



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. Sur La Chute*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16811-9.p.0183](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16811-9.p.0183)

*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.*

© 1970. 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

Le présent recensement porte sur quinze études partielles ou globales. Les études partielles concernent le plus souvent des aspects particuliers tels *l'image*,

J. A. G. TANS, « La poétique de l'eau et de la lumière dans l'œuvre d'Albert Camus » in *Style et littérature*. La Haye, Van Goor Zonen, 1962, pp. 75-95.

*la syntaxe*,

H. SAUNDERS, "The evolution of the French narrative tenses", *Forum for Modern Language Studies*, no. 2, April 1969, pp. 141-61.

P. GROBE, "Camus and the *imparfait de fixation*", *Romances Notes*, X, no. 2, Spring 1969, pp. 213-7.

P. GROBE, "An exemplary case of the French *imparfait de durée*", *Romance Notes*, IX, no. 1, Autumn 1967, pp. 152-6.

A. WHARTENBY, "The interlocutor in *La Chute*: a key to its meaning", *P.M.L.A.*, LXXXIII, no. 5, October 1968, pp. 1326-33.

M. POCH, « Procédés de mise en relief. La phrase segmentée dans quelques œuvres d'Albert Camus », *Orbis*, VIII, n° 1, 1959, pp. 161-8.

ou le rythme ;

Ö. SÖDERGARD, « Un aspect de la prose de Camus. Le rythme ternaire », *Studia neophilologica*, n° 31, 1959, pp. 128-48.

Il arrive qu'elles entrevoyent simplement dans *L'Étranger* un champ d'expérimentation de concepts dits opératoires. C'est le cas des articles de J.-C. Coquet :

« L'objet stylistique », *Le Français moderne*, janvier 1967, pp. 53-61.  
« Problèmes de l'analyse structurale du récit *L'Étranger*, d'Albert Camus », *Langue française*, n° 3, septembre 1969, pp. 61-72.

Elles peuvent limiter leur investigation à un ouvrage,

H. LAUSBERG, *Interpretationen dramatischer Dichtungen* [*Les Justes*]. München, Hueber Verlag, 1962, pp. 23-84.

G. GUIBAN, « Esquisse stylistique de *La Peste* », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 16, mars 1964, pp. 31-41.

ou au contraire l'étendre à l'ensemble de l'œuvre :

F. DELGADO, « Pensamiento y estilo de Albert Camus », *Razon y fe*, t. 157, n° 721, 1958, pp. 151-72, et n° 725, 1958, pp. 589-610.

A. BARRERA-VIDAL, *Der Stil von Camus*. Spa, Granollers, 1963, 197 p.

C. THOMA, *Der Stil der Frühwerke von Albert Camus*. München, Thoma, 1965, 164 p.

Précisons, en le déplorant, que les ambitions avouées ne soient point toujours suivies de résultats.

Nous laisserons de côté l'étude de J.A.G. Tans qui nous paraît relever tout à la fois de l'analyse thématique et des champs lexicaux et sémantiques. Employant une méthode bachelardienne trop simplifiée, l'auteur dévoile, après S. John<sup>1</sup> et S. Ullmann<sup>2</sup>, l'ambivalence des images, dont il nous est dit qu'elles « jaillissent de l'expérience vitale

d'A. Camus qui est tellement sensoriel que dans *Noces* [...] il s'identifie à la nature ». Ainsi s'élabore, comme chez Giono, ce « grand mythe méditerranéen qui hante, à notre époque, bien des esprits vivant dans l'inquiétude ».

C'est de cette inquiétude, obscurcissant le soleil, que traite l'analyse de P. Pieltain, « Sur l'image d'un soleil noir », *Cahiers d'analyse textuelle*, n° 5, 1963, pp. 88-94. Prenant pour bases des énoncés de Baudelaire, de Nerval ou de Hugo (cités par G. Antoine, *Actes du Congrès de la F.I.L.L.M.*, 1961), elle ne fait guère référence à Camus qu'en le nommant. Nous pouvons suggérer à l'auteur cet exemple de *Noces* (II, 55) : « *La campagne est noire de soleil.* » Mais prétendre que le soleil noir exprime le goût du néant, la lucidité suraiguë et la tristesse des choses, nous paraît trop vague et trop absolu.

Trop vague semble aussi l'étude syntaxique de A. Whartenby. Relever les déclarations de Camus sur la technique qui a permis à *La Chute* de s'organiser en discours cohérent, chercher à montrer qu'elle est bien cette « technique de théâtre (le monologue dramatique et le dialogue implicite) pour décrire un comédien tragique » (II, 1927) est certes intéressant. Mais n'est-ce pas une caricature de ce projet ambitieux que de tenter, à partir des propos de Clémence, de recomposer le dialogue entre le juge-pénitent et son interlocuteur (p. 1327) ? Tout cela pour affirmer que l'interlocuteur existe vraiment !

Nous n'accorderons guère plus de crédit à l'analyse de H. Saunders dont la revue superficielle et brève des valeurs du passé composé dans *L'Étranger* nous paraît singulièrement défraîchie.

Plus sérieux sont les commentaires de P. Grobe. Que ses propos sur l'imparfait de durée soient souvent simplistes et guère convaincants (il nous est affirmé qu'un extrait de « L'Hôte » mérite de passer à la postérité pour des emplois d'imparfait de durée, au demeurant, très anodins) n'enlève rien au mérite de son analyse de *l'imparfait de fixation*. Il

choisit ainsi dans *La Peste* des séquences où l'imparfait survient dans un contexte verbal au présent de l'indicatif, au passé composé ou au passé défini. La valeur durative de l'imparfait qui stabilise, semble-t-il, la vision, est dénommée *de fixation*. Il est à craindre qu'une telle conclusion sommaire ne soit applicable aussi à tout imparfait descriptif isolé au milieu de temps verbaux passés. Nous sommes même très inquiet de noter que Grobe s'appuie parfois sur le sémantème du verbe pour justifier son impression de gros plan ou de fixation. Peu importe, en la matière, que Camus ayant été acteur, ait connu cette technique de gros plan. Au demeurant, la valeur verbale de « *secouait* » dans :

Puis il lui dit très vite qu'il lui demandait pardon, il aurait dû veiller sur elle et il l'avait beaucoup négligée. Elle *SECOUAIT* la tête, comme pour lui signifier de se taire.

est-elle si différente de celle de « *regardait* » dans la séquence suivante (SIMENON, *Maigret se trompe*, p. 8), citée par P. Imbs<sup>3</sup> ?

Il avait encore sa tasse à la main quand la sonnerie du téléphone retentit. En décrochant, il *REGARDAIT* à son tour [...]

Est-ce qu'il ne s'agit pas ici aussi de l'habitude des « *modernes [qui] aiment à utiliser l'imparfait à la place du passé simple pour évoquer des faits uniques disposés en série, mais vus dans leur durée intérieure (imparfait « pittoresque ») : les faits sont décrits en même temps qu'est relatée leur survenance, comme si celle-ci n'avait pas d'importance, et comme si tout n'était que description, ou se fondait dans la description.* » (IMBS, p. 92) ?

Quant à nous, nous préférons l'appellation « imparfait de rupture », car ce qui importe dans l'exemple de *La Peste* cité par Grobe, c'est que le tissu événementiel soit momentanément rompu au profit du geste privilégié par la descrip-

tion. Mais nous agréons volontiers aux remarques de Grobe sur la difficulté de traduire ce type d'imparfait en anglais et nous ne sommes qu'à demi étonné d'apprendre que S. Gilbert le rend par des perfectifs ou le travestit en passé progressif ou en simple passé, ou même en indice auxiliaire de durée.

Ex. : « *Rambert, le cou dans les épaules, REGARDAIT le docteur.* » (I, 1225) → "*His shoulders hunched, Rambert gazed at the doctor FOR SOME MOMENTS WITHOUT SPEAKING.* »

Le traducteur de *L'Étranger* nous a, en effet, habitués à bien d'autres libertés ! Par contre, nous sommes très sensible à l'honnêteté de Grobe apportant en fin d'analyse la preuve de l'intention stylistique sous-jacente à de tels emplois : « *La peinture fait un choix. [...] La peinture de scènes isole dans le temps le geste qui normalement se perd dans un autre geste. Les grands peintres sont ceux qui donnent l'impression que la fixation vient de se faire (Piero della Francesca) comme si l'appareil de projection venait de s'arrêter net.* » (C2, 194 : 1947).

Nous redescendrons de ces hauteurs avec l'étude de Poch sur « La Phrase segmentée dans quelques œuvres de Camus ». Prendre pour base d'analyse le livre de M. Müller-Hauser sur les procédés de mise en relief de la phrase française paru en 1942 est défendable, mais se contenter de l'exploiter à des fins de description syntaxique l'est moins. Ainsi il nous est offert des relevés concernant le sujet préposé, postposé, l'objet indirect, la phrase segmentée à pronom personnel repris, et un tableau récapitulatif des types de segmentation, A Z/Z A, selon qu'ils concernent le sujet ou l'objet. Pour conclure enfin à la prédominance des cas de sujet détaché ou d'anticipation d'éléments syntaxiques, M. Poch a recours uniquement à des explications normatives dont on sait ce qu'elles valent actuellement. Il est tout de même utile de noter que la phrase segmentée survient surtout dans des

séquences de dialogue réel ou fictif, comme *La Chute* ou « Le Renégat ».

C'est un peu les mêmes réserves qu'inspire l'étude de Ö. Södergard, qui semblerait croire que le rythme ne naît apprend ainsi que des groupements ternaires sont très nombreux dans l'œuvre de Camus : 30 exemples dans *L'Étranger*, 61 dans *L'Exil et le royaume*, mais seulement 4 dans *Noces*. L'auteur n'est pas retenu par des scrupules théoriques ou méthodologiques : on ne trouve rien concernant la définition de ce rythme, ses présupposés syntaxiques, accentuels, métriques, comme on ne lit nulle distinction entre phrase ternaire et groupe ternaire. A entendre même Ö. Södergard, qui semblerait croire que le rythme ne naît pas seulement de la segmentation phonique ou syntaxique, mais que ses effets se combinent aux figures disjonctives ou jonctives, aux oppositions syntaxiques (groupe substantif — verbe/groupe substantival), aux régressions ou aux progressions métriques, comme dans l'exemple suivant ? « *Il faut que quelque chose arrive, même la servitude sans amour, même la guerre, ou la mort.* » (*La Chute*, I, 1492). Qui oserait même penser que Camus a recherché la symétrie, le parallélisme, ou la dissymétrie comme ci-après ? « *J'ai connu autrefois un industriel qui avait une femme parfaite, admirée de tous, et qu'il trompait souvent.* » (*La Chute*, I, 1483). Qui soupçonnerait même que le dernier élément donné par notre analyste comme un développement en subordonnée relative (p. 140), cache, en fait, une accélération rythmique et une sorte de grosse unité lexicale à but de cliché parodique ? « *Tout le monde peut vous faire admirer des coiffes, des sabots, et des maisons décorées où les pêcheurs fument du tabac fin dans l'odeur de l'encaustique.* » (*La Chute*, I, 1510).

La dernière partie de l'étude nous préoccupe autant. Il est de peu d'utilité de donner un relevé numérique des séquences de rythme ternaire parce que les séquences elles-

mêmes sont plus intéressantes et qu'un dépouillement purement manuel souffre souvent l'erreur. Enfin, nous ne saurions accepter les dernières démarches de Ö. Södergard qui croit suffisant et pertinent de noter qu'un passage de *La Dévotion à la croix* ne comportant que deux verbes en espagnol (nous précisons du XVII<sup>e</sup> siècle !) a été traduit par Camus en trois verbes. Un relevé plus soucieux eût montré d'abord que le groupe étudié comportait deux verbes plus un participe présent et qu'en français moderne le participe présent, en défaveur, est réservé à des emplois de causalité, de conséquence ou de description. Cela eût conduit, peut-être, à souligner que les faits secondaires à but apparemment descriptif sont érigés en faits autonomes et placés sur le plan commun aux faits principaux, et qu'ainsi la phrase de Camus méconnaissait, selon les besoins, la hiérarchie syntaxique pour rechercher plutôt la vision enchaînée et accélérée.

