas. Et Tarle chute dans une définition de l'écriture au niveau du genre littéraire et même du sous-genre, dont la pluralité présente dans *L'Étranger* serait selon lui, productrice du *style*. D'autres lambeaux critiques empruntés de bric et de broc viennent relayer ces vues. Il oppose la phrase initiale du roman à un modèle romanesque traditionnel : « Ce jour-là sa mère mourut », il déclare que les six emplois du passé simple sont des « *inadvertances* », « *des réminiscences romanesques* », ajoutant, candidement, « *tant il a été dur de se débarrasser radicalement de ce temps indissolublement lié à l'expression romanesque* » (p. 92). Tarle n'avance guère pourtant quand il appelle à la rescousse Grévisse, Imbs, Benveniste, ou quand il prétend esquisser l'évolution du roman du XIX^e au XX^e siècle.

Mais les emprunts deviennent de plus en plus explicites. Au fur et à mesure des traits stylistiques avancés (effets du *Je* et du *passé composé*, nature des écritures) on relève des similitudes flagrantes avec le cours de littérature sur *L'Étranger* de R. Balibar, ronéotypé par les étudiants de

Tours en 1966 et non publié. Avec impudence, Tarle donne pour sienne l'analyse proposée :

— L'écriture *enfantine* (« *acquise* » à l'école primaire où [l'enfant] apprend pour la première fois par des exercices de rédaction à relater des faits dans la seule forme verbale dont il dispose pour ce faire : le passé composé. »). Tarle va jusqu'à noter que le mot « *maman* » signale une attitude enfantine chez cet homme de trente ans [*sic*]. Comment donc Tarle a-t-il repéré l'âge de Meursault ? Tout devient d'ailleurs traces d'écriture enfantine : les phrases courtes, les « *impropriétés syntaxiques* », l'absence de privilèges typographiques (dans l'esprit de Tarle il doit y avoir confusion entre une graphie enfantine maladroite et une typographie dépouillée). Tout se passe, dit Tarle relayant R. Balibar, comme si Camus avait fait imprimer son texte sur des pseudo-pages de cahiers avec une écriture enfantine contrefaite. Les inexactitudes sont pourtant flagrantes : Tarle n'a pas noté d'alinéa, de guillemets.

- L'écriture lyrique (celle des *noces* avec le monde).
- L'écriture réaliste (dénonciation de la société bourgeoise).
- L'écriture ironique (pour les portraits-charges).
- L'écriture littéraire.

Nous avons suffisamment marqué nos réserves avec ces pseudo-distinctions linguistiques (voir AC2 : « Les paradoxes du discours dans *L'Étranger* ») pour ne pas y revenir. Nous ne saurions ignorer enfin le dernier emprunt *non mentionné* à J.-C. Coquet (voir AC3 : « Études stylistiques »). Tarle s'approprie son interprétation des « *quatre coups brefs* » qui « renvoient aux quatre notes initiales d'une symphonie célèbre » (voir notre réponse à cette suggestion dans AC3).

La conclusion de cet article n'est pas sans ingénuité. Tarle revient sur les imparfaits du subjonctif pour confirmer que Camus « veut signaler par là qu'il n'a pas l'intention d'abandonner la littérature, contrairement à certains autres indices ». Et il cite, à contre-temps, les paroles de Clamence

dans *La Chute*, qui proclame sa faiblesse pour cette forme modale et temporelle. Il constate, sans rire, que l'écriture « innocente » est difficile au xx^e siècle. On a certainement peu d'exemples de travail et de lectures si malheureusement gâchés.

L'étude de Rossi² est également une analyse manquée, nonobstant le travail et les lectures de l'auteur. Elle peut être considérée au mieux comme une lecture utile aux Italiens n'ayant jamais rien lu sur Camus. Mais ses ambitions — elle entend utiliser les méthodes d'analyse structurale — ne sont en rien conformes aux résultats : elle fourmille d'erreurs et de poncifs.

Remarquer que *La Mort heureuse* prolonge ses péripéties ou ses réflexions jusque dans *La Peste* et *La Chute*, est désormais un truisme. Déclarer que *La Mort heureuse* date de 1936 est une erreur³. Affirmer comme l'a fait imprudemment E. Roblès que Meursault est, de par son nom, fils du soleil et de la mer, est actuellement peu acceptable. Paraphraser l'intrigue de *L'Étranger*, se livrer à un délayage pseudo-ethnologique sur la société algérienne et sur les Français d'Algérie ne conduit à rien, surtout quand on emprunte à Quilliot, Roblès, Audisio, sans citer ses sources. Confondre les plans projetés pour *La Mort heureuse* et les quelques séquences de *L'Étranger*, c'est se condamner à énoncer des sottises (pp. 14 et 15). Remettre en question l'interprétation sartrienne du passé composé demande aujourd'hui une étude informée et non un simple scepticisme (p. 17), de même que l'assimilation infondée du discours de *L'Étranger* à un soliloque ou à un monologue (p. 19). Ne rien comprendre à l'emploi du passé simple, découvrir des litotes là où il s'agit d'une description phénoménologique et d'un refus d'aller au-delà de la vraisemblance et de la technique du point de vue (p. 22), est plus préoccupant. Affirmer ne pas comprendre la nature des répugnances dont parle Meursault, emprisonné, alors

qu'il insiste sur son refus d'accroître la portée du malheur en lui donnant un retentissement linguistique, révèle des inaptitudes.

Introduire des formalisations de relations évidentes entre les actants n'ajoute rien à la connaissance du texte (pp. 33-4) :

Raymond \simeq Soleil

Nature VS Culture \simeq juge

Meursault : Arabe : juge : Meursault

$$\frac{\text{Meursault}}{\text{Antéchrist}} = \frac{\text{Juge}}{\text{Christ}} \rightarrow \frac{\text{Christ}}{\text{Meursault}}$$

(Ici Rossi avoue sa dette à l'égard de Coquet.) Et chercher à concilier les points de vue les plus opposés, Blanchot, Barthes, Coquet, Sœux, engendre la confusion.

L'étude de Polovina⁴ est, d'un certain point de vue, plus intéressante. Elle part du texte lu par Camus (nous dirons plus exactement de courts extraits), et non du texte imprimé, afin de pouvoir comparer la graphie et l'instrumentation. En effet, des passages lus sont transformés en kymogrammes. Ainsi seront mis en évidence, selon Polovina, les procédés stylistiques du discours. Elle croit donc devoir relever :

— *des suppressions* (propositions, phrase entière) pour améliorer le sens mais aussi les rapports sonores d'où naît le rythme harmonieux ;

— *des changements de ponctuation* (Camus prolonge certaines pauses, en atténue d'autres, en ajoute, en supprime) ; l'écrivain s'évaderait de la ponctuation graphique pour instaurer, par une impulsion rythmique, des proportions nouvelles entre les phrases et les groupes de phrases ;

— des habitudes personnelles de l'auteur dans l'utilisation sonore de la langue (la *parole* de Camus viendrait-elle détruire son *écriture* ?) ;

— une identification avec la pensée et les sentiments des personnages.

Elle conclut que les passages de *L'Étranger* sont toujours construits de façon équilibrée, sauf ceux dont le contenu est par nature déséquilibré, que certains écarts vocaux sont dus à la façon nouvelle de Camus de revivre l'idée et le sentiment passés (10 ans d'écart !), que les groupes binaires, ternaires, les mots « déclencheurs » tendent à l'harmonie symétrique relevée. Elle constate cependant que le rythme ternaire joue un rôle secondaire dans *L'Étranger*.

Quant à nous, nous regretterons que Polovina n'ait pas assuré ses critères d'analyse du rythme, ait oublié que, *par son jeu, Camus transforme un texte romanesque en texte théâtral*, et qu'enfin elle opère sur des séquences courtes et incomplètes mais croit possible de tirer des conclusions générales.

*

**

« Que faire si je n'ai de mémoire que pour
une seule image. On me somme enfin de dire
qui je suis : "Rien encore, rien encore..." »
(II, 879)

L'article de Pierre Beyssade⁵ n'est pas une étude de l'œuvre ni une compilation de renseignements puisés à diverses sources. Plus humblement mais plus sûrement, l'auteur a mis ses pas dans ceux de Camus enfant et adolescent et il nous entraîne à sa suite en des lieux souvent mal connus et pourtant nécessaires si l'on veut comprendre le mystère de l'éclosion d'une œuvre. Beyssade décrit le quartier de Belcourt vers 1920, constitué d'entrepôts, d'usines, de cafés, et détenteur de deux cinémas « *aspect surréaliste* », *Le Musset* et *L'Alcazar*. Le décor, avec les orages qui « *s'accumulaient sur cette banlieue et lui donnaient un air sinistre* », la population écrasée par la pauvreté, la laideur, la lésine, n'est pas sans nous rappeler les personnages, le climat, les

images, sur lesquels s'ouvre l'œuvre de Camus, de « Louis Rainjard » à *La Mort heureuse*, sans oublier *L'Envers et l'endroit*. Il précise les émotions et les chocs qui ont tôt façonné la sensibilité et la lucidité douloureuse de l'écrivain, notamment la prostration de sa mère après l'attaque d'un homme qui l'avait traînée dans un couloir et brutalisée, suivie du désespoir de l'enfant écoutant « *les tramways de minuit drain[er] en s'éloignant toute l'espérance qui nous vient des hommes, toutes les certitudes que nous donne le bruit des villes* » (II, 27).

À la sortie de l'enfance, Camus découvre Bab-el-Oued et, face à la caserne Péliissier, le lycée Bugeaud, où les entrées et les sorties de cours se faisaient au son du tambour. La perspective est là qui deviendra décor des premières œuvres : la mer, visible de la cour de récréation, « *étincelante à travers les barreaux de la cour de l'école* », et sur les hauteurs, les maisons alignées de la Casbah. De même est souligné le hasard qui déterminera le passage de Camus dans la classe de philosophie de Jean Grenier et non dans celle de M. Alavoine.

