

BULLETIN D'INFORMATION

27ème année - n°87

Mai 2009

S
O
C
I
É
T
É
d
e
s
É
T
U
D
E
S

Sommaire

- Éditorial	p. 2
- Nouvelles de la Société	p. 3
- Prochaines manifestations camusiennes	p. 4
- Précédentes manifestations	p. 5
- Contributions	
* « L'écrivain et la Méditerranée » (Z. Abdelkrim)	p. 8
* « Les signes de ponctuation et la prosodie dans la lecture radiophonique de <i>L'Étranger</i> par A. Camus » (M. Lehtinen)	p.14
* « La réception de Camus à Taïwan » (Hsu Chia-hua)	p.21
* « Les éditions illustrées des œuvres de Camus » (G. Basset)	p.28
- À lire... de Camus : Marianne Oswald	p.37
- Document : « Présentation de Camus » par René Poirier	p.39
- Comptes rendus : A. Prouteau, <i>A. Camus ou le présent impérissable</i> ; A. Camus à hauteur d'homme, <i>Cause commune</i> n° 4 ; J. Figuero, <i>A. Camus ou l'Espagne exaltée</i>	p.42
- Livres, revues et articles	p.44
- Conférences, Expositions, Radio, Cinéma, Théâtre	p.46
- Réactions, analyse (« La réception de l'œuvre de Camus au Danemark », par H. P. Lund)	p.47
- Bloc-notes internet	p.49
- D'une société l'autre	p.51

CAMUSIENNES

Directeur de publication délégué : Guy Basset 21 rue du Faubourg Saint-Jean 45000 Orléans -
gfbasset@free.fr

ISSN 1762-4983

©Bulletin de la Société des Études camusiennes, n°87 mai 2009, reproduction possible après autorisation
préalable

Éditorial

Chers amis,

Parmi les commémorations nationales de 2010 figure le cinquantième anniversaire de la mort de Camus. Un anniversaire n'a de sens que s'il célèbre la vie ; la SEC saluera à sa manière – je dirais plutôt : à ses manières – la vitalité de la pensée et de l'œuvre de Camus.

Cette vitalité, nous avons pu la toucher, l'expérimenter au colloque de Kingston « Camus à la scène » les 7 et 8 mai. Un compte rendu en sera donné dans le prochain numéro ; mais disons-le déjà : Camus est joué partout, ses pièces et des adaptations de ses romans ; des metteurs en scène, des acteurs sont venus nous le dire avec passion ; et Pierre-Jean Peters nous a donné son bouleversant *Étranger*. Réunis grâce à la ténacité de Sophie Bastien, comblés par la gentillesse des Canadiens en général et d'une fée Viviane en particulier, nous avons pu, « théâtraux » et universitaires, mesurer le renouvellement des études camusiennes sur la question depuis le colloque d'Amiens en 1988. Et d'autres projets ont fleuri...

La SEC est totalement partie prenante dans ce mouvement. Nous réitérons le 6 juin l'expérience du café Camus au Procope cette fois sur « Camus journaliste », grâce à Paul Smets ; et nous organisons ou co-organisons plusieurs manifestations pour 2010 ; si vous avez des projets dans votre région ou dans votre pays, dites-le moi.

Nous continuons par ailleurs à améliorer nos outils de communication interne et externe :

- le site est en cours de construction, allez le voir (www.etudes-camusiennes.fr), envoyez vos remarques et suggestions, et surtout les informations camusiennes que vous trouvez, à Anne Prouteau, la responsable du site (anne.prouteau@wanadoo.fr) ;
- le Bulletin s'étoffe grâce à Guy Basset, qui attend aussi vos suggestions et vos contributions (gfbasset@free.fr) ;
- nous envisageons toujours un annuaire, mais nous n'avons pas encore assez de réponses pour lancer l'entreprise ;
- un dépliant de présentation de la SEC est disponible ; n'hésitez pas à m'en demander.

À l'automne, lors de l'Assemblée générale, le Conseil d'administration de la SEC sera renouvelé pour trois ans, et ce CA élira le Bureau. La SEC a vraiment besoin de mobiliser toutes les énergies pour étendre son rayonnement et répondre à une attente du public, jeune et moins jeune, scolaire/universitaire ou non, français et étranger.

À tous, je souhaite un bel été, malgré les « temps difficiles ».

Agnès SPIQUEL
agnes@spiquel.net

Nouvelles de la Société

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Le Conseil d'administration se réunira le **samedi 6 juin prochain**.

Figure notamment à son ordre du jour l'implication de la Société à l'occasion du cinquantenaire de la disparition de Camus en 2010. Cet événement a été retenu dans le cadre des Commémorations officielles du Ministère de la Culture.

La Société est dès à présent partie prenante dans un certain nombre de manifestations prévues. Le *Bulletin* et le site vous tiendront au courant de ces manifestations.

* * * * *

Des nouvelles du site... www.etudes-camusiennes.fr

Il continue à avancer tranquillement, à son rythme.

Avez-vous pensé à proposer votre contribution, par exemple dans le choix des citations de Camus à y figurer ? Ce n'est encore qu'un début...

Anne PROUTEAU et Agnès SPIQUEL attendent avec impatience vos suggestions.

Prochaines manifestations camusiennes

Albert Camus, réflexions sur la peinture : de Picasso à Giotto

Dès les premiers écrits *Écrits de jeunesse* et *Alger-Étudiant*, on devine l'intérêt de Camus pour la création sous toutes ses formes et pour la peinture certainement.

« *Ce qu'une peinture demande, c'est une longue et muette entente, presque une liaison amoureuse.* » (Alger-Étudiant).

Cet intérêt se prolongera dans les récits de maturité que sont *La Chute*, *Jonas ou l'artiste au travail* ou dans *Les discours de Suède* : « *Pour faire une nature morte, il faut que s'affrontent et se corrigent réciproquement un peintre et une pomme. [...] Le grand style se trouve ainsi à mi-chemin de l'artiste et de son objet.* »

Les relations que Camus entretient avec les peintres et la peinture s'articulent et se complètent autour de deux axes principaux : les peintres contemporains avec lesquels il échange et partage des préoccupations et des interrogations : les amis d'Alger et les autres, Picasso, André Masson, Balthus. Et puis il y a les anciens, ceux qui ont ouvert des voies et auxquels Camus fait référence : Cézanne, Rembrandt, Piero della Francesca, Van Eyck, Giotto.