Du côté de la *sémiotique*, J.-C. Coquet s'intéresse surtout aux fragments d'idiolecte ou aux stéréotypes. Ses avis ne sont jamais inintéressants, car le point de départ de l'analyse est toujours justifié théoriquement et pratiquement. Dans son étude du mot « *taquet* »<sup>4</sup>, il relève le retard de transmission causé dans toute communication par l'insertion d'unités non situées dans le champ linguistique du destinataire. Ainsi met-il en évidence une des formes de la composition stylistique de *L'Étranger*. Peut-on toutefois regretter que ses références soient incertaines ou implicites (il ne donne, sauf erreur, aucune référence des clichés situés « *dans les dernières lignes des chapitres I et VI* » dont il n'est pas mentionné la partie pour le premier) ? Trop rapide nous paraît son étude des syntagmes ou des unités dont il envisage la répercussion sur le message, sans analyse préalable et approfondie du contexte. Ainsi il est conduit à n'estimer que normativement le cliché « *nid de lumières* », alors que celui-ci possède une fonction *émotive*, et est issu d'un télescopage métonymique (*les lumières* pour *la ville*) et métaphorique

(*nid* pour *groupe* par interférence de la *maison* douillette postulée par Meursault). Ce qui paraît donc pertinent, ici, est la double structuration poétique camouflée sous le stéréotype. Inversement, nous ne comprenons pas pourquoi notre collègue recourt aux « *mesures de la symphonie de Beethoven en ut mineur* » pour expliquer les « *quatre coups brefs sur la porte du malheur* ». Ne peut-on considérer ici que le cliché des trois coups, d'origine théâtrale, bien connu de Camus vu son expérience théâtrale antérieure, est ici réactivé par la substitution de 4 à 3 ? D'ailleurs, un trait syntaxique pertinent, présent ici, la préposition « sur » en place de « à » eût sans doute permis à J.-C. Coquet de noter le caractère discret des hispanismes insérés (« sur » démarque le *sobre* espagnol, habituel en Algérie) et de conclure autrement qu'il ne l'a fait quant à la suppression de « *toute marque formelle de l'origine géographique et de l'appartenance raciale* » (p. 61). « *La stylisation invisible* » paraît, après étude de *toutes* les variantes, résider surtout dans la suppression des traits impertinents et ostensibles et par la disparition des redondances infonctionnelles. Enfin, le recours au poncif « *d'écriture blanche* », désormais défunt espérons-le, ne nous semble guère une caution, si faible soit-elle.

La seconde analyse de J.-C. Coquet<sup>5</sup> se recommande par plus d'attention aux aspects spécifiques de *L'Étranger*. Développant une systématique combinée d'apports dus à Propp, à Greimas et à Levi-Strauss, l'auteur prévient qu'il ne considère pas d'« *un œil neuf* » « *cette œuvre connue* » mais éprouvera simplement une méthode. Méthodologiquement, on peut regretter que les modèles utilisés n'aient pas permis d'intégrer « *les phénomènes qui n'ont pas encore été observés* » et que la mise au point des modèles n'ait pas été suivie de leur vérification. J.-C. Coquet s'est laissé abuser par quelques apparences. Si au niveau superficiel, les relations entre les deux parties relèvent d'une quasi-symétrie, sémiotique-

quement tout commence, comme il est naturel dans une tragédie, avant l'enclenchement des épisodes. Si nous en croyons un article de F. Jacobi<sup>6</sup> auquel nous adhérons pleinement, tout a commencé par la séparation du fils et de la mère. Le rejet de la mère est un crime que l'avocat général alléguera sous le terme de « *parricide* ». Dès lors, Meursault est coupable de la mort de sa mère et l'attitude des vieilles femmes durant la veillée mortuaire rejoint l'attitude vengeresse des Érynnies qui réclament la punition du coupable.

— (À ce point, nous nous permettrons d'ajouter un développement personnel : ainsi, le diptyque d'Eschyle bien connu de Camus qui mit en scène le *Prométhée*, permet d'opérer une première transformation des épisodes et d'extraire du niveau 1 une séquence qui nous introduit au niveau 2. Voici le passage concerné des *Euménides* :

Devant cet homme, une troupe étrange de femmes dort assise sur des sièges. [...] Elles sont noires et absolument dégoûtantes ; elles ronflent en soufflant si fort qu'on n'ose les approcher ; elles versent de leurs yeux un affreux liquide, [...] je n'ai jamais vu la race à laquelle appartient cette bande [...] (vv. 45-58, traduction Chambry)<sup>7</sup>

La structure de *L'Étranger* au niveau 2 est donc linéaire et continue. La séparation d'avec la mère est sentie comme un achèvement retardé mais irréversible. « *Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte.* » (I, 1126). « *J'ai pensé [...] que maman était maintenant enterrée [...]* » (I, 1140).

Aussi une nouvelle union est tentée dès le lendemain avec Marie. Mais elle échoue, par la poursuite du destin, jusqu'au terme du rétablissement de la première unité, injustement défaite, et rétablie dans la mort.

Dès lors, le schéma proposé par J.-C. Coquet est erroné parce que partiel. Voici le schéma complet que nous établissons,

|                                    |                                |   |
|------------------------------------|--------------------------------|---|
| <i>Hors destin</i><br>[unité]      | <i>Destin</i><br>[tuer]        | <i>Hors destin</i><br>[unité]                 |
|                                    | <i>la mère</i><br>[séparation] | <i>L'Arabe</i><br>[suppression]               |
| mère + Ego                         | mère<br>Ego                    | Arabe<br>Ego                                  |
| <i>Modalité :</i><br>l'appartement | <i>Modalité :</i><br>Asile     | <i>Modalité :</i><br>plage                    |
|                                    |                                | Ego + mère<br><i>Modalité :</i><br>la cellule |

avec l'équivalence des modalités : Appartement  $\approx$  Asile  $\approx$  Plage  $\approx$  Cellule.

Quant au schéma de la page 45,

« *Meursault : Arabe :: Juge : Meursault* »  
[a est à b comme c est à d]

il nous paraît plus conforme à la matérialité des faits de le réécrire ainsi :

(niveau 1) Meursault : Arabe :: jurés : Meursault  
(niveau 2) Meursault : Soleil :: juge : Meursault  
(l'actant soleil étant dénoncé par Meursault)

La méconnaissance du niveau 2 conduit également notre collègue à affirmer que nous avons affaire à un désir sans objet, que « *l'actant-objet n'est pas identifié* » et « *qu'il n'y a pas de quête imaginable pour Meursault [...]* » (p. 65). Il devient clair au contraire que la quête de Meursault est celle de l'unité perdue après la séparation puis la mort de la mère. Elle s'esquisse avec le mariage prévu avec Marie.

(au cabanon) « [...] *j'ai pensé vraiment que j'allais me marier.* » (I, 1160)  
(en prison) « *Tu sortiras et on se mariera!* » (I, 1177)

Mais cette métamorphose du héros échoue par la double intervention du destin (soleil et juges), et *l'amélioration éventuelle s'achève en dégradation accomplie* (meurtre de l'Arabe et condamnation à mort).

L'actant-objet est donc Marie comme nous le signalent de continuelles références à celle-ci, dont les dernières, « *Morte, elle ne m'intéressait plus.* » (I, 1205) et « [...] *ce visage avait la couleur du soleil et la flamme du DÉSIR : c'était celui de Marie. Je l'avais cherché en vain. Maintenant c'était fini.* » (I, 1207). Il s'ensuit donc de ces oublis que tous les modèles envisagés par J.-C. Coquet doivent être repensés et réécrits.) —

D'un autre point de vue, nous sommes quelque peu inquiet de voir l'auteur recourir hors du texte considéré comme clos et achevé, à un *hors-texte*, *Caligula*, pour y déceler un parallélisme pour le moins douteux, comme de lire que le texte « *se présente comme un ensemble identique dont tous les éléments sont disjoints* » (p. 69), alors que les relevés effectués ne sont que fragmentaires. Ces quelques faiblesses, naturelles si l'on songe que notre collègue opère de façon limitée dans un champ mal balisé, ne sauraient éclipser la valeur intellectuelle de ces recherches toujours stimulantes.

Limitée aux *Justes*, l'étude de H. Lausberg n'a rien de stylistique, ni même, contrairement aux prétentions de l'auteur, de structurale. Celui-ci se contente d'esquisser une analyse traditionnelle bien schématique et sans bénéfice évident. Plus séduisante, l'analyse de G. Guisan déploie une stylistique impressionniste plutôt orientée vers les intentions et les manifestations techniques approximatives d'un art de l'écrivain. Elle ne saurait remplacer l'étude plus rigoureuse et plus longue de A. Noyer-Weidner, *Das Formproblem der « Pest » von A. Camus*, G.R.M., 1958, 260 p.

Du côté des analyses globales, il nous faut déplorer l'outrecuidance de F. Delgado intitulant « *Pensée et style de Camus* » une vague reconnaissance de quelques propos et quelques remarques très superficielles, loin de représenter même une modeste vulgarisation des figures et des procédés de cette œuvre. Plus sérieuses sont les investigations de

A. Barrera-Vidal et de C. Thoma. La recherche de A. Barrera-Vidal se veut à la fois théoriquement fondée (d'où un aperçu des concepts et des méthodes en stylistique, qui ne répugne pas de prendre avis du *Cours de Linguistique générale* de F. Saussure) et pratiquement efficace. Ainsi se déploie une analyse du lexique, sous forme d'étude des différents langages, du *Cagayous* aux vocabulaires techniques (médical, militaire, administratif, etc.), du vocabulaire chrétien aux transferts lexicaux. Les figures (oxymoron, contraste), les images et les discordances entre expression et contenu sont recensées. La syntaxe donne lieu, de même que la structure de la phrase, à inventaire des « *parties du discours* », des types de phrase et des relations syntaxiques. Le rythme enfin offre matière à l'auteur de rétablir les multiples connexions entre les différentes formes stylistiques arbitrairement séparées pour l'analyse. Une telle étude aussi ambitieuse et aussi sérieuse ne pouvait se dérouler dans le cadre de 180 pages imprimées, même très denses. Il a fallu sacrifier les enquêtes préalables, les approfondissements qui eussent permis d'aller plus loin que les langages de Camus ou la langue véhiculée par ses personnages, pour entrer vraiment dans le domaine de son utilisation et de la modification de ses règles par l'auteur. D'autres faiblesses ou maladresses sont aussi à déplorer. Classer parmi les mots rares ou archaïques une création lexicale comme « *le moi, moi, moi* » (*La Chute*), désignée comme onomatopée, nous paraît fâcheux. On pouvait pour le moins relever la relation iconique de nature diagrammatique entre signifiant et signifié et surtout distinguer une répétition phonétique à but parodique en la reliant à l'égoïsme exacerbé de Clamence. Dire que « commencer de » habituel, paraît-il, dans *La Peste*, est pédant et vieilli, nous semble méconnaître les risques d'agglutination vocalique qu'un écrivain soucieux de l'esthétique de sa prose peut éviter. Bien des interprétations des niveaux de style décelés chez Camus sont aussi à revoir. Ainsi, il est perti-

ment de distinguer deux écarts par rapport au mot « cimetière » : « *aux allongés* » (*L'Exil et le royaume*) et « *les lieux où leurs proches étaient enterrés* » (*La Peste*). Mais on ne doit pas réduire la seconde dénomination à une simple périphrase. Les propos d'Andromaque, « *Je passais en ces lieux où l'on garde mon fils* », ne sauraient lui être équivalents. Relever, d'abord, la valeur déterminative spécifique de la relative, dans la séquence de *La Peste*, par opposition à la simple valeur déterminative de la relative dans l'extrait d'*Andromaque*, est un premier repère. Reconnaître à celle-là son caractère euphémistique et son ironie dans un contexte où le mot « *peste* », refusé, donne lieu à des approximations risibles, permet d'avancer dans le déchiffrement des matrices rédactionnelles de *La Peste*. De même, distinguer les utilisations du vocabulaire chrétien ou pascalien surtout dans *Le Mythe de Sisyphe* n'est pas suffisant. Ne doit-on pas envisager la dialectique de l'écrivain utilisant les symboles chrétiens pour couler sa pensée, tout comme l'étudiant des rapports de l'hellénisme et du christianisme avait relevé l'utilisation des symboles grecs par les premiers penseurs chrétiens ? On aimerait que A. Barrera-Vidal se fût inquiété des rapports entre *oxymoron*, contraste et antithèse, ou connaître aussi la raison du retranchement des synesthésies de son analyse des images, savoir celle qui l'a conduit à séparer les vocabulaires « irréal » et « superlatif » du chapitre sur la qualification ? On le sent, nos réserves sont réelles. Elles ne sauraient, cependant, faire oublier le mérite, le sérieux et l'utilité de cette étude, achevée, ne l'oublions pas, en 1963. Mis à part deux chapitres injustifiés ici et injustifiables, « Les Descriptions de paysages » et « Les Différents Styles » (on aimerait enfin connaître au niveau formel les présupposés et les caractéristiques des styles logique, abstrait, absurde...), cette thèse ne peut que rendre d'appréciables services.