Nous savons de quelle importance fut ce passage pour la carrière de l'écrivain et nous mesurons, aujourd'hui que Jean Grenier nous a quittés, les mérites qu'il a acquis aux yeux de la postérité pour son rôle d'éveilleur et de guide amical. Par Max-Pol Fouchet nous savions aussi la réputation dans l'enceinte du lycée du jeune Camus, rédacteur d'un journal éphémère. Par E. Roblès, nous connaissions aussi les établissements de bain, Matarèse, Padovani (où devaient avoir lieu les spectacles du Théâtre du Travail et du Théâtre de l'Équipe), Nelson, bâtiments construits en bois. Chez Matarèse, nous rappelle Beyssade, le samedi soir, des dockers, des matelots, des souteneurs dansaient au son de l'accordéon, avec des filles au visage extravagant et des mauresques tatouées. Pour autant que Camus n'ait pas rencontré réellement le *Mexico-city* d'Amsterdam où, aux dires de A. King

(voir AC3, pp. 17-9) traînaient les compagnons de Clamence, et sans avoir besoin d'imaginer le cortège des personnages camusiens subitement convoqués par leur avocat-créateur (comme le fit cavalièrement R. Girard, AC1, p. 18, en brouillant les perspectives et en se hâtant de profiler une étude synchronique sans avoir pris la peine de vérifier sa connaissance précise des conditions d'institution et de signification de chaque œuvre), les premiers éléments du décor de *La Chute* étaient déjà là, plantés dès l'avènement de l'œuvre camusienne.

En conclusion, Beyssade résume les termes et les oppositions fécondes de sa philosophie de la vie. Au lieu des titres de maître qu'on lui distribuait immodérément, Camus eût sans doute préféré, note Beyssade, le terme de *frère* pour évoquer ses liens avec les membres de sa génération. Une seule erreur vient, à notre connaissance, rompre l'exactitude de cette évocation : *Alger Républicain* ne fut pas, au temps de la collaboration de Camus, un journal communiste⁶. Mais quelques communistes y collaborèrent effectivement.

L'article de Ellen Kennedy⁷ est, par contre, issu en maints endroits d'une compilation superficielle. S'il sacrifie à l'ambition de préciser la raison du succès de l'œuvre de Camus, c'est pour convenir bien rapidement que ces écrits sont en prises directes avec la vie, donc éloignés des « froides formules philosophiques sans relation avec la vie réelle ». De même l'auteur rassemble hâtivement quelques vues biographico-génétiques sur les conditions d'éclosion des premières œuvres : tuberculose à 17 ans qui manqua d'emporter son patient (à notre connaissance c'est plus tard qu'un médecin déclara à Camus, après les deux pneumothorax, qu'il n'en avait plus pour longtemps), souvenirs d'enfance tenaces, séjour à Prague douloureux. Ellen Kennedy salue aussi l'édition par Ph. Thody des *Essais lyriques et critiques*, déclarés absents de l'édition Quilliot, et présentés comme devant rendre un grand service aux lecteurs anglo-

phones de Camus. Elle glane enfin quelques considérations sur la conception artistique de Camus (« le domaine exemplaire où les forces de la destinée se heurtent aux décisions humaines »), sur les lectures de Camus (il semble avoir lu tout Melville mais non l'ensemble de l'œuvre de Faulkner, dont seuls *Le Bruit et la fureur*, *Sanctuaire* et *Absalom ! Absalom !* paraissent connus), sur l'allégeance aux romanciers classiques (voir AC1), sur l'actualité des réflexions sur le langage (voir AC2), sur son analyse des *Thibault* où, contre Jacques, classé terroriste ou révolutionnaire, Camus choisit Antoine, héros dont la patience permettra seule d'édifier un monde, en histoire comme en art. L'article est clos sur un rappel des autres éléments intégrés au volume de Thody (notes, lettres, interviews). L'intérêt d'une telle lecture est somme toute très mince.

*
**

Lorsqu'on s'interroge sur l'audience persistante d'une œuvre inachevée telle que celle de Camus, marquée en maints endroits des signes transitoires d'une époque tragique mais probablement révolue, il est nécessaire de tenir compte de la valeur exemplaire dont fut revêtue cette œuvre par suite de l'engagement de son auteur dans les sentiers de l'Histoire.

Les études récentes éclairent deux périodes déterminantes du destin national, auxquelles Camus fut mêlé de près.

Jacqueline Bernard⁸ rappelle les circonstances dans lesquelles Camus a adhéré au mouvement de résistance. À l'automne 1943, l'auteur de *L'Étranger* s'engagea en acceptant toutes les charges dont on pouvait le charger. De sa collaboration au journal clandestin et des relations établies avec les autres membres du réseau, notamment la concierge dont la loge servait de lieu de rencontre, devaient surgir les images de *La Peste* : la solidarité des anonymes, des obscurs (Grand et la concierge ne seraient pas sans similitudes selon J. Ber-

nard). En effet, les événements vécus durant cette période furent probablement à la base de la fiction sur l'encerclement et le siège. À preuve cette relation entre la constatation des *Carnets* (11 novembre 1942) « *comme des rats* » par laquelle Camus prend acte de son isolement, et le vecteur constitutif du mythe de *La Peste*. Comme Rambert, Camus avait lui aussi tenté d'obtenir un laissez-passer pour rejoindre sa famille ; il avait même envisagé de la rassurer sur son sort par le biais d'une conférence littéraire que lui demanda Radio-Paris, alors sous contrôle allemand. De même, quelques réflexions de *La Peste* prennent tout leur sens à l'évocation du contexte de l'époque : ainsi, l'égal péril à lutter ou non contre la maladie ne serait pas sans rapport avec une anecdote relative au transport du journal clandestin. En effet, son acheminement sous caisses de bois, au nom d'une entreprise de chimie, se faisait à l'insu du réceptionniste de l'entreprise, lequel, ayant découvert indûment, un jour, la nature de la charge, alla la remettre à la police qui le menaça de le transférer à la Gestapo. Camus résuma flegmatiquement cette intervention de l'absurde en ces termes : « *Vous voyez, il est aussi dangereux de ne pas appartenir à la résistance que d'y appartenir* ».

Ces souvenirs ne sont donc pas sans utilité pour toute analyse génétique et archéologique de *La Peste*. « *Jacqueline, survivante de La Peste* », comme le note une dédicace de Camus, devrait se contenter de les évoquer sans s'aventurer en des conclusions hâtives et périlleuses.

Les articles d'Yves Courrière⁹ nous replacent au cœur de la tragédie algérienne et de son lot d'incompréhensions, de mauvaises passions et de morts. L'action de Camus, en ce domaine, se profile à travers les cinq lettres¹⁰ échangées avec les amis du drame : Poncet, de Maisonseul qui coopérait avec Simounet, Miquel et bien d'autres, à l'idée d'une trêve civile. Courrière replace cette correspondance dans son contexte historique. Avant novembre 1954, c'est la conscience du

drame qui va bientôt opposer les deux communautés d'Algérie, et la volonté des Libéraux de l'éviter en œuvrant aux réformes indispensables. Après, c'est la rupture entre le groupe catholique de Chaulet qui se rangera bientôt aux côtés du F.L.N., et le groupe Poncet qui veut aider son pays à se ressaisir sans le trahir. À la recherche d'une occasion de lancer leur mouvement parmi les Européens bâillonnés et conditionnés par la presse des potentats locaux, Poncet la trouve dans l'appel de Camus qui, reprenant sa chronique à *L'Express*, lui demande des renseignements exacts. *L'Express*, Camus, deviennent alors les organes qui, Poncet l'espère, réveilleront la communauté européenne. L'accord sur un appel à une « *trêve du sang* » se fait assez vite avec les intellectuels musulmans déjà engagés au côtés du F.L.N. et qui cherchent à laisser à la révolution algérienne un caractère de réponse à la violence et à l'injustice. Les élections anticipées de janvier 1956 retarderont la manifestation au cours de laquelle Camus a prévu de lancer son appel pour une « *Algérie pacifique* ». Les libéraux pourront s'organiser, mais aussi les ultras. Le 21 janvier 1956, la réunion a lieu mais elle a dû être déplacée de l'ancienne Mairie d'Alger, prêtée par J. Chevallier, au Cercle du Progrès, dans la Casbah, avec un service d'ordre F.L.N. prêté par Lebjaoui. Les cris, les menaces, la crainte de heurts entre les groupes opposés sont tels que Camus lèvera la séance rapidement après l'appel. Soustelle, un moment intéressé, refusera d'épargner les « *demi-pensionnaires* », et comme ils sont difficiles à reconnaître, nul ne sera épargné. Quant à R. Lacoste, il prévint aimablement ses « *chers petits amis libéraux* » qu'il les briserait. Effectivement, de Maisonseul devait être arrêté et inculpé jusqu'au non-lieu du 10 juillet 1957. À la lecture de ces lettres, on mesure l'angoisse, la fatigue, la solitude, le drame, de celui qui, ayant « *les affaires d'Algérie en travers de la gorge* », quittera *L'Express* par des « *Remerciements à Mozart* », refusant le journalisme à scandale, et se cloîtrera

dans un silence sans failles, souffrant les yeux secs « *de la dernière chance d'entente définitivement noyée dans le sang...* ».

A. A.

NOTES

1. J. TARLE, « Sur l'emploi du passé composé dans *L'Étranger* d'Albert Camus. De la grammaire à l'écriture et au style », *Studia Romanica et Anglica Zagabiensia*, n° 25-26, Julius-December 1968, pp. 89-101.
2. Aldo ROSSI, « Analisi del discorso di *L'Étranger* », *Paragone*, Giugno 1969, pp. 3-40.
3. Voir : J. LÉVI-VALENSI et A. ABBOU, « Un débutant nommé Camus », *Les Nouvelles littéraires*, 15 avril 1971.
4. Pera POLOVINA, « Le Rythme de la phrase dans *L'Étranger* de Camus », *Filoloski Pregled*, 5, 1967, pp. 101-18.
5. Pierre BEYSSADE, « Camus l'Algérien », *Livres et lectures*, novembre 1969, p. 71.
6. Voir J. LÉVI-VALENSI et A. ABBOU, *Fragments d'un combat — Politique et culture — Alger-Républicain et Soir-Républicain*, Gallimard, 1971.
7. Ellen Conroy KENNEDY, "Camus at his sources", *Kenyon Review*, no. 1, 1969, pp. 122-7.
8. J. BERNARD, "The Background of the Plague. Albert Camus' Experience in the French Resistance", *Kentucky Romance Quarterly*, no. 2, 1967, pp. 165-73.
9. Yves COURRIÈRE, « Camus devant la guerre d'Algérie », *Le Figaro littéraire*, juin 1969, pp. 8-11, et 9 juin 1969, pp. 10-3.
10. 25 septembre 1955, 7 décembre 1955, 28 décembre 1955, 12 janvier 1956, 29 janvier 1956.

II. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

L'apport des travaux dont nous rendons compte cette année est, somme toute, assez positif. À deux exceptions près, chacun des articles présente un certain intérêt bien qu'ils soient de caractère très différent les uns des autres. Et comme toujours, c'est *L'Étranger* qui incite le plus de critiques à prendre leur plume. Serait-ce parce que cet ouvrage jouit d'une valeur intrinsèque plus grande que celle du reste de l'œuvre camusienne ? À juger d'après l'intérêt des travaux dont nous allons parler, on serait tenté de le croire.

Leo Bersani nous offre, sous le titre « *The Stranger's Secrets* »¹, ce qui est sans doute l'essai le plus important, certainement le plus intéressant, depuis celui de René Girard repris dans nos pages. Son importance réside dans le fait qu'il aborde sérieusement le problème de l'évaluation du premier roman de Camus et sans ménager les susceptibilités d'une critique qui, depuis longtemps, se contente de constater sa qualité de chef-d'œuvre avant de procéder à des analyses ou commentaires plus ou moins révélateurs de l'œuvre. Or, après quelque trente ans d'efforts pour comprendre ce roman, la critique est peu à peu parvenue à dégager les multiples facettes et à sonder les moindres résonances de ce texte, de sorte que l'effort pour en fixer la vraie valeur peut être enfin entrepris en toute connaissance de cause. Qui plus est, maintenant, à notre sens, cette tâche s'impose.

Ce n'est pas dire que cet essai d'une douzaine de pages très denses réalise ce dessein — ce qui aurait été trop

demander —, mais il en pose bien des jalons en proposant un certain nombre d'arguments qui sont bien menés et souvent résumés par une formulation volontairement provocatrice et, par là même, féconde. Puisqu'il est hors de question de prétendre restituer pour le lecteur l'ensemble de cette discussion du roman, nous devons nous contenter de citer surtout certaines de ces observations qui ont le mérite de mettre en question les données d'une critique pour laquelle les qualités du roman de Camus allaient, pour ainsi dire, de soi. Nous espérons qu'elles inciteront le lecteur à se reporter à l'essai lui-même.

Leo Bersani cherche surtout à déceler en quoi consiste cette originalité de *L'Étranger* dont témoigna la réaction de choc qui accompagna son accueil. Comme tant d'autres avant lui, il commence logiquement par le premier paragraphe du roman, devenu aussi célèbre que celui du grand roman proustien. Il est significatif que, si l'analyse qu'il en donne ne paraît apporter aucun élément d'interprétation nouveau, la manière dont il résume sa fonction dans le livre révèle, en revanche, une grande précision analytique en allant droit à l'essentiel : « [...] un souci légèrement mystérieux de l'aspect de la mort ayant l'attrait humain le moins évident [*la date de la mort de sa mère*] est le moyen narratif par lequel Camus filtre un exercice de satire sociale et lui confère un air d'originalité. » (p. 214). On hésite à qualifier cette observation de révélatrice uniquement parce qu'elle s'impose, de par l'efficacité de sa formulation, comme l'évidence même.

Pour ce critique, « l'intérêt principal du portrait qu'on nous donne de Meursault, c'est qu'il n'est pas développé » (p. 214). Toutes ces évocations d'un personnage existant en creux n'étaient-elles pas qu'autant de métaphores pour décrire une réalité romanesque aussi banale ? Tout au moins, nous serions enclin à penser que tout ce qui sépare, en dernière analyse, la constatation prosaïque de la méta-

phore suggestive, c'est la distance entre deux sensibilités de lecteur sinon entre deux prédispositions.

Comment mieux cerner le caractère fascinant du style/ton de voix de Meursault qu'en ces termes ? « Ses suites de constatations non-analytiques sont curieuses parce qu'elles semblent nier d'une manière provocante leurs propres pouvoirs de suggestion. Et c'est comme si [Meursault] nous mettait en demeure de relever le défi que représente ce pouvoir de suggestion. » (p. 215). Et ce critique n'a pas tort, à notre avis, d'aller jusqu'à soutenir que

L'Étranger est un exercice dans l'art de poser des pièges : par l'accent qu'il met sur ceci et par le silence sous lequel il passe cela, Meursault nous incite à commettre des erreurs analogues à celles que fera l'avocat général dans la deuxième partie du roman, à dire plus sur lui qu'il ne dit lui-même. (p. 215) [trad.]

Bien que Leo Bersani paraisse attribuer ainsi au protagoniste des intentions que nous aurions, pour notre part, soupçonnées plutôt chez l'auteur lui-même. Nous nous rendons compte cependant qu'il ne s'agissait peut-être là que d'une ambiguïté de l'expression, lorsqu'il ajoute qu'il tend à considérer « même la sensibilité remarquable de Meursault vis-à-vis des détails visuels comme faisant partie de la stratégie de provocation menée par CAMUS. » Car dire, comme tant de critiques se sont contentés de l'affirmer, que Meursault n'est sensible qu'aux apparences et qu'aux surfaces lui paraît « arbitrairement schématique » :

Le fait qu'il ne voit pas certaines choses nous choque parce qu'il y a, en fait, tant de choses qu'il voit. Par conséquent, lorsqu'il se tait, nous nous demandons pourquoi, et ses moments d'insensibilité nous paraissent témoigner d'une réticence volontaire plutôt que d'une ignorance « naturelle » des réactions émotionnelles familières. (p. 216) [trad.]

L'étrangeté de Meursault, selon cette interprétation originale,

est une étrangeté voulue parce que assumée consciemment : bref, celui-ci joue le rôle d'un étranger. Et c'est la fonction du crime de nous fournir la clé de ce rôle en permettant au personnage de se justifier en prison devant l'aumônier : son indifférence est « la forme que revêt la passion de la vie lorsqu'on se rend compte que la mort rend toute expérience humaine également peu importante et pourtant également précieuse » (p. 216). Mais ne nous attardons pas sur la longue discussion (pp. 217-8) des défaillances de logique que Leo Bersani pense déceler dans le raisonnement du discours de Meursault à la fin du livre, discussion qui nous paraît nuire à l'unité de son essai puisqu'elle nécessite l'abandon des critères esthétiques adoptés jusque-là.

Avant d'aborder l'argument final de l'essai, notons au fil des pages certaines de ces remarques qui pourraient, prises une à une, se prêter à tout un développement et nous laissent, pour notre part, rêveur :

Camus, moins réticent dans ses essais que ne sont ses héros dans ses romans et nouvelles, manifeste un esprit schématique et abstrait qui se révèle, en fin de compte, impénétrable. La réticence capricieuse de Meursault et de Rieux a son parallèle dans les obscurcissements philosophiques, indiscutablement inconscients, de Camus moraliste. (p. 219) [trad.]

La méfiance de Camus envers le langage semble lui servir d'excuse pour ne pas être clair et explicite là où il nous semble qu'il a besoin de l'être. (p. 221) [trad.]

(Et il cite, à titre d'exemple, la « *paix* » dont parle Tarrou, la « *sympathie* » évoquée par Rieux et « *l'espoir* » qui sépare Rieux de Tarrou.)

Les cinq dernières pages nous paraissent d'un grand intérêt, car là le critique cherche à déterminer si, comme on l'a souvent dit, *L'Étranger* met effectivement en question le genre romanesque traditionnel. Leo Bersani l'estime plus classique que novateur :

Mais chez Camus, nous n'avons pas l'impression d'une révision fondamentale du concept même de l'expression de soi dans l'art. Il ne conteste en aucune sorte les présuppositions concernant la personnalité dans le roman traditionnel. Camus ne s'éloigne pas d'un « centre » de pressions ou de schémas psychologiques fixes vers les ironies évasives et libératrices de Stendhal, vers les multiplications de soi de Proust, ou enfin vers la tentative d'une « écriture blanche » caractérisée par une neutralité psychologique chez Robbe-Grillet et chez Blanchot. Il est, au contraire, un écrivain classique, c'est-à-dire un écrivain dont les phrases tendent à être des affirmations qui disent peu mais qui cherchent à suggérer par implication l'existence de profondeurs cachées dans le moi et dans le monde. (p. 220) [trad.]

Ce critique y voit donc « une sorte de parodie de la "pudeur" classique et de la "litote" classique » (p. 220). Pour lui, l'objet de la satire de *L'Étranger* n'est pas le procédé narratif romanesque mais plutôt une certaine catégorie de fictions dont la société éprouve le besoin : *L'Étranger* s'efforce de « réaliser le tour de force qui nous ferait attribuer à une satire facile de quelques clichés moraux officiels la valeur d'une critique fondamentale de la littérature romanesque » (p. 221). (Mais Leo Bersani ne se trompe-t-il pas ici en confondant les interprétations des critiques avec les intentions, tout autres, du romancier ?) On comprend bien qu'il trouve très grossière la conception qu'a l'auteur des tabous et des idéaux qui structurent la vie sociale et considère le juge d'instruction et l'avocat général comme « des parodies de la ferveur religieuse et de la moralité sociale » (p. 221). Mais la critique qu'il formule à cet égard nous paraît d'une expression malencontreuse : « [...] l'incapacité de Camus d'imaginer de meilleures alternatives à Meursault suggère le genre de simplification cynique au sujet du comportement humain qui tiendra le devant de la scène dans *La Chute*. » (p. 221). Regardons de près cette remarque où la densité de signification n'est obtenue qu'au prix d'une confusion méthodologique totale,

parce qu'elle illustre bien les dangers que court l'auteur d'un essai brillant qui cherche constamment à provoquer et à intéresser son lecteur. Pourquoi faut-il une alternative à Meursault, puisque ce sont les hommes de loi, et non pas Meursault, que Leo Bersani vient de juger peu satisfaisants comme portraits ? Serait-ce qu'il considère le protagoniste comme insuffisamment exemplaire ? Dans ce cas, il attribue arbitrairement à la fiction un caractère nécessaire d'exemplarité, c'est-à-dire une intention morale. Si, comme il paraît probable, il veut parler plutôt d'alternatives aux représentants de la société, le critère critique qu'il applique reste, en revanche, esthétique, puisque ses objections concernent l'invraisemblance de ces personnages. Cela dit, la deuxième partie de sa phrase suggère sans l'ombre d'un doute que Clamence incarne les attitudes de son créateur et qui plus est, ici ses objections concernant *La Chute* ont des résonances fâcheusement moralisantes qui éveillent de nouveau nos soupçons quant aux critères qu'il est en train d'appliquer à l'évaluation de l'œuvre, critères qui se révèlent donc pour le moins troubles.