Articles, préfaces, essais, correspondances, photos, les documents proposés dans cette exposition révèlent ces échanges de manière inédite.

A cette occasion, des élèves de premières option arts plastiques associés à cette manifestation présenteront leur production.

Inauguration à 18h.30 le 29 mai 2009

Centre Albert Camus, cour carrée de la Bibliothèque Méjanès à **Aix-en-Provence**

Ouvert du mardi au vendredi de 14h à 18h

Jusqu'au 2 octobre 2009

* * * *

Café littéraire « Camus »

Albert Camus, journaliste, « un grand professionnel »

au Procope à Paris, le plus vieux café de Paris, fondé en 1686, **13 rue de l'ancienne Comédie, 75006, métro Odéon**

Samedi 6 Juin de 16 h à 18 h

avec Paul-F.SMETS

Cette manifestation ouverte à tous permettra d'aborder dans une ambiance conviviale un des thèmes majeurs de l'œuvre de Camus.

Venez nombreux avec vos amis

Participation aux frais

Pour des raisons de bonne organisation, pouvez-vous confirmer votre présence à :

Marie-Thérèse Blondeau – 18 avenue René Coty 75014 Paris
mtblondeau@noos.fr

Précédentes manifestations

Albert Camus. Une nouvelle Pléiade

Salle Armand Lunel. Cité du livre. Aix-en-Provence. 30 janvier. 18h. 30

Quatre volumes pour une lecture chronologique des *Œuvres complètes* d'Albert Camus I – 1931-1944 ; II – 1944-1948 ; III – 1949-1956 ; IV – 1957-1959.

Avec la publication des tomes III et IV des *Œuvres complètes* s'est achevée une aventure éditoriale, intellectuelle, humaine. C'est toute une équipe qui a parcouru le cheminement de l'auteur en travaillant sur les manuscrits, tapuscrits annotés, épreuves d'impression des œuvres mais aussi sur les articles, conférences, hommages, préfaces, correspondances, inédits, nous invitant pour la première fois à découvrir la création de l'œuvre en continu.

Raymond Gay-Crosier, directeur scientifique, a ouvert la soirée par une présentation des tomes III et IV. Il a expliqué le travail considérable d'une telle entreprise. Ensuite des chercheurs, qui ont participé à cette aventure, ont rendu compte de leur expérience. Alain Schaffner a parlé de l'établissement des textes de *L'Exil et le Royaume* ; Maurice Weyembergh a évoqué le bouleversement qu'a entraîné la publication de *L'Homme révolté* ; Agnès Spiquel a livré ses réflexions notamment sur le choix du titre de *Chroniques algériennes* ; David Walker a brossé le portrait de *Camus homme de théâtre*. Tous ont été écoutés avec intérêt par un public nombreux, et chaque intervention a apporté sa pièce à l'édifice.

Dans la deuxième partie de la soirée, Catherine Camus, Eugène Kouchkine et Franck Planeille, qui ont activement travaillé à cette nouvelle édition, ont participé à la table ronde en faisant part de leur vécu. Durant cette deuxième partie, plus conviviale, tous ont accepté de répondre aux questions du public. On a pu ressentir alors qu'au-delà du travail monacal du chercheur : étude de l'œuvre, rédaction, puis correction de notices, se cachait un homme ou une femme, ému, sensible, qui avait servi du mieux qu'il avait pu *cette œuvre sans point final*, que Jacqueline Lévi-Valensi a définie dans l'introduction de l'édition présentée *comme une source féconde où puiser le courage lucide et la joie précaire et profonde d'être au monde*.

La soirée s'est terminée pour les participants autour d'un repas où les discussions se sont poursuivies jusqu'à une heure avancée car, ce travail achevé, de nouveaux projets pouvaient être envisagés.

Pour tous ceux qui n'ont pas pu participer à cette soirée, deux possibilités à venir :

La Cité du livre (www.citedulivre-aix.com) qui héberge le site en cours du Centre de documentation Albert Camus proposera au cours du 2ème trimestre 2009 l'écoute en ligne de la soirée.

Le prochain numéro de la revue *Autre Sud* proposera 50 pages de témoignages sur l'aventure de cette Pléiade.

Marcelle Mahasela

* * * * *

Le **samedi 14 mars dernier** au Théâtre de la Croix Rousse à Lyon s'est tenu un débat « Rencontre Camus / Sartre » en présence d'Abraham Bangio, de Patrice Beghain, de Michel Kneubühler, de Jean-François Louette, de Pierre-Louis Rey et de Virginie Lupo.

* * * * *

L'engagement politique chez Sartre et chez Camus

Rencontre à la BNF, Paris, mercredi 13 mai à 18h30

I Présentation du programme sur le site de la BNF :

Sartre/Camus : deux visions de l'engagement politique et littéraire

Pourrait-on imaginer une telle chose aujourd'hui ?

Au cours de l'année 1947, deux intellectuels de premier plan confrontent leur vision du monde par pièces de théâtre interposées. Acte pour acte, réplique pour réplique. Pièces jumelles et dissemblables, *Les Mains sales* et *Les Justes* s'éclairent et se répondent.

Avec ferveur ou avec ironie, sous la forme d'une tragédie classique ou façon thriller, Albert Camus et Jean-Paul Sartre examinent les combats et les ambiguïtés de l'engagement, de l'assassinat politique, du sacrifice.

Cette rencontre nous permet de revenir sur la notion d'engagement politique à travers le théâtre de ces deux intellectuels, rencontre animée par **Minh Tran Huy**, rédactrice en chef adjointe du *Magazine Littéraire* avec **Guy-Pierre Couleau**, metteur en scène des deux spectacles, **Michel Contat**, philosophe et journaliste, spécialiste de Sartre, et **Denis Salas**, auteur de *Albert Camus. La juste révolte*.

II Synthèse du débat :

Que dire de ce débat ? Intéressant, riche de témoignages, d'anecdotes par l'homme de théâtre, d'analyses par les deux spécialistes de Sartre et Camus et surtout un débat respectueux des deux positions prises par les auteurs dans leur pièce respective et plus largement des deux œuvres. Ces positions n'ont pas été « opposées » pour poursuivre une polémique passée et sans aucun doute dépassée entre les deux hommes, mais bien plutôt comparées voire confrontées pour en faire ressortir leur richesse. Il était frappant d'ailleurs de voir que les deux spécialistes parlaient aussi bien de l'un ou l'autre auteur, entraîné en cela aussi bien par l'animatrice que par le metteur en scène.