L'étude de C. Thoma, moins développée, se recommande

aussi à notre attention. La démarche du chercheur, qui n'étudie que les premières œuvres de Camus, passe par un bref examen du style et la distinction, à première vue, de deux caractéristiques majeures selon l'auteur : l'immaturation du style et la prédominance des images. Autant dire que les relevés restent partiels et limités et qu'un des premiers soucis de l'analyste est d'étudier les images qui, trop souvent, sont qualifiées en termes littéraires et fort peu linguistiques. Dans le cadre du raisonnement dialectique, l'intérêt de C. Thoma va à la distinction des figures enchevêtrées qui composent ce discours particulier. Il y relève une imagerie originale, à base d'enchaînement et de métaphores filées perçues comme images de culture, et la présence d'aspects paradoxaux appuyés sur un jeu d'antonymes (espoir—désespoir/vie—mort) (notons les mêmes relevés de A.-J. Greimas chez Bernanos). Quant au style de *L'Étranger*, C. Thoma le perçoit souvent avec les yeux des commentateurs successifs qui l'ont précédé. Relevant enfin les différentes tentations lyrique, philosophique et intellectuelle dans l'écriture des premières œuvres, le commentateur conclut que par opposition à la pensée en spirales de l'écrivain, l'évolution stylistique, elle, n'a guère cessé de s'accomplir au service d'un art toujours plus lucide.

Tel est le bilan d'une critique stylistique balbutiante et longue à s'émanciper.

A. A.

#### NOTES

1. S. JOHN, "Image and symbol in the work of A. Camus", *French Studies*, January 1955, pp. 42-54.

2. S. ULLMANN, *Image in the Modern French Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1960.

3. P. IMBS, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*. Paris, Klincksieck, 1960, pp. 92-3.

4. « L'objet stylistique », p. 57.

5. « Problèmes de l'analyse structurale du récit *L'Étranger*, d'Albert Camus ».

6. F. JACOBI, « La métamorphose de Meursault. Une interprétation du premier chapitre de *L'Étranger* de Camus », *Revue Romane*, t. IV, fasc. 2, 1969, pp. 138-47.

7. Voir notre thèse : André ABBOU, « Genèse et édition critique de *L'Étranger* ».

## II. ROMANS, NOUVELLES, ÉTUDES ESTHÉTIQUES

Le flux des études sur le premier roman de Camus ne tarit pas, et cela sans qu'elles nous révèlent des approches vraiment nouvelles ou apportent à l'étude du texte des méthodes critiques particulières. Néanmoins, les cinq articles dont nous rendons compte cette année, à une exception près, constituent chacun une contribution, plus ou moins grande, à cet énorme corpus critique.

Commençons par le plus important, l'essai de Finn Jacobi, « La Métamorphose de Meursault. Une interprétation du premier chapitre de *L'Étranger* de Camus »<sup>1</sup>. Ses pages, d'une densité rare pour la critique camusienne, sont riches en aperçus et en rapprochements avec d'autres œuvres et révèlent une lecture parfois originale et toujours intelligente. Elles méritent donc une analyse détaillée.

L'essai débute avec un rapprochement entre le passage où Meursault demande à son patron, en s'excusant et en se sentant coupable, deux jours de congé (I, 1125) et les remarques de Camus concernant Samsa, le héros de *La Métamorphose* de Kafka :

La seule chose qui l'ennuie dans la singulière aventure qui fait de lui une vermine, c'est que son patron sera mécontent de son absence. Des pattes et des antennes lui poussent, son échine s'arque, des points blancs parsèment son ventre et — je ne dirai pas que cela ne l'étonne pas, l'effet serait manqué — mais cela lui cause « un léger ennui ». (II, 204)

Et le critique de se demander si Meursault n'a pas subi lui aussi une pareille métamorphose suscitant l'aliénation, une métamorphose concernant ses rapports avec sa mère. Mais cette métamorphose se serait exercée non pas chez Meursault lui-même mais chez certains autres personnages tels qu'il les voit : « *Meursault ne change pas d'aspect, mais ses yeux défigurent.* » (p. 139). Il s'agit surtout de celui qui « *l'a remplacé auprès de sa mère* » (p. 138) : Pérez, le « *fiancé* » qu'elle avait pris à l'asile et dont le visage « *se transforme en masque horrible sous les yeux de Meursault* » (p. 139) : « *Ses lèvres tremblaient au-dessous d'un nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa.* » (I, 1113), description que Jacobi rapproche de celle de Roquentin se regardant dans le miroir dans *La Nausée*. Ce masque à la fois fascine et repousse Meursault, comme la vieille femme qui pleure dans la morgue, parce que ces deux amis de sa mère « *font preuve de sentiments profonds et vrais* ». Ce qui l'empêche de voir sa mère directement à son arrivée à l'asile,

c'est justement le fait qu'il se sent coupable envers elle et qu'il prétend à l'innocence. Il veut se justifier mais le directeur l'interrompt pour innocenter sa conduite. Et cette justification coïncide exactement avec l'accusation que craint Meursault : à l'asile [sa mère] avait trouvé ce que son fils n'avait pas su lui donner : l'amitié, l'amour. Rassuré par cette justification ambiguë, Meursault se rend à la morgue et voici que le sentiment de culpabilité réapparaît sous forme d'une étrange fascination exercée par les vis de la bière. (pp. 140-1)

La finesse avec laquelle l'analyse est menée et sa cohérence d'ensemble sont exemplaires, bien que chaque détail relevé du texte, pris séparément, puisse se prêter à une tout autre interprétation. Il n'est guère besoin de souligner son origina-

lité, surtout en ce qui concerne l'interprétation du portrait de Pérez.

Jacobi est l'un des très rares critiques à soutenir que le lecteur doit faire sienne, « *en l'adaptant à sa manière* », la formule de l'avocat général lorsque celui-ci prétend qu'il y a « *entre ces deux ordres de faits [l'enterrement sans larmes de sa mère et le meurtre de l'Arabe] une relation profonde, pathétique, essentielle* » (I, 1191), car « *après l'enterrement, justement, Meursault se retranche de la société des hommes* », en s'enfermant le dimanche dans sa chambre, « *présage de l'emprisonnement* » (p. 141). Jacobi fait remarquer que Meursault ne va pas manger ce jour-là chez Céleste « *qui a dit : " On n'a qu'une mère "* » (I, 1125), pour « *éviter les questions de ses camarades* » (p. 141) — conduite, soit dit en passant, que pourrait adopter un être malheureux tout autant que celui qui se sentirait coupable. Il convient toutefois de faire une distinction, nous semble-t-il, entre ses amis, les personnages qui portent des noms, et ceux qui représentent la société soit en tant que hiérarchie (les avocats, le prêtre, etc.), soit en tant que collectivité anonyme (les vieillards de l'asile). De ceux-ci, Meursault est séparé comme par un gouffre, de ceux-là à qui il ne paraît jamais étrange ni étranger, il reste aussi proche que jamais, comme quelqu'un à qui il est arrivé un malheur. Jacobi a donc évidemment raison de citer les impressions du protagoniste devant les vieillards lors de la veillée (I, 1129) comme preuve du « *sentiment vague d'une culpabilité dont les origines lui échappent* », sentiment auquel, personnellement, nous avons toujours donné des résonances sociologiques (en voyant chez Meursault un inadapté social) précisément parce que le protagoniste ne donne jamais expression à ce sentiment qu'en présence de personnages appartenant à la deuxième catégorie, d'êtres qui lui sont étrangers. N'empêche qu'ici Jacobi a le dernier mot, puisque, pour lui, même la culpabilité ressentie par Meursault devant son patron s'explique

par « un sentiment de culpabilité étrangement détourné de son véritable objet » (p. 147) (c'est-à-dire sa mère).

La peinture des vieillards suscite un rapprochement intéressant avec *Les Euménides* d'Eschyle, dont il donne une description comparable, en la commentant ainsi : « Meursault se trouve dans la position d'Oreste que les Erinnyes assiègent dans le sanctuaire de Delphes pour le punir d'avoir assassiné sa mère. » (p. 142). L'intérêt de cette comparaison est rehaussé par ce que dit Camus du rôle des Erinnyes dans « L'Exil d'Hélène » : « Le soleil n'outrépassera pas ses bornes, sinon les Erinnyes qui gardent la justice sauront le découvrir. » (II, 853). Le lecteur se rendra compte de la richesse et de la densité de cet essai (qui suggère, par ailleurs, des rapprochements avec *Les Possédés* à travers les paysages), si nous ajoutons que Jacobi prend cette dernière citation comme commentaire rétrospectif de la constatation que fait Meursault lors du meurtre d'avoir « détruit l'équilibre du jour » (I, 1166).

L'essai de David Madden, « Camus' *The Stranger* : an Achievement in Simultaneity »<sup>2</sup>, est à la fois plus long et moins dense. Il souffre surtout du fait de présenter un aspect plutôt décousu et donc de manquer de cohérence d'ensemble, et ses aperçus, n'étant pas développés, se perdent dans de simples descriptions d'intrigue. L'originalité de sa conception du livre est, d'ailleurs, loin d'être telle qu'on comprenne qu'il ait jugé bon de se passer de tous les critiques.

L'essai débute de façon à nous faire craindre le pire : Meursault n'est que « pur symbole », comme le Christ, il est chacun de nous (« *Everyman* »), et puisqu'il « n'a pas d'histoire, le roman exige, en dernière analyse, que nous suppléions à ce manque avec les détails de notre propre histoire » (p. 186)<sup>3</sup>. Mais nous nous rendons compte ensuite que ce que Madden exprime ainsi est au fond son intuition de l'existence de cette remarquable liberté de réaction qui est laissée au lecteur dans la première partie du roman, mais qui,

plus exactement, se réduit à la liberté de se tromper sur le protagoniste :

La tension principale est entre le lecteur et le narrateur. On ne peut pas réagir à la légère à l'indifférence de Meursault quelle que soit la sympathie qu'on doit finalement éprouver pour lui. [...] Meursault est tel que nous le voulons — à condition que nous comprenions sa parenté avec nous-mêmes. En écrivant un roman sur l'aliénation, Camus commence par aliéner le lecteur, mais à la fin, comme nous rejoignons Meursault dans le malconfort, le coupable et « l'innocent » se trouvent réconciliés, une amélioration morale s'ensuit. (p. 189 [tr.])

L'évocation du malconfort est l'une des nombreuses évocations de *La Chute* dont l'auteur fait une utilisation heureuse pour éclairer son précurseur. En plus de l'ambiguïté essentielle de Meursault, Madden prend soin de ne pas lui attribuer une trop grande part de conscience avant l'épisode avec l'aumônier à la fin du livre, en parlant de ce qui est ressenti intuitivement et instinctivement : « Le comportement de Meursault ne fait que suggérer que l'absurde est quelque chose d'*a priori* dans sa nature [...] Mais il ne découvre l'absurde [...] qu'à la fin du livre. » (p. 188). On constate aussi de nombreux rapprochements thématiques à l'intérieur du texte qui font penser à l'étude de Falk, *Types of Thematic Structure* (cf. AC2, 158-60). Certaines remarques sur « le symbolisme profond » du roman versent malheureusement dans une invraisemblance tout aussi profonde :

Il y a deux Christ dans le roman : l'Arabe et Meursault. Que l'Arabe soit un Christ est suggéré par les cinq coups de revolver : le premier est le coup de lance gratuit, suivi, en renversant la séquence, par les quatre clous qui le crucifient sur le sable. L'Arabe est le vrai Christ parce que Meursault, percevant dans la mort de l'Arabe, le pressentiment de l'absurdité de la vie qui peut prendre fin d'une manière si dénuée de sens, fait de la mort de l'Arabe une résurrection de lui-même. L'Arabe est son Christ personnel. (pp. 194-5 [tr.])

Inutile de poursuivre plus loin de telles extrapolations gratuites. Les cinq coups de revolver sont décidément longs à s'éteindre dans l'esprit des critiques ! (voir AC2, 156).