Citons, pour terminer, les conclusions de Leo Bersani : « Dans son ambition à peine cachée d'être un roman "profond", *L'Étranger* est médiocre. » (p. 223). N'empêche qu'il nous suggère « ce que serait une littérature d'ingénuités psychologiquement inexpressives » et en dépit des prétentions de l'auteur concernant son héros, on peut très bien y voir « une illustration à la fois de la persistance et de la subversion de la personnalité dans la littérature moderne ». Enfin,

tandis que l'originalité narrative de Camus paraît presque être la vertu, née du hasard, d'une tentative pour obscurcir une protestation métaphysique conventionnelle, des techniques semblables à celles de Camus devaient être utilisées par des écrivains ultérieurs dans un effort pour se libérer des présuppositions concernant la réalité implicite dans cette protestation. (p. 224) [trad.]

Voilà un effort louable et précieux pour situer *L'Étranger* par rapport au développement ultérieur du roman, non seulement en marquant la distance qui sépare le texte lui-même de ce que certains critiques, tels Sartre et Blanchot (pp. 212-3), voulaient bien y voir mais aussi en démontrant pourquoi certains éléments de ce roman se prêtaient à une telle interprétation. En fait, cet essai constitue une véritable topographie du champ de signification latente de toute œuvre littéraire, qui s'étend de la conception qu'en a l'auteur à celle qu'elle prend aux yeux des critiques qui la voient à la lumière de l'évolution du genre romanesque, en passant par la « réalité » esthétique qu'incarne l'œuvre en soi. Notre objection essentielle ici porterait sur le fait que la ligne de démarcation entre les intentions de l'écrivain et celles de son roman n'est pas seulement floue mais mal placée en ce sens que Leo Bersani attribue à tort au romancier un but d'innovation formelle qu'il a déduit de certaines potentialités mal réalisées dans le texte. C'est qu'il est facile d'admettre l'existence dans celui-ci d'éléments nés au hasard de la rédaction, si l'on peut dire, tandis que ce qui reste dans un état latent sans aboutir à une existence efficace semble appeler une source intentionnelle qui ne peut être, dès lors, que l'auteur. Ainsi, paradoxalement, Leo Bersani commet, à ce propos, une erreur tout à fait analogue à celle qu'il identifie bien chez certains critiques. Ceux-ci prenaient leur conception, préconçue à certains égards, de *L'Étranger* pour la réalité du roman lui-même ; Leo Bersani, en revanche, substitue à la conception originelle qu'en avait le romancier certaines tendances à l'œuvre dans le texte achevé.

Pour Anselm Atkins, une étude comme celle qu'il entreprend dans « Fate and Freedom : Camus' *The Stranger* »², se justifie par la préoccupation de Camus pour le problème de la liberté, comme en témoigne, selon ce critique, son Mémoire de Diplôme sur Plotin et saint Augustin, et qui lui suggère que certains de ses écrits se

prêteront à « une analyse thématique dans les termes d'une dialectique du destin et de la liberté » (p. 64). Atkins commence par discuter cette dialectique telle qu'elle se manifeste dans le théâtre classique grec où elle a ses origines. Il souligne que pour Camus, « le destin ne peut être conçu comme une force ontologique positive, qu'elle soit divine, naturelle ou historique », et que c'est « un mot négatif qui n'implique rien de plus que le fait que tous les hommes finissent par mourir » (p. 65). Si le concept du destin est donc synonyme de la mort chez Camus, dans *L'Étranger* il comprend toutes ces forces empiriques quotidiennes qui limitent la liberté ou s'associent symboliquement à la mort.

De là, le critique procède logiquement à une analyse du rôle de la mort dans le premier roman de Camus qui « est structuré autour de trois morts » (p. 65). « Ces trois morts expriment trois étapes ou degrés dans le processus par lequel le destin s'impose à Meursault et restreint sa liberté. » (p. 65). À la suite de bien d'autres critiques, tel Viggiani qu'il cite, il fait ressortir la fonction symbolique du soleil, associé aux représentants de l'autorité comme le père, les juges, les prêtres, etc., et qui revêt un rôle actif d'agent de la mort au moment du meurtre, et avec plus d'originalité, discerne précisément la même fonction, à la fois de symbole et de force meurtrière, dans le vent, ce « *souffle obscur* » qui « *remontait vers [Meursault] à travers des années qui n'étaient pas encore venues* » et qui « *égalisait sur son passage tout ce qu'on [lui] proposait alors dans les années pas plus réelles qu'[il] viv[ait]* » (I, 1208). Ainsi, le destin revêt ici la forme du soleil et du vent. De même, les murs (image dont se sert l'auteur du *Mythe* pour symboliser l'absurde) de la cellule du protagoniste renforcent cette évidence qu'est « l'inévitabilité de la mort » (p. 67).

En plus de son rôle dans la structure et dans le symbolisme du livre, le destin joue aussi un rôle dans la

vie mentale de Meursault. En témoignent non seulement ses réflexions en prison en attendant la mort, mais aussi une remarque comme celle de l'infirmière lors de l'enterrement (« *“Si on va doucement, on risque une insolation. Mais si on va trop vite, on est en transpiration et dans l'église on attrape un chaud et un froid.” Elle avait raison. Il n'y avait pas d'issue.* » — I, 1135) dont Meursault se souviendra plus tard (I, 1181). Mais pourquoi Atkins ne cite-t-il pas d'autres remarques analogues, telle par exemple, celle du concierge de l'asile concernant l'éclairage de la morgue ? « *Il m'a dit que [...] l'installation était ainsi faite : c'était tout ou rien.* » (I, 1129). Car il s'agit là de l'un des leitmotivs thématiques du roman, comme l'a bien démontré Eugene Falk dans son livre *Types of Thematic Structure* (voir AC 2, 158-60) dont les pages 101-6 constituent, à cet égard, une illustration détaillée de la thèse d'Atkins. La perspective adoptée ici jette une lumière particulière sur l'épisode de la coupure de journal, car, en se rapportant au développement de ce fait divers dans *Le Malentendu*, Atkins y voit une illustration du rôle du destin. Ensuite, il discute le degré et le genre de liberté dont jouit Meursault, en utilisant les catégories de la liberté évoquées dans le *Mythe* : 1) la liberté métaphysique ; 2) la liberté éternelle ; 3) la liberté d'attitude ; 4) la liberté d'action. N'ayant pas de Dieu, Meursault ne jouit ni de la liberté métaphysique ni de la liberté éternelle. L'épisode avec l'aumônier à la fin du roman révèle, par contre, sa liberté d'attitude pendant ses derniers jours, qui est celle de l'homme absurde. La mesure dans laquelle il en jouissait auparavant reste, avoue ce critique, discutable, bien qu'il lui semble que la vie tout entière de Meursault soit caractérisée par la lucidité de l'absurde. Finalement, Atkins cite de nombreux choix faits par Meursault pour prouver sa liberté d'action. Et sa conclusion est que le rapport entre le destin et la liberté correspond, comme l'avait soutenu Viggiani, à celui qu'on trouve dans la tragédie

grecque où « une série de hasards et de choix se combinent pour devenir l'inévitable » (p. 75).

Nous aurions voulu une conclusion plus étoffée puisque c'est là que, pour la première fois, l'auteur évoque le *rapport* entre le destin et la liberté, concepts qu'il a étudiés séparément dans le corps de son essai. Mais la pertinence de cette étude ne fait pas de doute du fait que *L'Étranger* se prête à une interprétation métaphysique (proposée par Claude Vigée, parmi d'autres), axée sur l'épisode du meurtre : celle-ci voit en Meursault une victime non pas de la société, mais des dieux, c'est-à-dire d'une fatalité dont le cours inexorable des événements porte l'empreinte. La seule existence d'une telle lecture du roman justifierait qu'on examine de près le rôle précis qu'y joue le destin.

Deux nouvelles contributions de psychanalystes sont venues s'ajouter à la critique consacrée à *L'Étranger* (citons pour mémoire l'article de Pichon-Rivière et Baranger [voir AC 2, 157]). Il s'agit de communications faites à un congrès du Conseil de Psychothérapeutes aux États-Unis, ce qui témoigne une nouvelle fois du rayonnement remarquable de ce roman. Julian L. Stamm³ se concentre sur le meurtre apparemment immotivé de l'Arabe. Il voit dans le meurtrier un être privé d'affection, seul, ni aimant ni aimé, qui a perdu le sens de la réalité ainsi que le sens de son identité. Les histoires de son voisin sadique, Raymond, qui représente, selon Stamm, l'activité agressive, lui fournissent ce dont il a besoin en l'incitant à un comportement sadique et aveugle qui lui permet de donner libre cours à la haine latente qui l'habite. La tendance contraire se trouve représentée par ses rapports avec Marie qui symbolisent la nostalgie de retrouver et de rejoindre la mère qu'il a perdue. Ensuite vient une rubrique intitulée : « La lutte homosexuelle sadomasochiste : le roseau et la mer », laquelle constitue à elle seule tout un programme d'interprétation critique dont l'originalité ne risque pas de passer

inaperçue par nos lecteurs. Pour Stamm donc, c'est en homosexuel que Meursault se comporte sur la plage, la violence de la rencontre entre Raymond et les Arabes ayant éveillé « ses propres fantaisies sadiques et son désir d'attaquer les mêmes Arabes et d'en subir les attaques » (p. 285). Il se laisse emporter « par les forces homosexuelles irrationnelles en lui-même » (p. 285). Le lecteur se doutera que les rayons de soleil de caractère si pénétrant deviennent, pour ce critique, des symboles phalliques. Plus intéressant est le rapprochement fait entre l'expérience sensorielle et mentale de Meursault au moment du meurtre et l'acte sexuel, car l'analyse qu'il en donne fait penser au meurtre commis par Tchen au début de *La Condition humaine* et dont les résonances sexuelles n'ont pas tardé à frapper les critiques (d'autant plus que, plus tard dans le roman, Tchen lui-même associe l'acte de tuer à l'acte sexuel). L'influence certaine que les premières pages du roman de Malraux ont exercée sur le meurtre de Zagreus par Meursault dans *La Mort heureuse* devrait nous donner à réfléchir et nous inciter à ne pas rejeter trop allégrement cette lecture. D'autant plus que, comme partout ailleurs dans cet essai, les affirmations s'appuient sur de nombreuses citations du texte. Ces pages n'échappent pas entièrement pour cela à l'invéraisemblance, comme en témoigne la gratuité de l'interprétation suivante :

L'ombre du rocher pourrait être considérée comme une région ténébreuse intermédiaire, un état transitoire de son moi tiraillé, comme il l'était à ce moment-là, entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, entre l'envie refoulée qu'il éprouvait pour sa mère et qui avait été éveillée par sa mort et maintenant, à sa suite, l'éclosion d'une envie homosexuelle passive refoulée de son père. (p. 286) [trad.]