Voici en résumé quelques points de ce débat. Ont été ainsi soulignés par les intervenants :

- la forme classique, sobre de la pièce de Camus dans la lignée d'un Corneille alors que celle de Sartre, par la complexité psychologique de ses personnages et les rebondissements de l'action, s'apparentait plutôt à l'époque romantique, l'ombre de Lorenzaccio planant parfois dans tel ou tel tableau. Michel Contat ajouta d'ailleurs qu'à son sens, le vrai rival de Sartre n'était pas Camus ni Aron, comme on l'affirme souvent, mais bien plutôt Victor Hugo
- le sujet de la pièce plus axé chez Camus sur la morale politique présentant les deux points de vue de la lutte résistante, la position humaniste triomphant (« la fin ne justifie pas les moyens »). Chez Sartre, le sujet est plutôt orienté sur l'action politique et sur son évolution dans le temps
- les personnages de Sartre qui se découvrent dans leur réalité humaine, charnelle et dans leur épaisseur psychologique : on connaît leur histoire et on les voit évoluer au cours de la pièce (notamment le personnage de Jessica dont l'évolution accompagne celle de la pièce). A contrario, nous ne savons rien des personnages de Camus qui s'incarnent totalement dans leur position de résistants. Ils ont sacrifié leur vie à « la cause » et à part l'amour de Dora et de Kaliayev, unis par et dans leur dévouement total à cette « cause », nous ne connaissons rien d'eux, de leur histoire, de leurs origines. Stepan et Kaliayev servent le débat dans les deux points de vue qu'ils représentent, points de vue qui s'articulent en s'opposant sur la question centrale de la morale politique : la fin justifie-t-elle les moyens ?
- Le parallèle entre les deux personnages féminins, Jessica et Dora, « véritable cœur de chacune des pièces » selon Guy-Pierre Couleau, peut-être « les personnages les plus proches de leurs auteurs »,

avec le souvenir des deux actrices qui ont interprété à l'origine les deux pièces, Maria Casarès pour Dora, et, pour Jessica, une jeune actrice, genre femme-enfant, avec laquelle Sartre entretenait, semblait-il, une forme de relation « quasi-incestueuse ». Pour Jessica dans « Les Mains Sales », l'insouciance initiale du personnage voire son insolence va se transformer progressivement au fil des tableaux en une prise de conscience politique, presque une maturité politique. Chez Dora, dans *Les Justes*, on est frappé par sa gravité immédiate liée son engagement dans la lutte, son sacrifice total à la cause. L'amour prend deux formes différentes : l'amour-chair dans « Les Mains sales », et l'amour-pureté dans *Les Justes*

- La fin de la pièce qui se conclut dans *Les Justes* sur la « dimension collective » du sacrifice de Kalieyef, martyr de la cause, dimension quasi mystique, tandis que Hugo, en se déclarant à la fin « irrécupérable » dans *Les Mains Sales*, justifie ainsi son action individuelle, le meurtre de Hoederer et donne un sens à sa vie
- Enfin a été soulignée par le metteur en scène la difficulté qu'il avait ressentie en mettant en scène la pièce de Camus, du fait de l'absence « matérielle » de la bombe dans *Les Justes* : que devenait la bombe qui était en leur possession quand les personnages revenaient dans leur QG ? Il en a alors conclu que la bombe, objet « spectral » sous-jacent, était un vrai personnage, voire le personnage central de la pièce. Denis Salas a alors rappelé le choc qu'avait représenté la bombe d'Hiroshima le 6 Août 1945 et l'article visionnaire qu'Albert Camus avait écrit deux jours après. Il faisait une analyse sur les conséquences futures de cette bombe sur le monde, alors même que ses contemporains se réjouissaient du fait que cette bombe avait mis fin à la deuxième guerre mondiale.
- En fin de débat, Guy-Pierre Couleau a résumé son enthousiasme pour ces deux auteurs en disant qu'il était devenu « fou amoureux de Camus » en le montant il y a deux ans et que, en travaillant sur *Les Mains Sales*, Sartre l'avait « impressionné » notamment par sa grande dimension théâtrale qui permettait infiniment de jeu dans la mise en scène de la pièce.

Anne-Marie Tournebize

Commentaire d'un jeune participant de 20 ans à la sortie de la conférence : «Dommage qu'il n'ait pas été mentionné dans le débat sur la morale politique dans *Les Justes*, la notion de contrainte du temps : plus une action terroriste est retardée, plus elle devient risquée pour ses participants et nuisible pour la population qui subit l'oppression. C'est le fameux dilemme cornélien où, entre 2 situations extrêmes, on choisit celle qui semble la meilleure (ou la "moins pire"). La symbolique de la tête lors de l'attentat est intéressante, ainsi que (et surtout) la fameuse scène de torture déguisée, qui est sans aucun doute à relier au paradoxe entre l'envie de vivre et le don de sa vie. » (Matthieu Tournebize)

Contributions

L'écrivain et la Méditerranée

Le titre de cette conférence¹ s'offre comme une formule pléonasmique parce que rester sourd aux coups de la mer et du soleil qui battent au fond de chacun des écrits de Camus, c'est s'exposer sans nul doute au contre-sens sur son œuvre. Chez lui, la méditerranée n'est pas seulement un espace dessiné géographiquement, elle n'est pas non plus seulement source d'images aux senteurs et aux couleurs sensuelles, elle est aussi et surtout peut être avant tout une manière de vivre et de penser. Elle est conçue comme un lieu symbolique porteur de valeurs qui nomment l'amour, la justice, la beauté, la liberté... pour preuve les espaces mortifères que l'on pourrait qualifier de contre-méditerranéens ou d'anti-méditerranéens tel que l'Europe de *La Chute* ou du *Malentendu* pour ne citer que celle-ci.