L'article de A.D. Nuttall dans une revue anglaise, *The Critical Quarterly*, « Did Meursault mean to kill the Arab ? — The Intentional Fallacy Fallacy »<sup>4</sup>, n'évoque le premier roman de Camus qu'à titre d'exemple pour éclairer le problème de la validité de l'étude des intentions de l'auteur d'une œuvre littéraire. Mais si l'intérêt de cet article peut donc paraître marginal (trois pages sur douze seulement sont consacrées à Camus), il soulève un problème qui l'est beaucoup moins puisqu'il concerne les réactions du lecteur. Nuttall voit dans *L'Étranger* deux histoires : la première est publique : c'est celle qui est constituée par les circonstances vérifiables du meurtre ; la deuxième est privée : c'est l'histoire du meurtre telle qu'elle est vécue par le protagoniste. Il les résume ainsi :

Primo, Meursault s'était armé au cas où il y aurait des ennuis, et lorsque cette éventualité s'est produite, il a tiré cinq fois. Secundo, pendant l'incident sa tête était remplie de la lumière et de la chaleur du soleil, de sentiments d'oppression, d'une anxiété et de souvenirs passagers, de la conscience d'un couteau tiré là devant lui, de désespoir. (p. 104 [tr.])

A la lumière de la version publique des événements, selon ce critique, il n'y aurait pas de doute que Meursault aurait eu l'intention de tirer sur l'Arabe. Mais la deuxième version, se demande-t-il, nous fait-elle revenir sur ce jugement ? Pour répondre à cette question, il se pose, tout à fait logiquement, une autre question : comment nous imaginerions-nous l'expérience introspective de n'importe quel meurtre ? La conclusion à laquelle il arrive, c'est qu'elle ne se présenterait pas nécessairement autrement que celle du personnage camusien. Or, c'est une question qu'à notre connaissance, les critiques ne se sont jamais posée et dont nous voyons ici la

pertinence. Que conclure, pour notre part, sinon que nous avons une preuve de plus de la manière dont Camus est arrivé à piper les dés pour créer un meurtrier innocent ou qui sera accepté comme tel par le lecteur (voir l'article de René Girard dans *ACI*, 14-52). Il reste toutefois un point faible dans cette démonstration : elle présuppose que le récit restitue fidèlement l'expérience intérieure tout entière du protagoniste.

Marginal aussi est le court article intitulé « Le Thème racial dans *L'Étranger* » de Renée Quinn<sup>5</sup>. Il se fonde, à en juger par l'exposition faite ici, sur bien peu de choses. Par exemple : « [...] *est-ce pur hasard si la femme qu'entretenait Raymond et qu'il veut punir pour son inconduite, est une "Mauresque", comme le note Meursault, employant un terme légèrement méprisant dans un contexte algérien ?* » (p.1010). Et ici, nous pensons au recours qu'a eu Visconti dans son film à une musique dramatique qui venait en écho aux résonances du mot « *Mauresque* », comme pour en souligner toute la portée. Ensuite, Mme Quinn profite d'une facilité de style pour suggérer ce qu'elle retire aussitôt, et la suggestion n'en est pas moins étonnante pour cela : « **SANS ALLER JUSQU'À VOIR dans cette situation une représentation symbolique de celle dans laquelle se trouvaient à l'époque les Musulmans algériens [pourquoi donc évoquer cette hypothèse ?], on peut penser que ce n'est pas une simple coïncidence.** » Pareille affirmation, et encore plus gratuite à notre sens, revient plus loin, et cette fois-ci sans réticence, à propos de la description des deux Arabes sur la plage :

Ils avaient l'air tout à fait calmes et presque contents. Notre venue n'a rien changé. Celui qui avait frappé Raymond le regardait sans rien dire. L'autre soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse, en nous regardant du coin de l'œil, les trois notes qu'il obtenait de son instrument. (I, 1163)

[...] *il ne semble pas trop fantaisiste [!] d'y voir une représentation symbolique du seul comportement possible à la masse algérienne opprimée [commente ce critique], de ce repliement sur soi-même auquel ont recours les vaincus devant une force supérieure en attendant le jour de la revanche.* » (p. 1011). Précisons que Mme Quinn ne cherche pas à « présenter Meursault comme un raciste », mais comme quelqu'un « marqué par une attitude collective » (p. 1010). Mais les bases fournies par le texte sont bien trop faibles pour soutenir sa thèse qui voudrait expliquer l'injustice du « châtiment réservé à Meursault » par « la hantise la plus profonde de l'auteur » :

A travers son personnage Camus, qui ne pouvait s'empêcher d'avoir mauvaise conscience, portait condamnation de sa propre race et partant de lui-même. Tout s'expliquerait mieux alors et l'incompréhensible châtiment ne serait que l'expression symbolique de la destinée qui attendait les Français d'Algérie [...] (p. 1013 [tr.])

Le lecteur est d'autant plus déçu par cet article s'il a lu le récent *Camus* de Conor Cruise O'Brien<sup>6</sup> qui soutient une thèse voisine de celle-ci mais en s'appuyant sur une vue d'ensemble de l'œuvre camusienne. Prenons un exemple seulement : le choix d'un Arabe comme victime. (Signalons, à ce propos, qu'un ami de Camus nous disait que beaucoup de ses amis lui avaient fait remarquer l'in vraisemblance de la condamnation à mort d'un pied noir pour le meurtre d'un Arabe en lui suggérant de prendre pour victime un autre pied noir, mais qu'il semblait tenir à sa victime arabe.) L'explication qu'en offre O'Brien est beaucoup plus subtile : « Ce qui apparaît au lecteur moyen comme une attaque méprisante sur la cour n'en est pas une, en fait : au contraire, en suggérant que la cour est impartiale entre Arabe et Français, [cette histoire] nie implicitement la réalité coloniale et entretient la fiction coloniale. » (p. 23). Il est intéressant de rapprocher

ce point de vue de celui de Paul J. Amash dans son article dans *Romance Notes* (cf. AC2, 155).

L'article de Catherine Savage, « Tragic Values in *The Stranger of Camus* »<sup>7</sup> est beaucoup trop général pour nous retenir. Que dire, d'ailleurs, d'un travail qui prend comme point de départ la physionomie de Mastroianni dans le film de Visconti ?

Passons maintenant aux récents travaux sur *La Chute* dont nous ne mentionnons que ceux qui ne figurent pas dans le recensement en tête de ce volume.

Le plus utile, sans aucun doute, est celui de Warren Tucker, « *La Chute* : Voie du salut terrestre »<sup>8</sup>. En dépit de son titre, cet article traite les nombreux reflets dans *La Chute* de la querelle provoquée par la publication de *L'Homme révolté*. Ce travail avait déjà été bien amorcé par les critiques, on le sait, en commençant par l'étude de Roger Quilliot (citée par Tucker) publiée dans *Preuves* en avril 1960. Mais Tucker nous démontre qu'il peut être porté encore plus loin, en signalant phrase par phrase le parallélisme entre telle remarque de Clamence et telle critique de Jeanson ou de Sartre. Il pense même trouver des échos des commentaires d'autres critiques à l'époque, comme Claude Mauriac, Thierry Maulnier et André Blanchet. Certains exemples sont, évidemment, plus convaincants que d'autres, mais l'ensemble de ce travail est certainement à retenir pour tout dossier critique concernant le dernier roman de Camus.

« *La Chute* : The Sterility of Guilt » de Robert M. de Rycke<sup>9</sup> se situe uniquement sur le plan de la psychologie de Clamence, situation précaire où il nous paraît difficile de se maintenir et encore plus difficile de ne pas donner un portrait du livre amputé de l'essentiel. Les conclusions de cet article ne nous apprennent rien et nous laissent donc sur notre faim :

Il est clair que le thème principal de *La Chute* c'est le problème

de la culpabilité et de la responsabilité. Camus montre que les hommes feront tout pour assumer la culpabilité afin d'éviter la liberté. (p. 202)

[...] le message de Camus est clair : s'adonner avec délectation à la condamnation de soi ou à la condamnation totale de l'humanité est un passe-temps irrationnel qui ne sert à rien. (p. 203 [tr.])

Inutile de nous attarder longtemps sur l'article de Léon-François Hoffmann sur « Albert Camus et Jean Lorrain. Une source de *La Chute : Monsieur de Bougrelon* »<sup>10</sup> dont les faiblesses ont été exposées sans merci ailleurs<sup>11</sup>. Son auteur a la distinction d'avoir déterré une des « sources » les plus invraisemblables du roman de Camus, ce qui n'est pas peu dire. On comprend difficilement comment, après avoir émis de nombreuses réserves d'une prudence à toute épreuve devant « *certaines parallélismes frappants* » (p. 93) qu'il va énumérer, Hoffmann puisse se trouver en mesure de conclure avec cette affirmation stupéfiante :

Parallélismes donc dans le lieu, dans la durée romanesque, dans la trame, dans les personnages, dans les comportements, dans la structure métaphorique, il ne saurait s'agir de ressemblances fortuites. Même en l'absence de documents précis, le témoignage interne des textes me semble irréfutable. Pour autant qu'on puisse déterminer le point de départ d'une imagination, *Monsieur de Bougrelon* l'a été pour Camus. (p. 99)

La « qualité » de ce dernier travail, publié dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, ainsi que de l'essai dont nous allons parler maintenant et qui est paru dans la *Revue des sciences humaines*, nous incite à constater, à la suite de nos remarques critiques dans ces pages l'an dernier concernant le niveau très inégal des publications d'outre-Atlantique, que les revues françaises ne se montrent guère plus soucieuses de leurs responsabilités à cet égard.

On se sent gêné devant l'essai de Rica Ionescu qui

prétend étudier « Paysage et psychologie dans l'œuvre de Camus »<sup>12</sup>. On dirait un exposé d'étudiant et comme tel, il aurait constitué un travail honnête entaché par un excès de lyrisme (dont témoignent les points d'exclamation) dans l'expression et dépourvu de tout sens analytique. Essai général qui présente de Camus et de son œuvre une image d'Épinal dépassée depuis longtemps. Qu'on lui consacre quatorze pages dans une revue d'érudition nous aurait paru, *a priori*, inconcevable.

Un travail analogue avait déjà été fait, et bien fait, deux ans plus tôt et, qui plus est, publié dans une revue française. Dans une étude dont la méthode d'approche est nouvelle et qui, en dépit de son titre : « *La Chute*, ou, de la prison au labyrinthe »<sup>13</sup>, traite de l'ensemble de l'œuvre camusienne, Anne-Marie Amiot s'inspire de catégories bachelardiennes pour examiner les images du paysage, campagnard ou citadin, chez Camus. Cette perspective se justifie sans aucun doute car elle cadre avec « *le parti pris existentialiste* » selon lequel « *la cohérence intime d'une œuvre ne se situe pas au niveau des idées, mais des sentiments* » (p.122). C'est ce parti pris que le critique prend comme point de départ : « *Toute réflexion existentielle commence par là ; l'homme est un prisonnier, un condamné à mort [...].* » Mais « *Camus eut la révélation d'une prison lumineuse, d'une condition humaine d'autant plus absurde que le monde était beau* » (p.122). Pour l'être méditerranéen, « *l'homme est bien dans une prison, mais elle a pour toit le bleu et la clarté du ciel [...]* » (p. 123). Une première opposition est marquée entre ville et campagne, mais qui s'efface devant le contraste plus fondamental entre nord et sud, comme il ressort du passage suivant qui est bien caractéristique de la démarche critique de Mme Amiot :

Camus n'a jamais aimé la ville : Oran se présente à lui sous l'aspect du Minotaure : elle engloutit l'homme qui s'y risque, mais Oran, labyrinthe ascendant, offre encore une chance de salut, car

c'est un labyrinthe de pierre : qui sait trouver le fil salutaire en échappera, il possède objectivement une issue d'où l'on découvre le soleil et la mer. La ville méditerranéenne est dangereuse. Mais pour l'homme courageux, elle est l'épreuve à surmonter ; jamais dans ses dédales, il ne connaît l'angoisse, tout au plus l'ennui : toujours, il connaît l'ennemi qu'il combat.