Stamm ne néglige pas, lui non plus, le « fatalisme » qui paraît présider au déroulement des événements menant

Meursault de la morgue à l'échafaud, sauf que, pour lui, ce « fatalisme » porte un autre nom, « le déterminisme psychique » : « La structure du caractère de Meursault porte l'empreinte de ses fixations narcissistes. » (p. 289). L'étrangeté même annoncée par le titre du roman pourrait aussi s'expliquer par l'intention de l'auteur de suggérer que son détachement ne fait que cacher des impulsions intérieures très violentes : « *An analyst would call them reaction formations, isolation and depersonalization due to the transient ego regression and splitting of the ego.* » (p. 289). Nous avons bien dit « pourrait » s'expliquer ainsi. L'un des grands mérites du travail de Stamm, pour le littéraire, c'est qu'il évite toute formulation dogmatique.

Sous le titre "Camus' *The Stranger* : The Silent Society and the Ecstasy of Rage"⁴, Harry Slochower répond à la communication de son collègue en reprenant et en soulignant certains aspects de celle-ci. Il a raison de faire remarquer que Stamm avait su « éviter l'erreur méthodologique qui consiste à traiter une œuvre littéraire comme une description d'un processus pathologique, en examinant l'imagerie qui traduit sous une forme visuelle le conflit émotionnel par lequel l'artiste dépasse la sublimation et au moyen de laquelle son œuvre transcende le pathologique » (p. 291). Mais l'objet d'une telle étude c'est donc, en dernière analyse, l'écrivain (comme dans le cas de la psychocritique en tant que telle), et non pas l'œuvre en soi qui devient un moyen pour atteindre son auteur. Et Slochower a beau souligner l'importance du caractère esthétique de l'œuvre, et notamment son style (pp. 291, 294) — ce dont le littéraire lui saura gré —, l'apport d'un travail entrepris dans cette perspective restera, sur le plan esthétique, négligeable. On est amené à se demander quelle perspective il conviendrait d'adopter pour qu'il n'en soit pas ainsi. Or, il nous semble qu'une analyse psychanalytique d'un personnage fictif pourrait nous aider à nous prononcer sur sa vraisemblance et dans le cas

particulier, mais sans doute rare, d'un écrivain féru d'études dans cette discipline, nous permettre même de mieux apprécier l'acte de création littéraire lui-même et en même temps, de juger de son efficacité.

Mais revenons à la contribution de Slochower qui est peu étoffée. Il ne se trompe certainement pas en mettant l'accent sur la situation familiale du jeune Camus et montre, par la même occasion, en citant les essais de *L'Envers et l'endroit* (bien qu'il appelle « La Mort dans l'âme » et « Amour de vivre » des essais « ultérieurs »), qu'il n'ignore ni la biographie du romancier ni le reste de son œuvre : « Albert Camus se considérait-il comme le fils sans père d'une mère silencieuse ? La mort de son père et les distances que gardait sa mère constituaient-elles un abandon originel et l'aliénation de ses sources ? » (p. 292). Remarquons ici, de nouveau, la formulation interrogative. À propos de ce qu'il nomme « le crime de l'indifférence », le psychiatre, il est intéressant de le constater, rejoint l'avocat général en soutenant que « l'insensibilité superficielle envers sa mère constitue un matricide symbolique » (p. 292). Le détachement que manifeste le protagoniste « constitue "sa réponse" à une société qui ne se soucie pas de lui » (p. 293), tandis que le meurtre et encore plus l'épisode avec l'aumônier représente un acte de libération par lequel il s'échappe d'une « existence insensibilisée, vécue dans une société de même nature » (p. 294), et qui marque la naissance du moi. On comprend difficilement pourtant comment le fait de tirer sur l'Arabe et de s'attaquer à l'aumônier constituerait « les conditions dans lesquelles son agression peut être dirigée vers des chemins CONSTRUCTIFS sur le plan de l'individu et de la société » (p. 294).

Les derniers travaux sont précédés, dans la même revue *American Imago*, par une étude de Michael A. Sperber sur « Camus' *The Fall*: The Icarus Complex »⁵, qui nous permet de faire le pont avec les essais sur le dernier roman de Camus.

Il est évident que c'est bien le complexe d'Icare, si complexe il nous faut, qui risque d'éclairer un roman portant comme titre *La Chute*. Sperber se fonde sur un article de Henry A. Murray, "American Icarus"⁶. Il suffit d'énumérer, comme le fait Sperber au début de son étude, les éléments qui composent, selon Murray, le complexe d'Icare pour se rendre compte de la facilité avec laquelle leur présence peut être démontrée dans le texte camusien :

(1) cynosural narcissism, (2) ascensionism combined with (3) the prospection of falling, (4) the cathexis of fire and, if inuresis or incontinence persisted in childhood, with (5) an abundance of water imagery. As a consequence of this complex, one often finds (6) a craving for immortality (reascension) as well as (7) a conception of woman as an object to be used for narcissistic gain. (p. 269)

Après avoir procédé à cette démonstration, l'auteur nous donne une analyse détaillée du polyptyque de Van Eyck dont fait partie le panneau volé, « Les juges intègres », en la possession de Clamence. Sperber signale le rapport entre le titre du polyptyque, « Adam et Ève » et le thème de la Chute, ainsi que la présence dans le triptyque de deux portraits de saint Jean-Baptiste qui pourraient suggérer le Janus qu'est Clamence. Et, qui plus est, il voit dans le panneau « L'Adoration de l'Agneau » des éléments qui auraient un grand intérêt pour un personnage caractérisé par le complexe d'Icare (p. 279). Il n'est guère besoin d'insister sur l'originalité de cette analyse. D'ailleurs, sa conclusion répond parfaitement aux critères que nous avons formulés plus haut :

Que son protagoniste soit un type psychologique reconnaissable est une preuve de la compréhension intuitive de Camus. Les associations, fantaisies et préoccupations de Clamence jouissent d'une cohérence interne et en les rapprochant du syndrome de Murray, nous espérons avoir facilité la compréhension de certaines métaphores curieuses et de certaines juxtapositions inhabituelles. (pp. 279-80) [trad.]

L'apport de ces trois travaux inspirés de la même discipline et la prudence méthodologique de leurs auteurs sont tels, on s'en est rendu compte, qu'ils sont loin, pour le littéraire, de prêter le flanc à l'ironie facile qu'appellent tant d'études psychanalytiques.

Notre deuxième étude sur *La Chute* s'efforce de dégager ses rapports avec la tragédie grecque. Il s'agit de "Tragedy and Satanism in Camus' *La Chute*"⁷, de John J. Lakich. Ce travail a été suggéré à son auteur par le caractère des préoccupations de Camus pendant la période de rédaction de son roman, période où il s'est beaucoup occupé de théâtre avec ses adaptations de Faulkner et de Dostoïevski et, en particulier, de la tragédie grecque, ce dont témoigne la conférence qu'il lui avait consacrée à Athènes en 1955 (I, 1699-1709). Le développement très méthodique de cette étude permet de la résumer dans les mots d'introduction de son auteur :

Les concepts essentiels de la tragédie classique — l'erreur tragique, la chute, la reconnaissance, le renversement — fournissent un système de références qui s'applique d'abord à Clamence et ensuite, à son partenaire silencieux qui, selon la conception critique communément reçue, représente le lecteur. Une comparaison entre la progression dramatique du héros grec [...] et celle de Jean-Baptiste et de celui qui l'écoute jette une lumière nouvelle sur l'ouvrage de Camus et dissipe beaucoup de ses ambiguïtés. (p. 263) [trad.]

Le portrait de Clamence qui en résulte est celui d'un « personnage qui lutte contre son destin, mais qui est diamétralement opposé au héros classique tragique », opposition qui « définit Clamence » tandis que « son compagnon, c'est-à-dire le lecteur, se définira selon le choix qu'il fera parmi les rapports possibles avec le héros classique » (p. 263). La conclusion à laquelle Lakich aboutit se trouve formulée tout aussi succinctement sous sa plume :

Si message il y a dans *La Chute*, c'est que tandis que la vie est, et a toujours été une tragédie à laquelle l'homme ne peut échapper, il existe deux destins tragiques : classique et moderne. Tout en illustrant la forme moderne, Clamence fait constamment penser, par ses rapports symétriques avec l'ancien modèle, au destin classique. (p. 273) [trad.]

Cette étude bien charpentée et fondée sur une documentation critique sérieuse et relativement complète, constitue un apport solide à l'appréciation de *La Chute*. La conception originale qu'elle en propose nous convainc dans ses grandes lignes parce que la symétrie qu'elle cherche à dégager des rapports entre l'évolution de Clamence et celle du héros classique n'est pas obtenue aux dépens d'une lecture attentive du texte.

Les nouveaux travaux sur *La Peste* sont de caractère très disparate et de qualité bien inférieure aux études sur les deux autres romans. Ils sont sans doute caractéristiques, à cet égard, de l'intérêt moindre que cet ouvrage suscite chez les critiques.

La "Note on Father Paneloux"⁸ de James J. Herlan relève du domaine de l'anecdote. Elle propose comme modèle possible du père Paneloux un certain père Pain qui, lui aussi, fut Jésuite, fit beaucoup parler de lui à Oran entre 1941 et 1947 et fit preuve d'une très vaste culture théologique et générale. Les ressemblances sont, en effet, assez nombreuses pour qu'on retienne le nom de ce père comme source possible du personnage de *La Peste*.

L'article d'Yvonne Guers-Villate, intitulé "A Few Notes concerning Rambert in *The Plague*"⁹, se contente d'esquisser les ressemblances entre Rambert et son créateur. Et si celles-ci n'ont jamais été « signalées explicitement » (p. 218) par la critique, c'est sans doute parce qu'elles ne sauraient échapper à personne : journaliste qui a fait une enquête sur les conditions de vie des Arabes, joueur de football, et participation du personnage dans la Guerre d'Espagne et

envie de s'y engager chez Camus (cf. *AC1*, 214). Le fait que Camus ait créé le personnage de Rambert qui incarne le thème de l'exil après le débarquement allié en Afrique du Nord qui exilait l'écrivain en France n'est toutefois pas sans intérêt (p. 220).