La Méditerranée, on le sait, est au commencement de la vie de l'auteur. Elle est bien évidemment l'Algérie, Alger surtout, Tipasa ou encore Oran. Elle est cette présence intimement liée à l'enfance de l'auteur, cette réalité qui déterminera la force majeure de l'homme et de l'œuvre, une réalité gouvernée par l'absence du père, le silence d'une mère qui ne pensait presque jamais, la pauvreté, un peu plus tard la maladie, mais aussi par l'éclatante lumière des rues et des plages d'Alger, somme toute par la réalité méditerranéenne. Le soleil et la mer d'Algérie impriment en Camus une vérité dont il ne se départira jamais : la misère n'est pas le seul mode d'expression du monde.

« Je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil. La misère m'empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l'Histoire ; le soleil m'apprit que l'Histoire n'est pas tout. »

Il n'est qu'à se tourner vers *Noces à Tipasa* pour noter le profond lien du très jeune auteur d'alors avec la terre algérienne ivre de couleurs et de parfums, ses épousailles avec elle, le bonheur qui naît de la prise de conscience de la parenté de la chair et du monde ou encore vers la description des Algérois qui peuplent « L'été à Alger, le Guide pour des villes sans passé » ou les Oranais qui déferlent dans *Le Minotaure ou la Halte d'Oran*, description qui mêle ironie et réel affection envers un peuple qui a tout misé sur le corps, le présent, les richesses immédiates prodiguées par le soleil et la mer claire.

Si l'Algérie est pour Camus au centre de la Méditerranée, elle ne l'est pas uniquement dans sa réalité concrète, physique. Lieu de la jouissance, elle est aussi foyer d'inspiration. Ses tentatives d'écrivain le conduisent sa première année d'université en 1933 déjà, à se lancer, sous l'influence de Valéry sur la scène poétique avec l'élaboration d'un texte qu'il intitule explicitement « Poème sur la méditerranée ». Quelle que soit la valeur littéraire de ce texte (nous songeons au qualificatif « médiocre » dont l'a affublé Roger Quilliot ou à Camus lui-même qui n'a pas jugé son texte digne d'être publié), il n'en demeure pas moins que cet hymne (une soixantaine de vers répartis sur quatre strophes) marque la naissance du mythe de la méditerranée qui devait imprégner toute son œuvre. C'est, si l'on peut dire, la première version de l'irréductible vérité contenue dans « La pensée de midi » par la semence éparse des notions de « limite », « mesure », « lumière » ... ou encore par l'esquisse d'une pensée qui repose sur des valeurs antinomiques tel ce vers contenu dans la strophe quatre du poème :

« Lumière ! Lumière ! C'est en elle que l'homme s'achève. »

Quatre années plus tard, en 1937, l'ampleur des activités du jeune intellectuel de gauche (des projets d'écriture, des ébauches d'écrits, des réflexions sur l'acte d'écrire, une très large production du théâtre du

¹ Intervention lors du « Café Camus », Paris, Procope, 7 février 2009.

travail, bref une voix qui se fait de plus en plus sonore dans le ciel culturel et politique algérois) tout cela n'étouffe pas le cri combien intime de l'homme que le mythe méditerranéen habite depuis toujours. Aussi monte-il sur scène le premier lors de l'inauguration de la maison de la culture d'Alger dont il est le secrétaire général pour affirmer la possibilité de l'existence d'une nouvelle méditerranée dans une conférence qu'il intitule « La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne. »

Il ne s'agit pas de donner dans le régionalisme propice au fascisme mais de faire se fusionner culture européenne et culture indigène en vue d'édifier un collectivisme méditerranéen qui se reconnaît dans un certain goût de la vie. Ni nationalisme du soleil, ni Latinité, le méditerranéisme de Camus se traduit par un goût triomphant de la vie partagé dans tout le bassin méditerranéen de sorte qu'on peut se sentir plus près d'un Gênois ou d'un Majorquin que d'un Normand ou d'un Alsacien. Camus d'étayer ses arguments par le récit de sa propre expérience de voyageur :

« Il y a une mer Méditerranée, un bassin qui relie une dizaine de pays. Les hommes qui hurlent dans les cafés chantants d'Espagne, ceux qui errent sur le port de Gênes, sur les quais de Marseille, la race curieuse et forte qui vit sur nos côtes, sont sortis de la même famille. Lorsqu'on voyage en Europe, si on redescend vers l'Italie ou la Provence, c'est avec un soupir de soulagement qu'on retrouve des hommes débraillés, cette vie forte et colorée que nous connaissons tous. J'ai passé deux mois en Europe centrale, de l'Autriche à l'Allemagne, à me demander d'où venait cette gêne singulière qui pesait sur mes épaules, cette inquiétude sourde qui m'habitait. J'ai compris depuis peu. Ces gens étaient boutonnés jusqu'au cou. Ils ne connaissaient pas de laisser-aller. Ils ne savaient ce qu'est la joie, si différente du rire. C'est pourtant avec des détails comme celui-ci que l'on peut donner un sens valable au mot de Patrie. »

On notera la prépondérance de la raison du cœur dans les propos mais on retiendra aussi l'idée que la culture qu'il définit alors comme méditerranéenne conservera pour lui et pour toujours bien des aspects.

« Il n'y a, poursuit-il, qu'une culture. Non pas non celle qui se nourrit d'abstractions et de majuscules. Non pas celle qui condamne. Non pas celle qui justifie les abus (...) et qui légitime le goût de la conquête brutale. Celle-ci nous la connaissons bien et nous n'en voulons pas. Mais celle qui vit dans l'arbre, la colline et les hommes. »

A l'heure où le fascisme gangrène l'Espagne, où le nazisme prend de l'ampleur, où le projet Blum-Violette est désapprouvé, Moscou attaquée, où le Front populaire s'effiloche, Camus manifeste l'urgence d'instaurer une autre méditerranée, une terre dont la culture favorise l'homme au lieu de l'écraser.

Dès lors, les textes de *Noces* qui chantent l'accord secret entre le sol et le pied, le corps à corps avec le soleil, le ciel, la mer et qui sont en cours de composition prennent tout leur sens. Ils sont à des degrés divers ce que l'exemple est au concept.

De fait, il ne s'agit donc pas avec *Noces* de refuser l'Histoire mais de témoigner d'un espace toujours possible, toujours disponible où l'homme puisse se ressourcer en une époque démente.