La ville du Nord, la grande ville, inspire à Camus la même image, mais chargée d'une valeur opposée ; loin d'inciter l'homme à la liberté, elle le met en cage, physiquement : le corps s'asphyxie, l'unité superbe du Méditerranéen est rompue, l'esprit fait cavalier seul à la recherche d'une vérité tronquée par cela même que le corps n'y a point part, non plus que la beauté. C'est « L'Exil d'Hélène ». (pp. 124-5)

C'est aussi *La Chute* (on se demande pourquoi ce critique n'évoque pas également le paysage de Prague dans « La Mort dans l'âme »), ce passage de la prison au labyrinthe. La démarche critique est essentiellement intuitive et le résultat obtenu présente un aspect impressionniste. A quoi on nous répondrait, à juste titre, que les images ont leur propre logique à laquelle Mme Amiot se révèle fort sensible. D'ailleurs, quelle autre méthode critique saurait si bien rendre la poésie de *La Chute*, aspect de ce texte qu'on néglige (comme le font la plupart des critiques) au risque de manquer l'essentiel : sa cohérence esthétique :

Le long discours de Clamence ne doit point nous tromper, tout le récit s'ordonne autour de cette image fondamentale [*du labyrinthe*]. Camus ajoute même à la peur qui s'exprime par toute figuration labyrinthique, la sensation d'un vertige : ce labyrinthe n'est pas stable [...] La matière qui le constitue est fluide et mouvante, la mer elle-même se fait trompeuse, elle se résorbe en des canaux dont aucun ne mène nulle part. Clamence et sa « victime » tournent en rond, dans cette ville d'où on ne s'échappe pas, où tout se ressemble. Inexorablement, tout chemin, tout bateau ramène les promeneurs au même point [...] C'est folie de vouloir s'échapper. Cette eau dormante est une eau de mort ; mort physique, une femme s'est jetée du Pont des Arts, mort spirituelle aussi. Elle réfléchit au promeneur sa propre image, celle d'un homme mutilé et inquiet qui ne peut échapper à lui-

même, l'eau devient miroir, s'opacifie en neige, en glace, l'homme est pris au piège [...]. (p. 125)

N'empêche que méthode nouvelle ne veut pas dire nécessairement résultats nouveaux (une certaine méthode critique se révélant plus ou moins apte et pertinente pour l'étude de chaque œuvre). Et malheureusement les catégories que Mme Amiot utilise et les oppositions dont elles sont nées nous semblent aussi évidentes qu'elles sont essentielles chez Camus.

B.T.F.

#### NOTES

1. *Revue romane* [Copenhague], t. IV, Fasc. 2, 1969, pp. 138-47.
2. *Renascence*, vol. 20, Summer 1968, pp. 186-97.
3. Comme pour tous les articles en langue anglaise, nous traduisons de l'anglais.
4. *The Critical Quarterly*, vol. 10, nos. 1-2, Spring-Summer 1968, pp. 95-106.
5. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 69<sup>e</sup> année, t. LXIX, n<sup>o</sup> 6, nov.-déc. 1969, pp. 1009-13.
6. Camus, Londres, Fontana/Collins, « Fontana Modern Masters », 1970, 94 p.
7. *The University of South Florida Language Quarterly*, vol. VII, nos. 1-2, Fall-Winter 1968, pp. 11-16.
8. *The French Review*, vol. XLIII, no. 5, April 1970, pp. 737-44.
9. *Romance Notes*, vol. X, no. 2, Spring 1970, pp. 197-203.
10. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 69<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 1, janv.-févr. 1969, pp. 93-100.
11. Voir la « Revue des revues » d'Yves Florenne dans *Le Monde* du 27-28 avril 1969.
12. *Revue des sciences humaines*, t. XXXIV, fasc. 134, avril-juin 1969, pp. 318-30.
13. Anne-Marie AMIOT, « La Chute, ou, de la prison au labyrinthe », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, première année, n<sup>o</sup> 2, « Littérature grecque, latine, française », 1967, pp. 121-30.



### III. THÉÂTRE, ÉTUDES COMPARATIVES, ÉTUDES PHILOSOPHIQUES

« Albert Camus, Man in Revolt »<sup>1</sup> de Thomas Hanna constitue l'une des meilleures introductions à la pensée camusienne que je connaisse. Étant donné qu'il s'agit d'un chapitre d'un livre de classe pour les étudiants de la philosophie de l'existence — Camus, on le sait, a toujours refusé de se voir associé au mouvement existentialiste proprement dit — on ne fera pas grief à l'auteur de l'absence de références à la critique camusienne.

Évoquant la « modestie » de Camus, Hanna considère celui-ci comme un artiste-philosophe qui, par son dénuement et sa simplicité, nous rappelle les Janissaires se promenant nus et qu'Alexandre le Grand nommait les « *gymnosophes* ». Selon Hanna, la pensée camusienne est une « *gymnosophie* ». On pourra se demander s'il n'y a pas malentendu quant à l'importance que l'auteur attribue à la modestie. A l'instar de Nietzsche, qui la tenait en abhorration, Camus n'aimait ni les tièdes, ni les partisans de la pseudo-modération masquant leur lâcheté. Encore moins estimait-il ceux qui camouflent leur tiédeur afin de la faire passer pour de la modestie. Enfin, je doute qu'il prît la modestie « sincère » vraiment au sérieux.

Se fondant avant tout sur *L'Homme révolté* et *Le Mythe de Sisyphe*, mais au besoin aussi sur les autres œuvres, Hanna entreprend une analyse tripartite de la révolte camusienne : 1) l'attitude de Camus face à l'héritage hellénique et judéo-chrétien de la civilisation occidentale ; 2) le

sens véritable de la révolte ; 3) l'emploi critique de la philosophie de la révolte.

Notre auteur établit, au demeurant, les raisons pour lesquelles au terme de l'évolution intellectuelle de l'homme le déicide fut l'aboutissement logique de la sécularisation de la foi. En fait, le fameux « *Dieu est mort* » de Nietzsche signifie aussi que « *the foundations for belief are dead* » (p. 334). Cependant, la mort de Dieu n'a paradoxalement pas entraîné la cessation de toute croyance en une substance ou une puissance transcendante. Les hommes, conscients de la disparition des fondements de la foi, continuent à croire parce que « *man cannot exist in terms of what they know* » (p. 335). A en croire Hanna, c'est dans ce paradoxe qu'il faut chercher les assises de la pensée camusienne. Or, l'homme révolté contemporain, pour qui la mort de Dieu ne se situe pas à la fin mais au début de sa pensée, est comme « *l'esprit libre* » nietzschéen, « *a man who has not only accepted the intellectual consequences of freedom, but also accepted its existential consequences. [...] To risk a total commitment toward freedom is an impulsion toward health* » (pp. 335-6). Avec une clarté dont le lecteur lui saura gré Hanna relève ce que Camus doit à son maître à penser allemand quant au dénoncement quasi méthodique des valeurs absolues qui se sont substituées à Dieu, notamment chez les athées. Il manque souvent à leur rébellion intellectuelle la dimension existentielle. On sait de quelle manière Camus mit à jour, dans *L'Homme révolté*, cette insuffisance fondamentale et meurtrière qui caractérise les révolutions historiques et métaphysiques. Quoique « philosophiquement » inférieur aux Sartre, Merleau-Ponty, Heidegger et Jaspers, Camus sut fournir une réponse passionnément affirmative à la question capitale de notre époque : « L'homme peut-il vivre dans un univers sans Dieu ? »

L'analyse de la révolte en tant que phénomène, exécutée avec beaucoup de compétence et de souplesse, n'apporte rien de neuf aux camusiens, mais je la recommande vivement à

tout étudiant de Camus parce qu'elle éclaire agréablement une matière difficile (pour ne pas dire ambiguë). Hanna souligne, à juste titre, le caractère dialectique de la négation affirmative que constitue la révolte : partie de l'absurde, elle demeure inséparable de la notion de limite développée dans « *la pensée de midi* », mais déjà présente dans les pages finales du *Mythe de Sisyphe*. Si notre auteur réussit bien à marquer ce que Nietzsche et Camus ont en commun, il ne met en revanche pas assez en relief ce qui les sépare. L'attitude de Camus face à l'*amor fati*, cette nouvelle divinité qui se faufile dans la dialectique nietzschéenne et que Camus dénonce comme une infidélité, comme un « *saut* », n'est nulle part analysée dans l'étude de Hanna. Mais dans l'ensemble celle-ci, dédaigneusement libre du jargon philosophique et de ce fait fort agréable à lire, est d'une lucidité pénétrante.

Il n'est point surprenant que Francesco Lazzari, l'auteur de *Camus e il cristianesimo* dont je rends compte dans ce même numéro, consacre un article majeur au Diplôme d'Études supérieures de Camus<sup>2</sup>. Partant d'une citation de Croce, Lazzari s'évertue à démontrer la dette envers le christianisme qu'a contractée toute la culture européenne « *moderne* ». Puis il passe en revue les lectures que Camus a faites à l'époque où il préparait son mémoire sur la métaphysique chrétienne et le néoplatonisme. Ce travail lui permit de s'approprier les connaissances intellectuelles du christianisme et de méditer « *sui problemi del male, della libertà e della grazia alla luce del pensiero di Plotin e di Sant Agostino* » (p. 229). Suit une succincte présentation des idées directrices du mémoire de Camus. Quant à celui-ci, Lazzari n'omet pas de constater ce qui éloigne l'auteur de *La Peste* de la notion chrétienne de péché et de rédemption. L'auteur est d'avis qu'en dépit des différences capitales entre le christianisme et le « *paganisme méditerranéen* » ce dernier est néanmoins caractérisé par le sourd désir de Dieu, par

l'humilité et par l'aspiration à une renaissance. Camus fut surtout influencé par le pessimisme amer qui forme le fond de la pensée grecque. Lazzari retrace l'influence plotinienne sur Camus en analysant l'allocution faite à la Maison de la Culture (« La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne ») et le compte rendu de *L'Oiseau privé* d'Armand Guibert. Ensuite il présente les différents travaux critiques sur ce sujet citant copieusement l'essai d'A. Rigobello (*Camus*, Naples, 1963) qui, parlant de *L'Étranger*, y découvre un « plotinisme naturaliste » (p. 236). A partir de ce moment, l'article de Lazzari devient une sorte de compte rendu prolongé du livre de Rigobello. Confrontant Camus à Croce critique de Sartre et de l'existentialisme, Lazzari montre qu'en dépit de leurs positions bien divergentes le critique-philosophe et le poète-philosophe faisaient reposer leur esthétique sur des concepts semblables.

Appliquant le principe de salubrité intellectuelle qu'il reconnaît à Camus artiste du dialogue, André A. Devaux examine avec une probité et une compétence extraordinaires la position de Camus « devant le christianisme et les chrétiens »<sup>3</sup>. Cette étude, qui dépasse le cadre d'un simple article, se fonde à la fois sur une lecture sympathique des œuvres camusiennes et sur une érudition impeccable. Esquissant la vie religieuse du jeune Camus<sup>4</sup>, Devaux précise qu'elle « se borna à l'accomplissement de rites dont la portée fut surtout familiale et sociale » (p. 10). Ce fut l'exemple de la grand-mère qui suscita chez Camus la confusion entre religion et résignation. Et c'est grâce au doute salutaire, que fit naître en lui son maître Grenier, que Camus mesurait toujours ses entreprises intellectuelles sans jamais donner dans l'extrémisme. La dangereuse propension à « l'animale quiétude » (p. 11) est dès le début contrebalancée par une authentique soif métaphysique. Au fait, les deux tendances se conditionnent en s'opposant et c'est en assumant pleinement le

douloureux déchirement qu'elles engendrent que Camus parvienne à doter l'homme d'une grandeur dans la misère.

Selon Devaux, l'auteur de *Noces* n'a de saint Augustin qu'une connaissance limitée. Quoique Camus admire en l'évêque africain « *le seul grand esprit chrétien qui ait regardé en face le problème du mal* » (C2, 179), il ne l'accompagne pas « *dans son vigoureux effort de rationalisation de la foi : il n'entra jamais dans les vues de la fides quaerens intellectum et préféra opposer assez systématiquement foi et connaissance* » (p. 11). Pour cette raison Devaux reproche à Camus de s'enfermer dans la méditation exclusive du *credo quia absurdum*, de se condamner donc « *à ne voir que l'un des côtés, et non pas le plus grand, du christianisme* » (p. 19, note 49). Certes, Camus a connu, admiré, aimé même des croyants, tels Jean Guitton, René Leynaud, Simone Weil ou le père Bruckberger, mais il s'agissait d'*élus* qui s'étaient engagés dans une voie qui lui demeura interdite : celle de la grâce. J'irais même plus loin en disant qu'il s'interdisait lui-même cette voie royale qu'il considérait, à tort ou à raison, comme une échappatoire. L'obéissance surnaturelle à Dieu et la révolte s'avèrent incompatibles. Or c'est sur cette question que se centre le travail de Devaux : « *pourquoi Camus n'a-t-il pu entrer dans la perspective doctrinale du christianisme ?* » (p. 14). C'est évidemment poser la question : comment Camus a-t-il eu le courage d'être Camus ?