"Camus and the Parable of the Perfect Sentence"¹⁰, de Edwin P. Grobe, auteur de deux autres articles sur le style de *La Peste* (*AC3*, 179-81), cherche à démontrer, au moyen d'une longue analyse de la fameuse phrase sur laquelle travaille Grand, que celle-ci constitue « une sorte d'histoire en miniature de l'évolution de la mentalité occidentale contemporaine » (p. 254) : « Suivre les transformations structurelles de la phrase c'est [...] suivre une métamorphose spirituelle qui mène, dans un sens approximatif, d'un point de vue transcendantaliste à un point de vue existentialiste. » (p. 253). Qu'en dire ? « Ingénieux » est la première épithète qui vient à l'esprit et que l'on ne saurait guère lui refuser. Mais « fantastique » et « fantaisiste » tendent à la suivre de près. L'esprit du critique s'est laissé aller à des extrapolations certaines quant au caractère de Grand, par exemple (pp. 255-6) ; et le support fourni par le texte ne peut que s'écrouler sous le poids de l'« explication » qu'on voudrait lui faire épauler. D'aucuns y verront une véritable parodie de la critique textuelle poussée à un degré de minutie et de gratuité rarement atteint. Cela dit, nous hésitons à nier que le germe de ces extrapolations ait pu se trouver dans l'esprit du romancier au moment de la rédaction des passages concernant la phrase de Grand. Que Camus ait cherché à conférer aux transformations subies par cette phrase, aussi bien qu'à l'activité « littéraire » même de son auteur, un sens symbolique est fort possible et ne correspondrait que trop bien à une certaine mauvaise inspiration qui le portait parfois vers un symbolisme facile et par trop évident. N'empêche que si Grobe a eu raison d'attirer notre attention sur la possibilité d'une interprétation des transformations

mêmes de la phrase de Grand, il a eu tort de mettre si rudement à l'épreuve la crédulité de son lecteur.

Passons finalement aux nouvelles de *L'Exil et le royaume* en commençant par un essai rapide, assez général et dont la perspective est résolument chrétienne : "Three Saviours in Camus"¹¹, de Thomas Merton. Après avoir évoqué les trois vieillards de « L'Ironie » et Clamence, Merton évoque trois personnages qui ont une mission et doivent apporter de loin un message : le renégat, Jan (du *Malentendu*) et D'Arrast. Ceux-ci incarnent, selon lui, « le problème de la communication entre les hommes de pays, de races et de religions différents » (p. 8). Seule à retenir ici est une objection soulevée par la fin de « La Pierre qui pousse » (pp. 18-22).

La note de English Showalter Jr., "Camus' Mysterious Guests: A Note on the Value of Ambiguity"¹², a été suscitée par l'ambiguïté de la fin de « L'Hôte ». Le « problème » est de savoir pourquoi l'Arabe choisit le chemin de la prison. Showalter pense que l'Arabe sait que ses camarades le suivent et ne font qu'attendre le moment d'abattre le Français qui le tient prisonnier. Ayant été bien traité par Daru, l'Arabe ne le voit plus en ennemi. Mais il est trop tard pour arrêter ceux qui attendent Daru pour « venger » leur compatriote. L'Arabe choisit donc de payer la mort de Daru par le sacrifice de sa propre liberté et peut-être de sa propre vie.

L'étude de Alexander Fischler sur " 'La Pierre qui pousse': Saint George and the Protean Dragon"¹³ se donne pour tâche de dégager, par une analyse suivie du texte, la manière dont la nouvelle acquiert sa dimension mythique. En faisant remarquer l'importance du mythe dans la littérature française du xx^e siècle, Fischler observe qu'il n'est guère surprenant

que, dans la « légende » du Brésil moderne de Camus, selon le terme de Gaëtan Picon, le légendaire découle non seulement d'un

ton soigneusement contrôlé et de la manière de présentation, mais aussi de l'enrichissement réciproque de sources aussi disparates que le conte d'aventure (notamment le triomphe de saint Georges sur le dragon) et certains mythes dont le dénominateur commun est le fait d'assumer un fardeau (Sisyphé, Prométhée, le Christ), pour lesquels Camus a une prédilection. (pp. 206-7) [trad.]

Le commentaire suivi de l'ensemble d'un texte (que seuls permettent les genres de dimensions restreintes tels le conte et la nouvelle) comporte le danger de se réduire à une paraphrase au niveau des évidences. Ici ce danger est, en général, évité et ce long commentaire détaillé se justifie par la manière dont il révèle, non sans finesse, l'agencement du mythique et du réel et les moyens artistiques qui en sont responsables. On apprécie à quel point les rapports soigneusement entretenus par l'auteur entre mythe et réalité contribuent à la cohérence esthétique de la nouvelle. Selon les mots du critique, « le mythe a été tout à fait intégré dans la réalité contemporaine de l'histoire grâce à un milieu qui le favorisait et à des personnages qui vivaient au bord de la civilisation où ils entretenaient avec le mythe un rapport intime » (p. 215). Bref, une étude significative à verser au dossier de la critique consacrée à « La Pierre qui pousse ».

Le dernier travail dont nous rendons compte cette année est consacré à un essai d'interprétation du « Renégat » à partir de sa structure et de ses images. Patricia J. Johnson réagit ainsi, dans "An Impossible Search for Identity. Theme and Imagery in Camus' 'Le Renégat' " ¹⁴, contre la tendance manifestée par la critique d'adopter, dès le départ, une interprétation symbolique de cette nouvelle, qu'elle soit chrétienne ou marxiste, et de se contenter par la suite d'en chercher la confirmation dans le texte. Après avoir fait ressortir les limites de ces interprétations allégoriques qui ne tiennent compte, selon elle, ni de la complexité du caractère du personnage ni de celle de ses aspects stylistiques, le

critique se propose d'adopter la démarche inverse qui va du particulier au général en se fondant uniquement sur l'analyse de la structure et des images. C'est là donc que réside le principal intérêt de ce travail et ce qui lui confère un grand mérite du point de vue esthétique. La dialectique de base qu'elle voit à l'œuvre est la suivante :

Si l'on examine la personnalité du renégat, ses processus mentaux, ou les images par lesquelles ces processus se révèlent, on est frappé par la répétition d'un mouvement particulier au niveau des images et de la structure : l'œuvre tout entière est fondée sur une série de contrastes que l'esprit du renégat s'efforce en vain d'unifier. Ces tendances opposées sont perçues par le renégat, aux instants de perception globale, comme constituant un ensemble unifié. Chaque fois, pourtant, cette unité s'effondre comme un château de cartes et le renégat doit recommencer à rassembler les morceaux. (pp. 172-3) [trad.]

Ainsi, « la structure thématique et l'imagerie [...] ont toutes deux leurs sources dans une série de contrastes ». En témoignent la personnalité double du narrateur, l'alternance stylistique entre la clarté et l'obscurité, la transition temporelle entre passé et présent, le mouvement de la description extérieure à l'intérieur de l'esprit du renégat et vice versa, le caractère double de l'image du soleil, le contraste entre les images fondantes et molles qui caractérisent le christianisme et les termes géométriques qui évoquent le désert et la religion du fétiche, etc. Sur le plan psychologique, le besoin d'unité auquel répond cette dialectique de contraste et de fusion alternatifs provient d'une recherche d'identité. Cette nouvelle démontrerait, en dernière analyse, selon l'auteur, que pour Camus, une telle recherche d'une identité fixe est vouée à l'échec. Autrement dit, le flux est le propre de la vie humaine, flux que traduit la forme même de cette nouvelle. Patricia Johnson réalise bien la tâche qu'elle s'est donnée et ce faisant, nous donne une étude d'un grand intérêt.

B.T.F.

NOTES

1. Leo BERSANI, "The Stranger's Secrets", *Novel*, vol. 3, no. 3, Spring 1970, pp. 212-24.
2. Anselm ATKINS, "Fate and Freedom: Camus' *The Stranger*", vol. XXI, no. 2, Winter 1969, pp. 64-75, 110.
3. Julian L. STAMM, "Camus' *Stranger*: His Act of Violence", *American Imago*, vol. XXVI, no. 3, Fall 1969, pp. 281-90.
4. Harry SLOCHOWER, "Camus' *The Stranger*: The Silent Society and the Ecstasy of Rage", *Ibid.*, pp. 291-4.
5. Michael A. SPERBER, "Camus' *The Fall*: The Icarus Complex", *Ibid.*, pp. 269-80.
6. Henry A. MURRAY, "American Icarus" in *Clinical Studies of Personality*, A. BURTON et R.W. HARRIS (New York, Harper and Brothers, 1955), vol. II, pp. 615-41.
7. John J. LAKICH, "Tragedy and Satanism in Camus' *La Chute*", *Symposium*, "Albert Camus II", vol. XXIV, no. 3, Fall 1970, pp. 262-76.
8. James J. HERLAN, "A Note on Father Paneloux", *Modern Language Notes*, vol. LXXXIV, no. 4, May 1969, pp. 675-6.
9. Yvonne GUERS-VILLATE, "A Few Notes Concerning Rambert in *The Plague*", *Renascence*, vol. XXII, no. 4, Summer 1970, pp. 218-22.
10. Edwin P. GROBE, "Camus and the Parable of the Perfect Sentence", *Symposium*, "Albert Camus II", vol. XXIV, no. 3, Fall 1970, pp. 254-61.
11. Thomas MERTON, "Three Saviours in Camus", *Thought*, vol. XLIII, no. 168, Spring 1968, pp. 5-23.
12. English SHOWALTER, Jr., "Camus' Mysterious Guests: A Note on the Value of Ambiguity", *Studies in Short Fiction*, vol. IV, no. 4, Summer 1967, pp. 348-50.
13. Alexander FISCHLER, "Camus' 'La Pierre qui pousse' : Saint George and the Protean Dragon", *Symposium*, "Albert Camus II", vol. XXIV, no. 3, Fall 1970, pp. 206-17.
14. Patricia J. JOHNSON, "An Impossible Search for Identity: Theme and Imagery in Camus' 'Le Renégat' ", *Research Studies*, vol. XXXVII, no. 3, September 1969, pp. 171-82.

III. THÉÂTRE, ÉTUDES COMPARATIVES, ÉTUDES PHILOSOPHIQUES

Qu'il me soit permis de commencer cette série de recensements par une *captatio benevolentiae* : le choix des articles dont je vais rendre compte n'a pas seulement été influencé par la qualité des travaux critiques mais aussi par la facilité de leur accès. C'est dire qu'il ne m'a pas été possible de recenser toutes les études qui le méritent. Comme toujours, je me propose de combler les lacunes lors de la prochaine livraison du « Carnet critique ».