Camus ne dissocie pas la culture de la politique pas plus qu'il ne dissocie l'homme de l'artiste ou l'écrivain du militant, aussi n'est-il pas étonnant de le voir créer avec ses amis une revue littéraire qui servirait à exposer le rôle de l'esprit méditerranéen. Cette revue eut pour nom *Rivages* et Camus en rédigea le manifeste. Cette revue n'appartenait à aucune école. Elle se contentait de promouvoir des sensibilités façonnées par les mêmes rivages : le soleil, la lumière, la vie vivante. Elle ne donna hélas naissance qu'à deux numéros. La guerre empêcha la parution du troisième. Les problèmes financiers rencontrés par Edmond Charlot, éditeur et ami de la jeunesse algérienne d'alors dont les chants sur la méditerranée par ailleurs étaient dans l'air du temps n'arrangèrent pas les choses.

Bref, nous sommes en décembre 38. Camus sait fermement à présent que ce n'est pas sur les podiums des partis politiques où l'on ne rencontre rien qui rende un son humain que l'on peut apporter des solutions à une injustice vivante, mais ailleurs, dans les chemins profonds et secrets de l'écriture. L'acte d'écrire n'est pas

conçu autrement que comme une forme de révolte conjointe à la lutte sociale. La différence loge dans la forme adoptée non dans la visée. D'une certaine façon, Camus, dans sa présentation de la revue, ne nous dit pas autre chose :

« A l'heure où le goût des doctrines voudrait nous séparer du monde, il n'est pas mauvais que des hommes jeunes, sur une terre jeune, proclament leur attachement à ces quelques biens périssables et essentiels qui donnent un sens à notre vie : mer, soleil et femme dans la lumière... »

Ainsi pour Camus l'idée d'une littérature militante s'affirme, mais une littérature qui ne sacrifiera pas l'artiste au partisan, c'est-à-dire une littérature qui va, comme il le dit lui-même, servir **« l'homme tout entier. Si l'homme a besoin de pain et de justice, et s'il faut faire ce qu'il faut pour satisfaire ce besoin, il a aussi besoin de la beauté pure, qui est le pain de son cœur »**, consigne-t-il dans ses *Carnets II*.

La beauté pure n'est pas, chez Camus, on le sait, sans l'éclat de la lumière méditerranéenne, de sa chaleur, de sa mer et de son arbre. Aussi, si l'on considère avec l'auteur qu'une **« œuvre d'art n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois s'est ouvert »**, il va de soi que la méditerranée est partie intégrante de ces images. La puissance évocatoire du mot transcende le réel sans assurément le nier et lui confère une dimension mythique.

Sa réalité physique, ses paysages, ses êtres suscitent de continuelles réflexions à valeur éthique. La méditerranée pose et propose dans son évidente présence des images qui en conjuguant le spectacle de la vie vivante et de la pensée qui en découle, fondent l'esthétique et l'éthique de l'auteur. Rappelons à titre d'exemple un passage de « L'été à Alger » où un soir au dancing des bains Padovani, un corps de femme sous l'aspect d' **« une grande fille magnifique avait dansé tout l'après-midi. Elle portait un collier de jasmin sur sa robe bleue collante que la sueur mouillait depuis les reins jusqu'aux jambes. Elle riait en dansant et renversait la tête. Quand elle passait près des tables, elle laissait après elle une odeur mêlée de fleurs et de chair. Le soir venu, je ne voyais plus son corps collé contre son danseur mais sur le ciel tournaient les taches alternées du jasmin blanc et des cheveux noirs, et quand elle rejetait en arrière sa gorge gonflée, j'entendais son rire et voyais le profil de son danseur se pencher soudain. »**

Camus de conclure cette description incontestablement et exclusivement sensuelle par un passage à la conceptualisation:

« L'idée que je me fais de l'innocence, c'est à des soirs semblables que je la dois. Et ces êtres chargés de violence, j'apprends à ne plus les séparer du ciel où leurs désirs tournoient. »

Ailleurs encore, ce n'est plus Alger mais l'Espagne, cette patrie de la mère, pays dont il dit lui-même qu'il est celui qui ressemblerait le plus à l'Algérie qui l'amène à définir littéralement la notion de réalisme symbolique, selon l'expression de Jacqueline Lévi-Valensi et dont on sait qu'elle fonde son esthétique :

« Une femme qui danse sans penser, une bouteille sur une table aperçue derrière un rideau : chaque image devient un symbole. La vie nous semble s'y refléter tout entière, dans la mesure où notre vie à ce moment s'y résume. Et jamais peut-être un pays, sinon la méditerranée, ne m'a porté à la fois si loin et si près de moi-même. »

Bref, si l'Algérie et l'Espagne nécessitent une plongée du « je » dans la réalité physique du monde pour libérer une intellectualisation du charnellement vécu, l'Italie, cette autre rive de la méditerranée, parle directement à l'intelligence. **« Terre faite à mon âme »**, nous dit l'auteur. Est-il possible de crier avec plus de force et de passion l'identité que Camus instaure ainsi entre le monde méditerranéen et lui-même ? Le pays tout entier est une invitation à une interpénétration consciente du « je » et du monde.

Camus, rappelons-le découvre l'Italie en 1936 après un séjour malheureux en Europe Centrale en compagnie de Simone Hié et de Yves Bourgeois un ami. Séjour malheureux parce que Camus y vit la douloureuse expérience de l'exil : il y découvrira que sa femme le trompe et il devra rompre. Sa santé se dégrade, l'amitié est remise en cause... L'expérience qu'il en tire, il la consigne dans *L'Envers et l'endroit* et plus précisément dans l'essai intitulé « La mort dans l'âme ».

Aux terres gluantes de l'Europe Centrale Camus oppose Vicence et sa lumière. A l'étouffement de l'être succède son ascèse. L'angoisse et la mort cèdent la place à la vie. Le monde qui fait ainsi coïncider Camus

avec lui-même a toujours les odeurs et les couleurs de la méditerranée. C'est le face à face avec les paysages méditerranéens qui seul peut rendre possible la conquête de soi par soi ou si l'on préfère la naissance ou la renaissance à soi-même.

Si l'Algérie est le lieu de l'épanouissement corporel du barbare, l'Italie un paysage de son intellect, la Grèce concentre à elle seule la fonction de tous les espaces méditerranéens en en étant le cœur ; « **Je me sens le cœur grec** », déclare Camus dans une interview donnée en 1948.