L'auteur de *La Peste* vit en l'histoire du Christ « *le chiffre de l'essentiel échec humain* » (p. 14). Honorant le Crucifié, Camus se refuse à reconnaître le Rédempteur. Je ne crois cependant pas que la réponse de Kirilov à Pierre Verkhovenski (*Les Possédés*) permette de conclure qu'elle traduit, au-delà du doute, « *dé façon pathétique, l'une des convictions les plus profondes de Camus* » (p. 16). Il me semble plutôt que cette réponse exprime la sourde et incessante quête de Dieu qui caractérise les œuvres de Dostoïevski.

Par la suite, notre auteur analyse sur trois plans les

critiques que Camus déploie contre la pensée chrétienne : a) la Nature contre la Surnature ; b) la justice contre la Grâce ; c) le Relatif contre l'Absolu. Il discerne derrière les attaques camusiennes « *la critique plus large du christianisme comme doctrine de la résignation et de la faiblesse acceptée* » (p. 18) plaçant ainsi Camus dans le sillage de Nietzsche. Intimement associée à l'angoisse existentielle, la notion de péché est à la source de ce ressentiment. Au lieu d'affronter l'inconnu courageusement, le croyant s'y dérobe en se référant à Dieu. « *A l'acte de foi, Camus entend substituer l'acte de lucidité.* » (p. 19). On ne pourrait dire mieux quoiqu'il s'impose d'ajouter à ce sujet qu'il ne s'agit pas d'un rationalisme rébarbatif mais d'une lucidité passionnée. Selon Devaux, la révolte camusienne est dirigée, Dieu n'existant pas, contre « *quelque démiurge responsable des malfaçons de la création* » (p. 19). J'ai expliqué dans le compte rendu du livre de Lazzari pourquoi je ne puis adhérer à une telle notion du mal dans la pensée camusienne et je n'ai pas à y revenir. Très subtiles sont les définitions de l'idée d'unité opposée à l'idée de *totalité*. Celle-ci, à cause de son caractère clos, écrase l'individu alors que celle-là, plus ouverte, suppose « *l'union souple des différences individuelles grâce à de multiples médiations choisies avec discernement et respect* » (p. 22).

Contre la critique camusienne du christianisme Devaux élève des objections qui peuvent se résumer ainsi : Camus « *a constamment durci en termes antagonistes des notions qui rappellent dialectiquement leur contraire* » (p. 24) ; il n'a pas compris l'Éternité divine qui est, pour le chrétien, l'éternel présent et qui accorde au corps et à la nature une valeur essentielle ; il confond l'aspiration « *englobante* » du christianisme avec un totalitarisme étouffant ; il n'accorde pas à la notion platonicienne de « *participation* » l'importance capitale qu'elle requiert ; il ne sait accepter « *les paradoxes qui déterminent l'allure propre au christianisme* » (p. 25) ; il attaque de préférence le Dieu cruel et sourd de l'Ancien

Testament mais ne voit guère le Père miséricordieux ; il méconnaît la profondeur de la signification de l'Incarnation divine ; enfin, s'agrippant à une conception limitée d'un christianisme pessimiste quant à l'homme, Camus « *oublie toutes les implications de la felix culpa et les perspectives ouvertes par la re-naissance sacramentelle* » (p. 26). Le travail de Devaux est un bel exemple de dialogue fructueux qui n'hésite pas à donner raison à l'adversaire, s'il y a lieu, et qui est entièrement nourri d'une fraternelle tolérance.

D'une manière beaucoup plus générale donc nécessairement plus superficielle, Carlo Fonda étudie dans son essai sur « Albert Camus et la religion »<sup>5</sup> quelques aspects de la religiosité camusienne. Vu qu'il s'agit surtout d'un recensement d'articles et de citations choisies dont le résultat ne modifie guère nos connaissances de cette matière — exception faite d'une virulente condamnation de l'immoralisme de *L'Envers et l'endroit* et de *Noces* — je me permets de renoncer à en rendre compte.

Il est fait allusion à Camus dans deux ouvrages récents. Dans un essai qui s'alimente, tout en les critiquant, surtout de Kierkegaard et de Sartre, Herbert Fingarette décèle les mécanismes de la duperie de soi-même<sup>6</sup>. Au lieu de renvoyer au « *paradoxe* » qu'on invoque à tout propos en parlant de la « *self-deception* », l'auteur se propose au contraire d'élucider les problèmes psychologiques, moraux, légaux et spirituels de cette attitude des plus humaines. On y trouvera quelques références à *La Chute* (pp. 6 et 60-1) dont le thème même est l'illusion. En lisant ce récit on est, selon Fingarette, fasciné, réduit au silence face au tour de force de l'auteur qui réussit à mettre à nu la culpabilité latente du lecteur. Clamence est vu comme un « *ex-self-deceiver* » qui avoue finalement son but égoïste. Loin de les diriger vers une réformation de lui-même, il ne cesse cependant de s'adresser des reproches d'hypocrisie. Grâce à une brillante volte-face (de l'auteur, du narrateur ou des deux ?) ceux-ci deviennent

l'expression suprême d'un nouvel égoïsme dont Clamence est conscient.

*The Hard Journey. The Myth of Man's Rebirth*<sup>7</sup> de Honor Matthews est un essai sur les mythes de la connaissance de soi-même. Il se compose de deux parties dont l'une est consacrée au « Voyage dans l'univers ordonné » (les premiers mythes, Œdipe, *La Divine Comédie*), l'autre au « Voyage dans la société contemporaine » (l'existentialisme, les labyrinthes de Kafka, l'ambiguïté de Beckett, le communisme de Brecht). Parsemée de citations, cette étude doit se lire comme un périple de l'homme au plus profond de lui-même. L'auteur a raison de voir *Caligula* et *Le Malentendu* comme des drames de la connaissance et de la reconnaissance. Mais son interprétation de *Caligula* simplifie à l'excès la complexité du personnage principal. L'empereur romain incarne-t-il vraiment « Camus' anti-hero » (p. 114) ? *Caligula* « *denies Camus' own delight in the sensuous experience of nature's beauty, which transcends the need of rational justification. He denies also the duty of engagement* » (pp. 114-5). Les choses ne sont pas si simples qu'elles en ont l'air. Certes, *Caligula* est, d'une certaine manière, le champion de la négation ; certes, il repousse cruellement les tentations de la beauté. Mais tout en manifestant, à plusieurs reprises, une sensibilité extraordinaire qu'il partage avec le poète Scipion, il refuse de se livrer à elle afin de rester fidèle à sa mission. Celle-ci est dévastatrice, soit, mais le « *suicide supérieur* » que Camus fait pratiquer à *Caligula* implique aussi un engagement supérieur. La conclusion de Mlle Matthews défigure complètement l'ambiguïté finale de la pièce : « *The isolated individual is swept away and life goes on, with ordinary collective values reasserted in an ordinary human community.* » (p. 115). En passant, je relève une autre généralisation hâtive qui menace de susciter l'ire de maint lecteur de Camus : *Le Malentendu* « *is, like all Camus' work, a plea for commitment* » (p. 117). Un peu plus d'une demi-page, dont la moitié se compose de

citations, est consacrée à *La Peste* et à *La Chute* respectivement. Là encore, la brièveté de « l'analyse » ne réussit qu'à provoquer notre faim pour nous y laisser. Rieux, selon l'auteur, est l'antipode moral de Clamence. « *The totality of Camus' life and works leaves no doubt as to which of the two characters embodies [!] his own purpose and practice.* » (p. 119). Je ne nie point les mérites d'une étude comparée des mythes de la connaissance et de la renaissance allant d'Œdipe aux drames brechtiens, mais il faut alors se rendre compte des pièges que tend pareille entreprise reposant sur des simplifications souvent inacceptables.



Un remarquable exemple d'une savante étude textuelle fondée sur la comparaison de plusieurs versions nous est fourni par Alan J. Clayton dans ses « Remarques sur deux personnages camusiens : Hélicon et Scipion »<sup>8</sup>. Analysant les étapes successives de *Caligula* — du premier manuscrit jusqu'à l'édition « définitive »<sup>9</sup> de 1958 en passant par celles de 1944 et 1947 — l'auteur concentre son intérêt sur l'évolution de deux personnages-clés : Hélicon et Scipion.

Hélicon qui, au demeurant, fut appelé « *familier de Caligula* », est en effet un personnage inquiétant et difficilement saisissable. Dépourvu de motifs visibles, il exécute aveuglément les ordres de l'empereur dont il est le fidèle porte-parole. Ce n'est qu'en 1957 que Camus dote Hélicon d'une personnalité proprement dite. Certains de ses propos peuvent être mis en rapport avec les souvenirs toujours vifs des excédantes polémiques qui suivirent la publication de *L'Homme révolté*. D'une manière très convaincante, Clayton réussit à démontrer, en étudiant l'addition de 1957 à la scène 5 de l'acte II, comment Camus nantit Hélicon d'un passé. La cohérence psychologique de cet affranchi de Gaius est ainsi renforcée. « *Sa servilité actuelle est un reflet de son*

*ancienne servitude, en même temps qu'un signe de gratitude et d'hommage à son bienfaiteur.* » (p. 82). Par la suite, Clayton rapproche Hélicon judicieusement de Clamence pour dénoter l'identité des thèmes qui dominent *La Chute* et la tirade ajoutée de Hélicon.

Je me demande pourquoi l'auteur ne fait mention ni de l'article de Germaine Brée (*Symposium*, vol. XII, Fall-Winter 1958, pp. 43-51) qui étudie, entre autres, l'importance accrue de Hélicon dans les versions successives de la pièce et les rapports avec la vie contemporaine, ni du travail de Thody (*Albert Camus, 1913-1960*, London, Hamish Hamilton, 1961, p. 230, note 67) qui remarque : « *It seems indeed at times as if Camus did allow the "Clamence" aspect of his personality to run away with him when he was writing the 1958 version of Caligula.* » Je renvoie aussi à l'article de I. H. Walker, « *The Composition of Caligula* », *Symposium*, vol. XX, 1966, pp. 263-77.

Très intéressantes sont les nouvelles sources possibles du personnage de Hélicon présentées par Clayton à la suite du travail de Walter A. Strauss. Outre *L'Histoire romaine* de Dion Cassius dans laquelle il est question d'un certain Protogène emportant partout deux livrets qui avaient pour titre *Épée* et *Poignard*, Clayton évoque aussi les *Vies parallèles* de Plutarque qui y mentionne un Hélicon historique, mathématicien, astronome, disciple d'Eudoxe et associé à Platon. Je crois bien que le rapprochement est fortuit même si c'est « *logiquement sur un astronome qui sait prédire les éclipses que retomberait la tâche de procurer la lune à un empereur* » (p. 83). Absolument convaincant, en revanche, est le renvoi à Pleilon d'Alexandrie qui parle d'un « *certain Hélicon, esclave scélérat* » dans ses *Écrits historiques* que Camus pratiquait à l'époque où il mettait en chantier son Diplôme d'Études supérieures.

Quant à Scipion, Clayton rassemble avec beaucoup de perspicacité les sources multiples de ce personnage qui sont

moins de caractère historique que personnel et esthétique. Il faut y lire avant tout les interrogations propres à Camus « *sur la possibilité de concilier le lyrisme et la logique absurde* » (p. 85). Ce n'est qu'à partir des versions de 1947 que Scipion, dont Caligula a fait assassiner le père, ne participe plus activement à la mise à mort de l'empereur. L'auteur a tout à fait raison de nous faire remarquer que Caligula est un homme hypersensible qui ne fait que jouer le rôle d'insensible. Ajoutons cependant que les actes de Caligula sont aussi les réactions d'une sensibilité trahie, que ses extases sont le produit d'une sensualité frustrée. Curieusement, Clayton ne parle pas du passage capital du dialogue entre Caligula et Scipion, dans lequel Gaius réduit à une formule révélatrice les raisons pour lesquelles le poète-créateur et l'empereur-destructeur se sentent fraternellement unis : « *Tu es pur dans le bien, comme je suis pur dans le mal.* » (II, 14).