Dans son étude comparative, qui regorge de fines observations, sur les affinités entre Hölderlin et Camus, A.J. Susskind¹ retrace, au demeurant, les différences essentielles de la situation dans laquelle vécurent les deux auteurs. Tel Nietzsche, Hölderlin mourut méconnu et fou alors que Camus fut une espèce d'homme privilégié de son temps qui le consacra comme l'un de ses jeunes génies. « *On peut imaginer que Camus soit venu à Hölderlin par Nietzsche, mais on n'en sait rien car Camus ne parle jamais de lui. Il ne lui rend hommage que par ses deux épigraphes.* » (p. 491), celle de *L'Homme révolté* et celle de *L'Été*. Ces épigraphes tirées de *La Mort d'Empédocle* font l'objet d'une minutieuse enquête tant par rapport au contexte original auquel elles appartiennent que par rapport au caractère prophétique qu'elles ont quant aux œuvres qu'elles précèdent. Selon Susskind, l'intérêt que Camus porte à Hölderlin date d'après-guerre parce que si Camus l'avait connu avant, Caligula serait peut-être inspiré d'Hypérion pour qui « *comprendre la nature c'était être Dieu* » (p. 492).

Empédocle, homme révolté en quête de pureté, est saisi de la même indifférence au monde que Meursault. Et Hypérion appartient à la même famille que Caligula, Sisyphe et leurs descendants parce qu'ils baignent dans un pareil « *noble mépris* » (p. 494) qui ne se nourrit point de haine mais de soif d'absolu et de volonté de sacrifice. Citant le discours dans lequel Empédocle évoque à son ami Pausanias leur différence, notre auteur aurait aussi pu renvoyer à Gide qui prêche une pareille attitude de solitude et d'indépendance disponibles.

Camus et Hölderlin se retrouvent également dans leur commune fascination devant la « *limpidité méditerranéenne* » quel que soit l'aspect mythique qui engendre cette conception de la clarté. Susskind nuance l'image traditionnelle d'un Hölderlin exclusivement pessimiste en lui attribuant un optimisme prudent, dépourvu de désespoir. Je ne crois pas que Camus considère notre époque comme étant « *mûre* » (p. 500) pour « *la grande tragédie* ». Celle-ci appartient aux époques charnières, certes, mais Camus pense aussi qu'une certaine grandeur nous fait défaut. Tout au plus verrons-nous naître une « *tragédie en veston* » dont Camus s'évertuait à trouver la formule. D'une information sûre, l'article de Susskind est une importante contribution aux études comparatives.

La note d'Eric Sellin sur Meursault et Myshkin² est surtout une confrontation de textes copieusement cités afin de fournir une source probable du premier roman camusien. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus décrit Myshkin comme « *un homme qui vit dans un perpétuel présent, nuancé de sourire et d'indifférence* », caractérisation qui vaut évidemment aussi pour Meursault (p. 11). Je me demande pourquoi l'auteur ne cite pas d'après l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. La manière dont l'horreur de la peine capitale est relatée d'une part dans le dialogue entre Myshkin et le valet du général Epanchin et d'autre part par Meursault

dans sa cellule permet, en effet, de conclure que *L'Idiot* a pu servir de source d'inspiration à Camus. Je pense cependant que cette « source » n'a fait que confirmer une vue déjà bien arrêtée. Car il conviendrait de compléter les conclusions de Sellin par les souvenirs propres à Camus qui savait l'état dans lequel était rentré son père après avoir assisté à une exécution capitale.

Johannes Vandenrath a publié, en 1969, une conférence sur les *Démons* de Dostoïevski dans l'adaptation de Camus³, faite à Naples en 1963. Ce décalage de quelque six ans se manifeste dans les notes qui ne renvoient à aucun travail comparé récent, exception faite des études de Madaule (1960) et de Giorgio Moscon (1961). Je pense notamment à l'exégèse des *Possédés* que nous offre Mlle Ilona Coombs dans son *Camus, homme de théâtre*. Quoi qu'il en soit, Vandenrath dégage pertinemment les mobiles spirituels du drame qui confère au roman de Dostoïevski cette allure envoûtante. Ce faisant, il scrute l'épineux problème de la métamorphose des genres qui a forcé Camus à condenser une multiplicité de drames en un seul. Mais il lui fallait aussi « *suivre le mouvement profond du livre et [...] aller comme lui de la comédie satirique au drame, puis à la tragédie* » (I, 1877). Pour des raisons pratiques, le texte de l'adaptation dramatique ne pouvait guère dépasser environ 10 % du roman. Vandenrath fournit un jugement bien fondé du procédé retenu pour cette réduction dramatisante et des résultats obtenus. Il semble que Camus ait voulu « éloigner la satire et, en même temps, éliminer tout ce qui paraissait trop lié à l'époque et au milieu » (p. 609). Ce changement d'optique engendre un retranchement considérable de l'humour dostoïevskien. La version camusienne est une refonte qui n'est pas seulement différente de l'original du point de vue du genre (p. 610). Par la suite, notre auteur passe au crible toute une série de modifications ou éliminations de personnages, les attribuant à la conception « classique » que Camus avait du

théâtre. Selon Vandenrath, la simplification souvent peu avantageuse qu'opère Camus apporte, outre un certain manque d'humour, un appauvrissement des riches structures psychologiques qui conditionnent les personnages, notamment de Stepan Trophimovitch, de Varvara Petrovna et de Maria Lebiadkine. La complexité du roman est réduite, quant aux idées et à la psychologie, à une esquisse par trop simplifiée. Ces sacrifices de dramaturge amènent Vandenrath à demander pourquoi, après tout, Camus tenait tant à cette adaptation quasi impossible. Il est d'avis que ce sont les qualités dramatiques du roman lui-même, surtout l'importance et la qualité des dialogues, enfin la gradation des effets engendrant la catastrophe finale qui ont induit Camus à s'imposer cette tâche difficile. Déjà pour Nicolas Berdiajev et Thomas Mann les romans du poète russe ne représentaient pas des œuvres épiques mais des « tragédies » ou des « drames colossaux ». Camus fut aussi fasciné par les visions politiques qui se dégagent des *Démons*, à savoir l'utopie d'un État communiste fondé sur une nouvelle conception de la liberté et de l'indépendance. Au centre du roman se trouve l'itinéraire tragiquement erratique du « *tous est permis* » que parcourt Nicolas Stavroguine, itinéraire semblable à celui de Caligula. Vandenrath conclut que *Les Possédés* sont un échec intéressant dont la valeur principale consiste à nous faire lire l'original bien plus riche de substance. Pourquoi alors ne pas interdire formellement toute adaptation ? De semblables problèmes se posent, par exemple, aux adaptateurs cinématographiques. La comparaison d'un original — surtout lorsqu'il s'agit d'un chef-d'œuvre reconnu — et d'une adaptation quelconque qui s'y fonde conduit presque inévitablement à la constatation d'un échec. Mieux vaut juger une adaptation par les mérites qui lui sont propres.

L'essai de Mlle Matthews⁴ sur le mythe de Caïn et Abel me paraît écrit d'une plume encore plus légère que *The*

Hard Journey. The Myth of Man's Rebirth (voir AC3, 212-3). Les quelques allusions à Camus se rapportent au *Malentendu*, au *Mythe de Sisyphe* et à *La Chute*. La « méthode » de travail qui y est adoptée pourrait se résumer ainsi : on rassemble une série de citations privilégiées (quant à Camus, le choix est loin d'être le meilleur), on établit un « plan » et l'on relie les citations par quelques commentaires interposés. Le résultat d'une pareille entreprise vaut ce qu'il vaut.

Dans la troisième partie (« Le style de la cité séculière ») de son étude à présent fameuse⁵, Harvey Cox consacre un chapitre à « Albert Camus et la vie profane » (pp. 70-8). L'une des thèses principales de ce livre riche en idées stimulantes est que la création n'a pas été achevée par Dieu et que celui-ci a besoin de l'homme en tant que cocréateur. Partant de la contradiction entre l'existence de Dieu et la responsabilité humaine, Cox présente Camus comme un « athée chrétien », qui, à l'instar de son prédécesseur Pierre-Joseph Proudhon, ne peut pas réconcilier Dieu avec la liberté et la justice humaines. Après Nietzsche, Marx et Proudhon, qui s'adressaient à quelques rares initiés, Camus est le porte-parole d'une génération naissante pour qui la mort de Dieu n'est plus une question mais un fait avec lequel il faut essayer de s'arranger et de vivre. Selon Cox, le Dieu que refuse Camus et celui que défendent imperturbablement certains chrétiens représente une conception erronée de la divinité due au fait qu'elle est métaphysique, c'est-à-dire platonicienne ou aristotélicienne, au lieu d'être biblique. Notre auteur se reporte à ce propos à la Genèse (II, 4-24) soulignant que c'est l'homme qui pourvoit les créatures animales de noms et non pas Dieu : l'homme joue donc un rôle capital dans la création de l'univers, celle-ci n'étant achevée que si elle a un nom (p. 73). Dans ce passage de la Genèse, Cox discerne « une vision vraiment exaltée de l'homme » (p. 74). La tradition platonicienne par contre fait précéder les idées immuables, les noms donc,

à l'homme. C'est pourquoi le platonisme chrétien est responsable de la perte du Dieu biblique. Et la critique que le Starigite adresse à l'idéalisme platonicien en disant que les idées ne sont pas *ante res* mais *in rebus* a également contribué à réduire la tâche de l'homme : le réalisme aristotélicien ne lui permet que la seule *découverte* et le prive de *l'invention* des images. Cox aurait, en parlant de « la tentative de fusionner les images grecques et bibliques » (p. 76), pu évoquer le vif intérêt que Camus portait à la philosophie grecque et à l'influence de l'hellénisme sur le christianisme. Car ce ne sont pas les systèmes de pensée (idéalisme et réalisme) qui intéressaient principalement l'auteur de *Noces*, mais la vie pensée et la pensée vécue des présocratiques. Cox est d'avis que l'homme de la « cité séculière » n'est plus forcé de choisir entre la liberté et Dieu, que l'alternative qui s'est posée d'une manière tranchante à Camus est périmée.