On sait que pendant des années Camus a désiré visiter la Grèce et qu'il en a été empêché au moment où son voyage allait réellement devenir effectif, à savoir la veille de la seconde guerre mondiale ; « **L'année de guerre, je devais m'embarquer pour refaire le périple d'Ulysse. A cette époque, même un jeune homme pauvre pouvait former le projet somptueux de traverser la mer à la rencontre de la lumière.** » Finalement il s'y est rendu en 1955 dans le cadre des échanges culturels franco-helléniques invité par l'ambassade de France.

Cela ne l'a pas empêché, soulignons-le, d'intervenir auprès des Grecs opprimés par le régime policier bien avant sa rencontre physique avec le pays d'où des conférences, des reportages, des articles dans les journaux qui tous marquèrent le passage de Camus en Grèce du sceau de la fraternité. Et inversement, pour mesurer la force du ravissement que suscita en lui le premier contact avec la Grèce, nous nous contenterons de citer parmi bien des réflexions qui toutes participent de la même veine ce qu'il en confia à René Char : « **J'y ai trouvé ce que je suis venu chercher et plus encore, je rentre debout** » ou encore ces lignes consignées dans les *Carnets III* :

« **Ces vingt jours de course à travers la Grèce, je les contemple d'Athènes maintenant, avant mon départ, et ils m'apparaissent comme une seule et longue source de lumière que je pourrai garder au cœur de ma vie. La Grèce n'est plus pour moi qu'une longue journée étincelante étendue le long des traversées et aussi comme une île énorme couverte de fleurs rouges (...) sur une mer de lumière et sous un ciel transparent. Retenir cette lumière, revenir, ne plus céder à la nuit des jours .** »

Se rendre en Grèce était pour Camus, pour reprendre les propos de Jacqueline Lévi-Valensi, « **un point d'aboutissement où viennent se déterminer et s'enfermer un bilan sur le passé et une réflexion sur le présent** » ; disons qu'il était « **aussi un point de départ, une ouverture vers l'avenir par l'expression de l'ambition créatrice qui se définit comme un retour aux sources** ».

Le lycée lui fait découvrir l'histoire de la Grèce, empire d'Eschyle, de Platon, d'Aristote ; son diplôme d'études supérieures sur « Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme » l'ouvre à la spécificité de chaque période historique de l'Antiquité. Ce pays prend alors l'ampleur d'un paradis perdu auquel il faut coûte que coûte revenir. Ce pays l'habite tant qu'il le voit surgir dans les paysages algériens ; le 17 octobre 1937, consignait dans ses *Carnets* des notations sur un déplacement en Kabylie :

« **De l'homme à l'arbre, du geste à la montagne, naît une sorte de consentement à la fois pathétique et joyeux. La Grèce ? Non, la Kabylie. Et c'est comme si tout d'un coup, à des siècles de distance, l'Hellade était tout entière transportée entre la mer et les montagnes dans sa splendeur antique (...).** »

De fait, la Grèce est pour Camus patrie et patrimoine. Les corps des athlètes de Délos revivent en ceux de ses frères algérois ivres de mer et de lumière, le même soleil y répandait la même lumière qui permettait à la beauté d'être, cette beauté qui seule, peut sauver aujourd'hui encore la civilisation de sa tentation pour la démesure. Il suffit pour s'en convaincre de se tourner vers le texte intitulé « L'exil d'Hélène », texte écrit en 1948, donc après les folies et les convulsions qui ont épuisé l'Europe :

« **Nous tournons le dos à la nature, nous avons honte de la beauté. Nos misérables tragédies traînent une odeur de bureau et le sang dont elles ruissellent a couleur d'encre grasse.**

Voilà pourquoi il est indécent de proclamer aujourd'hui que nous sommes les fils de la Grèce. Ou alors nous en sommes les fils renégats. »

Ou encore cet autre passage où il s'interroge sur la capacité de l'homme moderne à lire Homère, à comprendre Ulysse :

« **Ulysse peut choisir chez Calypso entre l'immortalité et la terre de la patrie. Il choisit la terre, et la mort avec elle. Une si simple grandeur nous est aujourd'hui étrangère... nous manquons... de la fierté**

de l'homme qui est fidélité à ses limites, amour clairvoyant de sa condition . »

Évoquant l'Hellénisme, Camus fonde sa pensée sur le sens de la mesure, de la limite, notion clé de **la pensée de midi**, pensée méditerranéenne appelée alternativement **pensée des limites**.

Souvent attaqué pour l'expression d'une pensée qui oppose un « midi méditerranéen » à un « minuit » du reste de l'Europe, un midi qui nomme l'existence de l'Autre et un minuit régi par la démesure, Camus se défendait toujours en rétorquant qu'il n'avait jamais dit que la solution de toute chose était près de la Méditerranée...

« J'ai seulement dit, note-t-il dans une interview à Pierre Berger, que depuis 150 ans, l'idéologie européenne s'était constituée contre les notions de beauté et de nature (par conséquent de limite) qui ont été au contraire au centre de la pensée méditerranéenne. J'ai dit que du même coup un équilibre s'était rompu, que l'Europe n'avait jamais été que dans cette lutte entre midi et minuit et qu'une civilisation vivante ne pourrait pas se constituer en dehors de cette tension, c'est-à-dire sans cette tradition méditerranéenne négligée depuis longtemps . »

Remarquons les termes équilibre, mesure, tension, beauté, limite, ajoutons les mots liberté et justice et la pensée de midi se trouve toute entière ramassée.

C'est de la Méditerranée, symbole de la vie concrète, qu'il tire, fidèle à ses propos de jeunesse, une pensée adaptée au monde contemporain, une pensée de la mesure qui corrigerait la démesure européenne et libérerait un monde sans victime ni bourreau. Lorsqu'il y a violation de la limite, l'intelligence est meurtrière :

« Chaque fois que la révolte défie le refus total de ce qui est, le non absolu, elle tue. Chaque fois qu'elle accepte aveuglément ce qui est, et qu'elle crie le oui absolu, elle tue. »

Le rôle de Némésis, dont Camus fait la déesse de la mesure et non de la vengeance, conformément à la mythologie grecque, est de rappeler aux hommes que la limite existe : **« Sans mesure, point d'amour et faute d'amour, les camps ! »**, dirait Clamence.