Dans un autre article, consacré aux « Deux visages du Cherea de Camus »<sup>10</sup>, le même auteur étudie les modifications qu'apporte Camus au Cherea historique, meneur de la conspiration contre Caligula, tel que nous le présentent Suétone, Sénèque et Dion Cassius. Clayton voit en Cherea « *le Philinte de la pièce, mais un Philinte qui finit par s'engager contre Alceste* » (p. 304). D'où vient l'étrange attachement que nourrit pour Caligula ce patricien désabusé qui se moque royalement de ses piètres « égaux » ? Une réponse de la version manuscrite de 1938 résout ce mystère : « *Si j'avais la puissance de Caligula, j'agis comme lui puisque j'ai sa passion.* » (I, 1757). J'imagine que Camus a renoncé par la suite à ce passage parce qu'il situe, quant à la psychologie du personnage qui lui est de toute manière suspecte, Cherea trop près de Scipion dont l'amitié pour Caligula se fonde précisément sur une commune compassion illimitée. L'ambiguïté du comportement de Cherea, qui retarde paradoxalement l'assassinat de l'empereur, s'explique

partiellement par le fait que « *c'est l'humaniste Cherea qui retarde la liquidation du meurtrier Caligula* » (p. 306). Mais Clayton, en accord avec Jacques Lemarchand, voit là « *un grave problème de construction, une ambiguïté dramatique assez fâcheuse que Camus n'a su résoudre* » (p. 306). J'avoue que je ne suis pas très bien ce raisonnement : ou bien Cherea est un réaliste accompli qui ne se soucie guère de l'accumulation de cadavres et qui attend froidement le moment propice à l'exécution du régicide — sa perspicacité lui insinue que Caligula se détruira lui-même tant qu'on le laisse faire — ou bien il a de louables hésitations d'humanitaire, mais alors son dilemme est moins une ambiguïté dramatique fâcheuse que le comportement naturel d'un homme tentant de concilier ses déchirements intérieurs. Pourquoi ne pas interpréter sa modération et son prétendu équilibre psychologique comme un bouclier — et non pas comme un masque — protégeant son insécurité ? Son éthique de compromis, voire son réalisme sont issus du seul besoin d'un système de valeurs qui réduise à un minimum le nombre de victimes et de souffrances. Forçant un peu les choses, on pourrait dire que Scipion représente l'homme pré-absurde, Caligula l'homme absurde et Cherea l'homme post-absurde. En fait, l'âge de ces trois personnages correspond à peu près aux divers degrés de maturité de l'homme : du poète adolescent nous passons à l'empereur jeune homme puis au patricien mûr. Je suis cependant d'accord avec Clayton que face aux « *deux visages de Cherea* » l'admiration intégrale (qui la mérite ? Scipion, les victimes « *innocentes* » ?) n'est possible que « *si l'on accepte de passer sous silence les tendances moins honorables que le personnage continue à manifester* » (p. 311). En revanche, placer péjorativement la résistance sous le signe exclusif de la sécurité c'est attribuer un sens trop restreint à celle-ci : Cherea bafoue, on ne peut plus, les petites valeurs bourgeoises dont fait partie le bercement dans une sécurité trompeuse. Ce n'est pas l'aspiration légitime à la sécurité

qu'il passe au crible de son ironie, mais la sécurité au mauvais moment. Est-ce vraiment cette dernière qui alimente sa résistance ? Ou n'est-ce pas plutôt sa « *lucidité la plus exigeante* » (p. 312) dont, en l'opposant à Cherea, Clayton dote Camus le résistant qui s'évertue à répondre à la question « *si la poésie doit être meurtrière ou non* » (I, 43) ? Certes, Cherea n'est pas particulièrement doué du « *sens aigu du tragique* » (p. 313), mais il a connu la passion et sait dans quels cataclysmes elle peut mener l'homme. De là son hésitation en face de l'empereur, son fraternel et inéluctable ennemi. La fragilité de l'existence n'épargne le dilemme du paradoxe ni aux « *brûlants* » ni aux « *tièdes* ». Personne, à vrai dire, ne sort vainqueur de la terrible tragédie de l'esprit qu'est *Caligula*. Mais il est des défaites plus ou moins honorables, celles, par exemple, qui peuvent réclamer de n'avoir tué qu'avec compassion, celles, enfin, qui refusent jusqu'au bout de sacrifier une seule vie à l'avenir.

« Camus' Brechtian Apprenticeship in the Theatre »<sup>11</sup> de E. Freeman tente d'établir l'influence des années d'apprentissage à l'époque du Théâtre du Travail et de L'Équipe sur les « *œuvres de maturité* » (p. 285) de Camus. Au fait, l'article se compose d'une brève étude du *Temps du mépris* et surtout d'une explication de *Révolte dans les Asturies*. Je me bornerai à ne relever que certains détails. Se référant à Mme Camus, dont la réponse fut négative au sujet d'éventuels inédits de l'époque algérienne, et à Mlle Brée qui a vu, en 1964, le manuscrit du *Prométhée enchaîné* adapté par Camus, Freeman nous fait remarquer que le dernier mot n'a pas été dit au sujet du minutieux travail de collection et de triage des manuscrits « *perdus* » qui reste à faire. Ajoutons que cette tâche devra précéder celle de l'établissement de textes définitifs et d'éditions critiques. Peter Hoy, infatigablement à l'affût d'inédits et de variantes, a bien dit la misère dans laquelle se trouve « l'édition » de la Pléiade qui est « *constantly [...] revised and added to by the patient and*

*gnomic hand of its editor [...] Each new tirage in fact constitutes a new edition so that it is becoming increasingly impossible to refer the reader meaningfully and precisely to a specific passage in Camus's work* » (« Camus 1970 » in *Adam. International Review*, nos 340-42, April 1970, pp. 41-2).

Quant à l'influence de Brecht, Freeman est d'avis que « *if the authors [de Révolte dans les Asturies] were influenced by Brecht it was by the ideological Brecht, the epic satirist of the bourgeoisie, not the theorist of "alienation"* » (p. 289). C'est pourquoi, parlant de la dramaturgie de cette pièce, il faut attribuer plus d'importance aux metteurs en scène, tels Piscator et Reinhardt, qu'aux auteurs dramatiques qui ont pu influencer les représentations et la création collective du Théâtre du Travail. Avec beaucoup de compétence et en renvoyant judicieusement à *L'Homme révolté*, Freeman étudie la naissance du mouvement de la révolte et montre comment Pèpe, le coiffeur qui pourrait si facilement devenir un petit bourgeois, se révolte et s'allie à la rébellion collective de la masse ouvrière. « *Pèpe's dramatic "Non!" does not need to be motivated if one considers him to be a prototype of L'Homme révolté.* » (p. 295). Kaliayev et Diego apparaissent donc comme les descendants du coiffeur d'Oviedo. Citant la définition que donne Esslin du théâtre épique où les personnages ne font qu'incarner des fonctions sociales de l'individu, Freeman y voit la raison pour laquelle Camus refuse le communisme en général et le théâtre propagandiste en particulier : « *Ethics and aesthetics are closely linked. It was no more possible for Camus to subjugate his individualism at this time of his life than at any other: liberty was more important to him than justice.* » (p. 297). Pourquoi l'apprentissage théâtral de Camus est-il appelé « *brechtien* » quand on ne consacre que quelques lignes à l'influence incertaine de l'auteur de *L'Opéra de quat' sous* ?

Dans son article sur « *Camus's Caligula: the Method in his Madness* »<sup>12</sup>, Grahame C. Jones étudie *Caligula* en tant

que pièce marquant une crise dans le développement intellectuel de Camus. L'auteur associe la tentation de suicide qui se manifeste dans *Le Mythe de Sisyphe* à la tentation de meurtre dont est saisi l'empereur romain. Ce n'est pas la peine que lui cause la mort de Drusilla, ce sont les conclusions philosophiques de cette mort qui conduisent Gaius à sa logique dévastatrice. Caligula « *is an educationalist many centuries in advance of his time* » (p. 89). Son incoercible penchant pour l'effet théâtral s'explique par son amour de la démonstration des évidences. Notre critique rapproche la supériorité de Caligula de la « *morale de qualité* » de Montherlant qui postule qu'une sensibilité et un intellect supérieurs ont droit à une morale plus libre. Il serait intéressant d'opposer cette « *morale de qualité* » à la « *morale de quantité* » que Camus développe, à l'époque même où il parachève sa pièce, dans *Le Mythe de Sisyphe*. Que l'entreprise démesurée de Caligula est vouée à l'échec se voit sur la scène. Mais l'empereur échoue aussi en tant qu'éducateur révolutionnaire : au lieu d'instruire les hommes, il n'adresse ses leçons qu'à lui-même. Mais, selon Jones, l'échec le plus cuisant se manifeste sur le plan philosophique. Notre auteur compare les soubresauts logiques de Caligula à « *l'acte gratuit* » gidien parce que les deux activités s'inspirent de la même préoccupation : la liberté humaine. La volonté d'échapper au déterminisme, d'exécuter un acte sans motif visible revient à s'engager dans la quête de l'impossible. Tout acte qui résulte de cette volonté de gratuité, reposant sur une définition adultère de la liberté confondue avec l'indépendance, aboutit nécessairement à l'insuccès. « *No action can be defined as gratuitous, unmotivated, for even the desire to commit an action for no apparent reason gives that action a motive. And no action can be by definition impossible, for it is what we can or cannot do which decides what is or is not possible.* » (p. 93). Ainsi Caligula élargit-il tout simplement le cadre du possible en y faisant entrer certains actes jugés

impossibles. Il est conscient de son échec dès le début, bien avant qu'il s'écrie : « *Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien.* » (I, 108). Dans cette perspective, le « *suicide supérieur* » de Gaius constitue l'aveu de son échec. L'assassinat qu'il a pour ainsi dire organisé lui-même doit fournir à Caligula ses quartiers de noblesse historiques.

Au terme de son étude, Jones confronte la folie de Caligula à celle de Hamlet. Partant du fameux monologue, dans lequel il relève le même problème de suicide philosophique, notre auteur évoque la familiarité de Camus avec Shakespeare. La situation, voire les circonstances psychologiques du prince danois sont semblables à ceux de l'empereur romain. Les deux héros sont des idéalistes romantiques qui excluent tout compromis, qui entretiennent d'une manière ouverte ou cachée des relations incestueuses, qui se vengent d'une privation imposée, etc. En effet, les parallèles sont très frappants. La tragédie de Caligula n'est donc pas plus éloignée de notre conscience moderne que le drame de Hamlet. Autrement dit, nous participons tous par nos propres préoccupations à la folie de ces deux personnages qui représentent moins des aristocrates énerguènes que des héros de l'âme humaine. De par sa facture, *Caligula* appartient à la tradition élisabéthaine du théâtre, tradition que Camus connaissait et admirait. De là les malentendus accumulés que les mises en scène de la pièce n'ont, jusqu'à présent du moins, pas su dissiper.

L'article de Maxine Klein, « The Philosopher-Dramatist »<sup>13</sup>, se fonde sur une thèse de doctorat non publiée (« Theatre of Crisis: A Study of the Plays of Jean-Paul Sartre and Albert Camus », Cornell University, Dept. of Speech and Theatre, 1963) dont il constitue probablement l'introduction. Il n'apporte absolument rien à la connaissance du théâtre de Camus et de Sartre. L'envergure du sujet — j'avoue que je n'ai pas lu la thèse et que cet article ne m'invite guère à le faire — fait complètement perdre le fil à Mlle Klein. On y

trouve tout : les problèmes de notre siècle, la rareté des hommes résistants, la philosophie, la sociologie, que sais-je... « *Though this essay is primarily concerned with the plays of these two men, it will investigate the other genres of their work as well.* » (p. 278). J'allais oublier de dire qu'à l'exception des *Mouches* auxquelles elle a recours pour conclure son travail Mlle Klein n'y fait mention d'aucune pièce mais qu'elle cite et paraphrase copieusement *L'Être et le néant*. Passons.