Celui qui désire poursuivre l'analyse du concept de l'absurde ne pourra désormais guère se passer de la rigoureuse étude d'Arnold Heidsieck sur le grotesque et l'absurde dans le drame moderne⁶. Il y centre son attention surtout sur l'interdépendance de la forme et du fond, rapport essentiel dont s'informe le grotesque en tant que catégorie esthétique désignant la déformation artistique. Il est impossible de résumer, dans le cadre du présent recensement, la richesse de cette tentative de définition que constitue l'étude de Heidsieck, écrite malheureusement d'un style alambiqué parsemé d'un jargon souvent évitable. Les multiples citations « à rebours » qui aident l'auteur à contredire sa source ne facilitent pas non plus la lecture. Le chapitre intitulé « Le grotesque n'est pas l'absurde » mentionne, d'une manière d'ailleurs assez cursive, l'absurde tel que Camus le conçoit. Heidsieck qualifie la définition camusienne du phénomène de « figure esthétique » (p. 37). Chez Camus, l'absurde frappe avant tout l'individu conscient qui n'y

voit pas une « réalité, mais seulement la manière particulière [par laquelle se manifeste] le rapport avec [cette réalité] » (p. 38). L'auteur fait sienne la critique de Sartre et souligne que la notion d'absurde ne représente, chez Camus, « pas une qualité objective de la réalité, mais une disposition psychique et intellectuelle, la faculté de plonger toute perception dans une "lumière" de non-sens général » (p. 39). Je recommande vivement la lecture du livre entier.

« Camus et la transcendance »⁷ fait l'objet d'une étude de Pierre N. Van-Huy, dont les camusiens connaissent déjà le livre pénétrant sur *La Métaphysique du bonheur* qui a été récemment réédité. Pour Pierre Van-Huy, la révolte camusienne est issue de « l'angoisse de dualité et de séparation », elle est en quête du « bonheur dans l'unité et l'harmonie » (p. 5). Partant de ce besoin foncier, que notre auteur discerne dans toutes les œuvres camusiennes, il attribue « l'appétit d'absolu », « le goût de religion » et le « rêve de l'immortalité » à un courant métaphysique de la pensée camusienne en laquelle il relève le « mouvement transcendant » (p. 6) vu comme une évolution qui va de l'immanence à la transcendance. S'il s'agissait, même au niveau des valeurs, d'une transcendance horizontale, une pareille interprétation — qui condense celle du livre de Van-Huy — recueillerait mon adhésion entière. Mais l'auteur a visiblement recours à une « verticalisation » ou, si l'on préfère, à une « idéalisation » de la pensée camusienne contre laquelle je m'inscris vivement en faux. Selon Van-Huy, « l'artiste vit dans un perpétuel élan vers l'Être suprême qui inspire son génie et avec lequel il garde des rapports symboliques » (p. 6). L'erreur consiste à appeler le but de la révolte « l'Absolu ou la Transcendance » (p. 7) alors que Camus ne cesse pas de souligner la relativité de sa dialectique, des prémisses sur lesquelles elle repose aussi bien que des résultats qu'elle engendre. En fait, notre auteur fait commettre à Camus un « saut », celui même que l'auteur

du *Mythe de Sisyphe* a inlassablement refusé et durement critiqué. En fin de compte, le plotinisme et le romantisme de jeunesse dont sont empreints *Noces* et *L'Envers et l'endroit* ne sont-ils pas dépassés dès *Caligula* ?

Malheureusement, Van-Huy ne désire pas s'inspirer des travaux sur Camus faits dans le domaine philosophique ; il réduit ses citations à des passages qui soutiennent son point de vue. La même observation vaut pour la longue étude sur « Camus et le problème de la dualité »⁸. Je me permets de ne mentionner ce travail qu'à titre d'information, car il me semble reprendre un sujet bateau (le dualisme foncier de Camus) sans ajouter des éléments vraiment nouveaux. Quoique touffu, cet article représente une révision valable du problème de l'antinomie, de l'état de séparation, de la perte d'unité, de l'angoisse suivie de la nostalgie, le tout présenté d'abord comme un « *problème essentiellement humain* », ensuite comme un « *problème essentiellement camusien* ». Quant à ce dernier, Van-Huy examine surtout l'opposition du moi et du non-moi.

[« Le concept de l'individu dans l'œuvre d'Albert Camus »]⁹ de V.A. Karpushin est une espèce de pamphlet contre l'interprétation « bourgeoise » des « lois de la présente époque » (p. 47). Présentant Camus sans nuance aucune comme un auteur « existentialiste », Karpushin tente de retracer la genèse de la pensée absurde camusienne dont il rapproche l'expression esthétique de celle de Kafka. « Il y a beaucoup de vérité dans la critique que Camus fait de l'état de l'individu dans le système des relations sociales de la société bourgeoise contemporaine. » (p. 48). L'auteur attribue la puissance de la pensée absurde à son aspect critique, mais il s'empresse d'ajouter qu'il manque au verdict absurde la dimension sociale. À en croire Karpushin, Camus ne « fut jamais capable de comprendre la lutte [*des communistes algériens*] pour l'indépendance » (p. 48) parce qu'il était aveuglé par son « nationalisme français qu'il percevait subjective-

ment comme patriotisme » (p. 48). L'auteur du *Mythe de Sisyphe* est, en quelque sorte, victime de l'humanisme individualiste tragique, il n'a pas su placer la catastrophe de la seconde guerre mondiale dans la perspective socio-politique qui lui était propre quoiqu'il fût un « antifasciste honnête » (p. 49). Au suicide physique il a substitué le suicide spirituel. L'antifascisme camusien étant sacrificiel au lieu d'être militant a inexorablement sombré dans l'attitude réactionnaire. Par la suite, Karpushin reproche à la pensée camusienne le manque de rigueur en admettant tout de même que Camus écrivain est supérieur à Camus philosophe. Contrairement à Sartre, Camus n'était qu'un « autodidacte » : il est impossible de ne pas voir l'allusion à *La Nausée*. Suit une réfutation idéologique des prémisses et conclusions de la pensée absurde qui se meut dans un cercle vicieux. Camus ne ferait pas objection à cette métaphore. Le caractère adultère de la pensée absurde est attribuable à une épistémologie irrationaliste qui cherche en vain une solution ontologique. Camus, autrement dit, n'a pas su transcender la théorie en pratique. Prisonnier de catégories de pensée impropres, d'un « individualisme éthique petit-bourgeois », l'auteur du *Mythe* a « entrepris durant les années sévères de la seconde guerre l'interprétation de la réalité dans la perspective de l'individualiste solitaire » (p. 52). C'est ce que confirmeront les observations du « Dr Rillet [*sic*] et du journaliste Tarrou » (p. 52). À ce propos l'auteur renvoie aussi à un « roman » intitulé *L'Été...* Le péché de Camus consiste à chercher la source de la condition tragique de l'homme dans la conscience de l'individu au lieu de la chercher dans les conditions sociales. Karpushin ne fait nul effort d'analyse serrée du concept de révolte tel que Camus le développera dans *L'Homme révolté*. Il s'en tient à la seule rébellion de Sisyphe, passant sous silence les conséquences du « *je me révolte, donc nous sommes* ». Sans avoir recours au terme proprement dit, il incrimine Camus

d'anarchisme puisqu'il en compare les « erreurs » à celles de Proudhon que Marx a, bien entendu, solidement réfutées. Je suis persuadé que cette lecture « officielle » de Camus n'est point représentative de celle d'un lecteur russe plus sensible à une œuvre qui s'épuise à dévoiler le caractère pernicieux de toute idéologie figée.

L'essai de Jesús Tusón sur [« Camus devant l'énigme »]¹⁰ se situe juste à l'opposé de l'étude de Karpushin. Défiant les « classificateurs professionnels, amants éternels de l'ordre » (p. 135), ce travail espagnol d'aspect panégyrique s'évertue à nous montrer un « Camus peu connu » (p. 137), indécis, tourmenté par des tensions semblables à celles qui hantaient Unamuno — fondateur de la revue *Revista de Occidente* — soucieux de n'être infidèle ni à la beauté ni aux humiliés. Se référant aux œuvres majeures qui jalonnent l'itinéraire intellectuel et moral de Camus, Tusón y dégage quelques idées et attitudes directrices. Ses observations, pour correctes et chaleureuses qu'elles soient, ne dépassent, pour ainsi dire, jamais la valeur de la monnaie courante ; elles insistent sur la cohérence morale de l'incohérence logique qui caractérise la félicité sisyphienne. L'énigme, enfin, c'est le rapport entre la vie et l'homme auquel Camus compte rester fidèle. Si ce travail ne s'adresse pas aux spécialistes, il constitue néanmoins une introduction valable à « l'humanisme vital » de Camus.

R. G.-C.

NOTES

1. A.J. SUSSKIND, « Hölderlin et Camus », *Revue de littérature comparée*, 4, 1969, pp. 489-504.

2. Eric SELLIN, "Meursault and Myshkin on Executions: a Parallel", *Romance Notes*, X, no. 1, automne 1968, pp. 11-4.

3. Johannes VANDENRATH, « Dostojewskis Dämonen in der Bühnenfassung von Camus », *Die Neueren Sprachen*, 12, décembre 1969, pp. 606-17.

4. Honor MATTHEWS, *The Primal Curse. The Myth of Cain and Abel in Theatre*, New York, Schocken Books, 1967. Camus : pp. 22, 87, 150-2, 208.

5. Harvey COX, *The Secular City*, New York, MacMillan, 1965. Ne disposant pas de la traduction française parue récemment, je me reporte à l'éd. originale dont je traduis les citations.

6. Arnold HEIDSIECK, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart-Berlin, Kohlhammer, 1969. Camus : pp. 34, 37-41, 62. Dans l'ensemble, ce travail constitue une série d'études théoriques ou terminologiques, de dialogues avec Wolfgang Kayser, Gustav René Hocke, Martin Esslin, Georg Lukács et Theodor W. Adorno, plutôt qu'une analyse suivie des manifestations diverses de l'absurde dans le théâtre contemporain.

7. Pierre N. VAN-HUY, « Camus et la transcendance », *Language Quarterly*, VII, 3-4, printemps-été 1969, pp. 5-10.

8. *Id.*, « Camus et le problème de la dualité », *Language Quarterly*, VIII, 1-2, automne-hiver 1969, pp. 9-14 et VIII, 3-4, printemps-été 1970, pp. 37-47. Quant au même sujet, on pourra aussi se reporter à la discussion qui a lieu lors du Colloque Albert Camus. Cf. *Albert Camus 1970*, Sherbrooke (Québec), Faculté des Arts, 1970, p. 33.

9. V.A. KARPUSHIN, [« Le concept de l'individu dans l'œuvre d'Albert Camus »], traduit du russe en anglais, *The Soviet Review*, IX, 1, printemps 1968, pp. 47-55. Cet article fut d'abord publié dans *Voprosy filosofii*, n° 2, 1967.

10. Jesús TUSÓN, « Camus ante el enigma », *Revista de Occidente*, 74, mai 1969, pp. 135-53. Il s'agit d'une contribution à un « Hommage des jeunes essayistes à Camus » organisé par cette revue. Ce recueil n'a pas vu le jour.