L'œuvre de Camus, depuis son aurore, jusqu'à sa fin prématurée, offre des représentations de la vie humaine qui, de façon manifeste ou pas, doivent le poids de leur charge signifiante aux contours méditerranéens. Cela ne signifie certes pas que toutes les œuvres camusiennes sont placées sous le signe du soleil et de la pensée de midi ; il n'est qu'à tendre l'oreille vers la voix des exilés du Royaume, entre autres le Clamence de *La Chute* ou la Martha du *Malentendu*.

Chez l'un tous les signes représentatifs de la réalité méditerranéenne (couleurs- sons- sens) sont convoqués pour dire leurs manques ; chez l'autre, le visage de l'exil est caractérisé par une absence définitive et absolue de la Méditerranée et de tout ce qu'elle promet. L'exil est ainsi dans la condamnation à vivre dans un univers privé de lumière, un univers qui se situe à l'opposé de la Méditerranée et des valeurs dont se nourrissent ses hommes.

La Méditerranée camusienne n'est pas seulement un vivier de sensations ou d'images. Elle est une réelle spatio-temporalisation d'une pensée qui vit au rythme de la respiration du monde. La nécessité du maintien de la tension entre l'ombre et la lumière qu'elle préconise, l'équilibre permanent entre le oui et le non qu'elle exige, avant d'accéder au statut d'antinomies morales, figurent d'abord la réalité concrète, tangible de la méditerranée.

Vérité centrale de son enfance, la Méditerranée est pour Camus la voix et la matière qui lui enseignent la vérité du monde. Fils d'un père inconnu, et d'une mère, fille de l'obscurité et du silence, il lui a fallu comme à tous ces hommes chantés dans « L'Été à Alger », ces hommes **« sans passé, sans leçon, sans religion »**, il lui a fallu **« apprendre seul, grandir seul, (...) trouver seul sa morale et sa vérité, naître enfin comme homme »** pour ensuite naître aux autres.

Si même **« aux plus doués, il faut un initiateur »** comme le reconnaît Jacques-Cormery-Camus dans *Le Premier Homme*, la Méditerranée est de ceux-là.

Zedjiga ABDELKRIM

Note sur *Noces*

Noces, on le sait, comprend deux textes qui ont, comme sujets d'inspiration, des villes antiques (Tipasa et Djemila) dont les noms sont retranscrits dans les titres, et deux textes de titres plus contemporains ou intemporels (« L'Été à Alger, » « Le désert ») qui sont explicitement dédiés à Jacques Heurgon pour le premier et à Jean Grenier pour le second. L'ensemble du volume précédant *L'Envers et l'endroit* avait déjà été dédié à Jean Grenier. On sait également que le texte « L'Été à Alger » a fait l'objet d'une prépublication² dans le numéro 2 de la revue *Rivages*, dont Jacques Heurgon faisait partie du comité de rédaction, et que la dédicace à Jacques Heurgon y figure déjà. On n'a, à mon sens, pas assez souligné la nouveauté littéraire de l'écriture de Camus sur les villes anciennes, qui n'a rien à voir avec l'apologie des ruines qui s'était développée dans la littérature française depuis le XVIII^e et le « grand écart » que cette écriture représente par rapport à l'écriture scientifique des archéologues.

Tipasa, comme Djemila, ont fait l'objet depuis la conquête de l'Algérie de fouilles archéologiques régulières, y compris dans les années 30. Les découvertes étaient régulièrement à la portée des visiteurs par les brochures de présentation et de vulgarisation des sites.³ Le ton de Camus est, assurément, celui de dire comment un paysage vit et fait vivre. Dans ce contexte, la présence de Jacques Heurgon à Alger et sa proximité avec Camus – c'est lui qui suggéra le titre *Révolte dans les Asturies*, selon le témoignage de Jeanne Sicard – revêt une portée particulière. Car Jacques Heurgon arrivé en 1932 à la Faculté des Lettres d'Alger comme professeur de langue et littérature latine, se situe directement dans le profil des grands archéologues qui ont fouillé en Algérie : Stéphane Gsell, Jérôme Carcopino⁴, Eugène Albertini. Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé des lettres (reçu premier), il arrive en Algérie après avoir été aussi ancien élève de l'École Française de Rome (1928-1930) où il a nourri sa passion pour la Rome antique et pour le monde étrusque. Il y donne d'ailleurs dès cette époque, avant donc sa nomination à Alger, dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, publiés par l'École⁵ française de Rome des *Nouvelles recherches à Tipasa, ville de la Maurétanie césarienne*. La bibliographie de Jacques Heurgon comprend d'autres références à l'Algérie, mais il y a déjà là, entre le professeur devenu ami et l'étudiant, une proximité à relever par rapport au site de Tipasa. Une seconde proximité avec Jacques Heurgon réside dans son attrait pour le monde culturel et pour l'Italie. C'est Jacques Heurgon qui traduit et présente dans *Rivages* le poète Emilio Cecci, mais on ne saurait oublier qu'il est depuis 1926 le gendre de Paul Desjardins, son ancien professeur, qui anima jusqu'avant la seconde guerre mondiale les *Décades* de Pontigny où se rencontrèrent tous les intellectuels de cette génération (André Malraux, Roger Martin du Gard, Saint Exupéry, André Gide – que la famille Heurgon accueillera pendant la guerre à Alger).⁶ Les raisons, y compris une certaine attirance pour Tipasa, étaient donc nombreuses, en dehors de toute amicale affinité que leurs relations personnelles à cette époque avaient pu nouer, pour qu'un texte de *Noces*, dont le titre à la fois généralise les textes du recueil et renvoie aussi fondamentalement à celui sur Tipasa, soit dédié à Jacques Heurgon.

Par ailleurs, cette nouveauté de l'écriture littéraire de Camus sur les villes anciennes se situe aussi dans un proximité extrême par rapport à Jean Grenier. Le *Santa Cruz et autres paysages africains* qui parut chez Charlot dans la même collection « Méditerranéennes » que *L'Envers et l'endroit* et juste deux ans avant *Noces* comprenait un petit texte de six pages intitulé tout simplement « A Tipasa. »⁷ On y relève notamment la phrase suivante : « Auprès d'Alger, Tipasa montre ses ruines et ses fleurs. Je ne sais lesquelles sont les plus attirantes ; je pense que les unes ne vaudraient rien sans les autres et qu'elles font un mélange délicieux. »

² Sous le titre « Été à Alger » – sans l'article.