L.B. Rosenfeld consacre une étude à « *The Absurd in Camus' Caligula* »<sup>14</sup>. Constatant que les critiques acceptent comme établi le fait que la pièce exprime les idées développées dans *Le Mythe de Sisyphe*, l'auteur examine cette question en se plaçant à l'intérieur de la pièce même. Il « découvre » alors que c'est la conscience de la mort qui précipite l'empereur romain dans l'abîme fatal de la logique absurde, que c'est grâce à sa lucidité croissante que Caligula est un homme libre. S'élevant au rang des dieux, il a dès lors le droit d'agir comme ceux-ci et de déterminer le destin des hommes. Quant à la logique, les patriciens, selon notre auteur, essaient de détruire le monde illogique en tuant Caligula l'absurde. Celui-ci a eu le courage de vivre et d'exécuter la logique absurde jusqu'au bout, et cela sur trois plans : celui de la liberté, de la passion et de la révolte. « *Freedom and passion are results of the idea that nothing endures ; revolt stands in opposition to this idea.* » (p. 14). Scipion, à en croire Rosenfeld, n'est pas un homme absurde. Ayant mal lu la pièce, l'auteur raisonne de la manière suivante : « *Scipio is not an absurd man because he does not possess the quality of revolt. [...] Realizing the absurd [he] first takes "the leap". [...] He joins the assassins eventually and is among the first to stab Caligula.* » (p. 15). La révolte de Caligula — on s'en doutait — s'avère une révolte pervertie.

Pour déterminer le recensement des ouvrages consacrés au théâtre de Camus j'évoque, à titre d'information, deux travaux plus généraux qui y ont trait : *Le Théâtre contem-*

porain (Paris, 1969) de Paul-Louis Mignon qui expédie en vingt-neuf lignes *Le Malentendu*, *Caligula*, *Les Justes*, *Requiem pour une nonne* et *Les Possédés*. *L'État de siège* n'y est même pas mentionné. Une « critique » pareille ne sert, au mieux, qu'une information rapide et nécessairement superficielle. Accordons que ce sont là les seules ambitions du livre. Le « Spécial Camus » de *L'Avant-scène* (n<sup>os</sup> 413-414, nov. 1968) n'apporte rien de neuf à la critique camusienne. Le numéro se compose de « Portraits » glanés un peu partout, de « Propos sur le théâtre » qui sont des extraits de textes camusiens facilement accessibles, d'un « Camus, homme de théâtre » qui nous présente un choix de citations tirées de quelques ouvrages critiques, enfin d'une biographie. Outre une intéressante iconographie théâtrale, on nous y donne le texte de *Révolte dans les Asturies* (que le public ne pouvait connaître qu'en achetant l'édition de la Pléiade des œuvres dramatiques de Camus), des extraits de critiques de *L'État de siège*, une brève « Analyse du théâtre complet » et une série de « Témoignages et jugements ». Pour le grand public — et c'est, après tout, à celui-ci que s'adresse cette belle revue — le choix des textes et la qualité de leur présentation sont excellents.

\*  
\*\*

Dans le domaine relativement jeune de la littérature comparée l'activité est moins fébrile, mais je ne doute point que les travaux de Rhein, Thieberger, Shattuck, Roudiez, Rocks, Haig, Giorgini, Trahan, Seltzer, etc., et ceux que je vais recenser plus loin constituent plus qu'un modeste début. Trois études récentes sont à signaler : celle de Mlle Irina Kirk sur « Dramatization of Consciousness in Camus and Dostoevsky »<sup>15</sup>, celle de W.D. Redfern sur « The Prisoners of Stendhal and Camus »<sup>16</sup> et la note d'Alvin Greenberg sur « Lord Jim and the Rock of Sisyphus »<sup>17</sup>.

L'article de Mlle Kirk, qui applique une méthode strictement esthétique, repose sur une thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Indiana. Il compare *La Chute* et *Le Sous-sol* de Dostoïevski (ainsi que le fait Ernest Sturm dans son livre recensé ailleurs). Partant, Mlle Kirk développe son concept-clé de la « conscience dramatisée » qu'elle découvre au cœur des œuvres de Camus, Faulkner, Sartre, Salinger, Dostoïevski, etc. Grâce à la place privilégiée qu'ils accordent à la lucidité, ces auteurs affrontent incessamment les contradictions et les paradoxes de leur propre *moi*, ce qui les amène à douter de toute valeur, notamment de celle qui s'érige en absolu, mais aussi d'eux-mêmes, de leurs actions et de leurs créations. L'homme lucide vit dans un perpétuel état d'isolement qui lui procure à la fois de la satisfaction et de la frustration. « *While his individual vision appeases his need for a deeper perception of life, man's natural craving for communication is frustrated.* » (p. 97). L'interdépendance de la liberté, de la responsabilité et de la conscience présente un aspect angoissant. Mlle Kirk se propose d'analyser les manifestations de la liberté qu'elle appelle « *the main sub-theme of both novels* » (p. 97) du point de vue thématique et structural. Évoquant le caractère de confession des deux récits, elle montre que celle-ci est plus complexe qu'elle n'en a l'air : il y a conflit entre les différents plans sur lesquels se manifeste la conscience en proie à sa soif de justification. C'est la décision des auteurs de jouer une multiplicité de rôles contradictoires que Mlle Kirk appelle la « conscience dramatisée » (p. 99). Cette dramatisation de la conscience est accomplie grâce au *ton* que Camus et Dostoïevski adoptent dès le début de leurs romans : alors que le héros de l'auteur russe s'interrompt pour marquer son hostilité envers son entourage, Clamence désire s'associer son interlocuteur<sup>18</sup>. Le thème de l'isolement est exprimé dans *La Chute* à travers le thème du jugement et, à la fin, à travers la révélation du dessein de la confession de Clamence. L'exténuant procès de

la prise de conscience commence par la première apparition du rire qui poursuivra Clamence comme un démon. Par la suite, le héros de *La Chute* rit lui-même jusqu'au moment où « *the laughter motif acquires metaphysical dimension when he says, " l'univers entier se mit alors à rire autour de moi " »* (p. 100). Passant du plan de l'association perçue par l'intellect à celui des sens, Camus parvient à orchestrer, grâce à l'habile emploi de métaphores, les thèmes du récit « *into a structural-textual unity* » (p. 101). Les éléments discordants qui composent la conscience — intimement associée chez Dostoïevski à la maladie — de l'homme du *Sous-sol* se manifestent sur le plan du verbe. Dans les deux romans, le jugement est le résultat de la conscience lucide ; dans les deux romans, la péripétie principale consiste en l'inaptitude du narrateur à prouver sa liberté par une action corrélatrice. La riche étude de Mlle Kirk mérite une lecture intégrale.

Poursuivant la comparaison de Julien Sorel et de Meursault qu'avait amorcée Rachel Bepaloff, Redfern concentre dans « *The Prisoners of Stendhal and Camus* » son attention sur la situation des deux « héros » en prison pour un crime semblable. Dans l'isolement de la cellule ils sont pour la première fois opposés à eux-mêmes et réalisent l'insoluble conflit entre l'individu et la société. Contrairement à Julien, Meursault ne peut pas avancer de motif « *raisonnable* » de son meurtre, l'aveuglement par les cymbales solaires n'étant guère comparable à l'amour pour Mme de Rênal. Le crime de Meursault n'a pas l'air inévitable (pourquoi l'auteur lui attribue-t-il alors une fatalité tragique ?), selon Redfern, celui de Julien « se comprend ». C'est la « noblesse informelle » (p. 651) des protagonistes qui se voit accusée au cours des procès qui leur sont intentés. Ceux-ci, outre le fait qu'ils sont une parodie de la justice, se présentent dans l'ensemble comme une véritable comédie humaine. Je me permettrai de remarquer que si la société qui condamne Julien ne se

distingue guère de celle qui conduit Meursault au couperet, les deux héros sont pourtant, quant à leurs motifs, leur tempérament, leur comportement, leurs sentiments et leurs aspirations tout ce qu'il y a de plus différent. La seule ressemblance importante est due à leur situation d'*outlaws* à laquelle les assigne encore la société. D'après Redfern, le crime de Julien et la peine de mort que celui-ci engendre lui-même par son attaque passionnée contre la société constituent deux « actes gratuits » (p. 653). Le meurtre de Meursault, en revanche, est fortuit. « *Neither Stendhal nor Camus really see the cell as a concrete object, but rather as a symbol and a dramatic convenience, [...] an adjunct to ideas and emotions.* » (p. 657). Enfin, le roman de Stendhal doit être placé dans le contexte social qui l'a vu naître alors que le récit de Camus cherche essentiellement à abolir la temporalité. La passion amène Julien à *choisir* son crime ; celui de Meursault est, pour ainsi dire, fait sur mesure. Pour cette raison, Redfern attribue plus d'honnêteté au romanisme stendhalien qu'à celui de l'auteur de *L'Étranger*.

La note d'Alvin Greenberg tente de montrer pourquoi le héros de *Lord Jim* de Joseph Conrad doit être considéré comme un précurseur du Sisyphe camusien. Tel celui-ci, Jim, affrontant « *the whole extent of his wretched condition* », est en quête de son moi authentique. Il oppose au point de vue divin de Marlow une perspective exclusivement humaine qui défie courageusement l'absurdité du monde. Ce faisant, il est, comme le dira Camus de son héros absurde, supérieur à son destin. Sa défaite constitue paradoxalement la victoire de sa liberté. Il appartiendra à Camus de rehausser le protagoniste de *Lord Jim* au prototype de l'homme moderne dans *Le Mythe de Sisyphe*.

Qu'il me soit permis de dire, en guise de conclusion, que pour plusieurs raisons il ne m'a pas été possible de rendre compte de tous les travaux qui le méritent. Dans le prochain numéro je tâcherai de combler les lacunes, pour autant que

cela soit possible, en concentrant mon attention sur un nombre considérable d'études en langue allemande.

R. G.-C.

#### NOTES

1. In SCHRADER, George A. (ed.), *Existential Philosophers: Kierkegaard to Merleau-Ponty*, New York, McGraw-Hill, 1967, pp. 331-67.

2. « Metafisica cristiana e neoplatonismo in un saggio giovanile di Camus », *Rivista di Studi Crociani*, V, fasc. II, avril-juin 1968, pp. 228-41.

3. « Albert Camus devant le christianisme et les chrétiens », *Sciences et Esprit*, janv.-avr. 1968, pp. 9-30.

4. Où sont les documents qui prouvent que Camus « fit sa première communion et reçut le sacrement de confirmation des mains de l'évêque d'Alger » (p. 10) ?

5. *Culture*, t. XXIX, 1968, pp. 328-42.

6. *Self-deception*, London, Routledge and Kegan Paul, New York, Humanities Press, 1969.

7. London, Chatto and Windus, 1968.

8. *Revue des sciences humaines*, janv.-mars 1968, pp. 79-90.

9. J'emploie les guillemets parce qu'il me semble prématuré de parler d'édition définitive. L'édition de 1958 est celle du Festival d'Angers, donc destinée à la représentation en plein air. Pourquoi exclure la possibilité que Camus eût remanié, une fois de plus, le texte en vue d'une édition vraiment définitive pour les représentations sur la scène dont les exigences ne sont guère les mêmes qu'en plein air ? Certains dialogues (voir p.ex. ms I, acte I-10 et fin II, où Caligula s'entretient avec son ombre, mais aussi les explications de Cherea, II, 2) qui demeurent pour ainsi dire en réserve sont de telle importance que Camus les aurait peut-être réintégrés, du moins en partie.

10. *Romanische Forschungen*, LXXX, 2-3, 1968, pp. 303-17.

11. *Forum for Modern Language Studies*, vol. IV, no. 3, 1968, pp. 285-98.

12. *Essays in French Literature*, no. 5, 1968, pp. 88-101.

13. *Drama Survey*, vol. VI, no. 3, Spring 1968, pp. 278-87.

14. *New Theatre Magazine*, vol. VIII, no. 2, Spring 1968, pp. 10-6.

15. *Bucknell Review*, no. 1, March 1968, pp. 96-104.

16. *The French Review*, no. 5, April 1968, pp. 648-59.

17. *Forum*, vol. 6, no. 3, 1968, pp. 13-6.

18. Dommage que la citation de *La Chute* à la p. 99 soit défigurée au point qu'elle devient à peu près inintelligible au lecteur non familier avec le français. Dommage aussi que l'auteur n'accorde pas plus de place à la fonction essentielle de l'*ambiguïté* — qui est aussi une cheville ouvrière de la dramatisation de la conscience — dans *La Chute*.