³ Stéphane Gsell, *Guide Archéologique des Environs d'Alger (Cherchel, Tipasa, Tombeau de la Chrétienne)*, Alger, Adolphe Jourdan, 1896, Albert Ballu, *Ruines de Djemila, ancienne Culcul*, Alger Carbonel, 1921 ; Albert Ballu, *Guide illustré de Djemila*, Alger, Carbonel, 1926 ; Louis Leschi, Eugène Albertini, *Djemila, Culcul de Numidie, toute une cité de l'Afrique romaine*, Alger, Fontana, 1938. L. Leschi avait succédé en 1932 à E. Albertini à la chaire d'antiquités de l'Afrique à la Faculté des Lettres d'Alger.

⁴ À qui il a rendu hommage pour ses travaux en Afrique du nord.

⁵ T. XLVII 1930.

⁶ cf. *Paul Desjardins et les décades de Cerisy*, colloque de Cerisy, direction Anne Heurgon-Desjardins, Paris, PUF, 1964 et François Chaubet, *Paul Desjardins et les décades de Cerisy*, Lille, Septentrion, 2000.

⁷ Jean Grenier n'a pas jugé utile de reprendre ce texte dans les *Inspirations méditerranéennes* parues chez Gallimard en 1941 – deux ans après *Noces*. Cela méritait d'être relevé !

Les signes de ponctuation et la prosodie dans la lecture radiophonique de *L'Étranger* par Albert Camus

Introduction

Dans la parole spontanée, les traits prosodiques sont employés notamment pour construire un cadre interprétatif pour ce qui est. Autrement dit, la mélodie de la parole, les pauses ainsi que les changements de l'intensité, du débit et du rythme y servent, entre autres, à indiquer comment ce qui est dit devrait être interprété. Dans la littérature, la ponctuation véhicule souvent de mêmes types de fonctions. De ce fait, l'étude des manières dont les signes de ponctuation sont pris en compte prosodiquement dans la présentation orale d'une œuvre littéraire, peut apporter des aspects intéressants par rapport à l'interprétation du texte.

Cet article constitue une présentation sommaire de mes études linguistiques portant sur la relation entre les signes de ponctuation et la prosodie dans la lecture radiophonique de *L'Étranger* par son auteur (Lehtinen 2007, 2008a, 2008b). Plus précisément, les analyses concerneront le rôle que la prise en compte prosodique des signes de ponctuation semble jouer dans la contextualisation du texte lu. L'étude a été effectuée par la comparaison des versions écrite et orale de *L'Étranger* (1942 [1998]). Le corpus oral consiste en deux émissions radiophoniques dans lesquelles Albert Camus lit la première partie de l'œuvre. La durée de ces émissions est de 87 minutes, et elles ont été transmises par la R.D.F. en 1954. Dans la version écrite, la première partie du volume consiste en six chapitres comportant 95 pages. Ces pages comptent en tout 2309 signes de ponctuation : points, virgules, deux-points, points d'interrogation, points d'exclamation, tirets, points-virgules, points de suspension et parenthèses.

Dans mes études, je me suis centrée sur les points et les virgules, dont les 2182 occurrences représentent 95 % du nombre total des signes de ponctuation apparaissant dans la première partie de *L'Étranger*. Chaque occurrence a été analysée aussi bien sur le plan mélodique que sur le plan rythmique. Sur le plan mélodique, j'ai examiné si la mélodie de la parole (la fréquence fondamentale, abrégée en F0) monte ou descend au moment de l'occurrence d'un point ou d'une virgule dans le texte lu. Sur le plan rythmique, j'ai examiné si la présence d'un signe de ponctuation entraîne une pause ou pas, et s'il y a une pause, quelle est la durée de celle-ci. De plus, le débit a été mesuré en nombre de syllabes par seconde.⁸

Je commencerai par une brève présentation des « prototypes oraux » du point et de la virgule (2). Le « prototype oral » de chaque signe de ponctuation constitue la façon caractéristique et non marquée d'indiquer prosodiquement la présence de ce signe. Ensuite, j'aborderai les principaux types d'interprétations « atypiques » du point et de la virgule (3). En effet, bien que la majorité des points et des virgules soient indiqués prosodiquement de la manière prototypique, le corpus comporte aussi un nombre non négligeable de cas où le code n'est pas suivi.

Selon mes études, la façon dont le signe de ponctuation est pris en compte sur le plan prosodique joue un rôle parallèlement sur deux niveaux : d'un côté, les traits prosodiques contribuent à indiquer des relations syntaxiques entre propositions, et de l'autre côté, ils constituent des moyens stylistiques multidimensionnels (Lehtinen 2007, 2008a, 2008b). Par conséquent, les analyses présentées ici se répartiront sur deux niveaux, souvent intimement liés : les niveaux *syntactique* et *stylistique*. Les analyses phonétiques seront très succinctes et fortement simplifiées.⁹

⁸ Le débit moyen du locuteur en question est d'un peu moins de cinq syllabes par seconde. Le débit moyen du français parlé spontané est d'un peu moins de six syllabes par seconde. Dans ce corpus, il ne s'agit cependant pas de la parole spontanée mais de la lecture d'un texte, ce qui explique que le débit moyen est nettement plus bas.

⁹ Pour des analyses phonétiques plus détaillées, cf. Lehtinen (2008b).

« Prototypes oraux » du point et de la virgule

Dans la majorité des cas, la prise en compte prosodique des points et des virgules suit un certain code. Autrement dit, chacun de ces signes de ponctuation semble avoir un « prototype oral » qui définit son interprétation prosodique caractéristique et non marquée.

2.1. « Prototype oral » du point : chute mélodique + pause

Le point constitue le signe de ponctuation le plus fréquent dans la première partie de *L'Étranger* : il y apparaît en tout 1185 fois, ce qui y représente environ 51 % de l'ensemble des signes de ponctuation. Comme le constate Drillon (1991 : 133), cette « abondance de points » constitue déjà en soi un trait stylistique dans *L'Étranger* : en effet, l'impression « fruste » créée par l'emploi fréquent du point contribue à la création des effets d'indifférence, d'éloignement et de froideur caractéristiques de l'œuvre en question.

Selon mes études, Albert Camus marque la présence d'un point de six manières différentes dans le corpus étudié. Dans 79 % des cas (939 occurrences), il marque la présence d'un point avec une chute mélodique suivie d'une pause. Ce type d'interprétation constitue le « prototype oral » du point. Les autres façons de marquer la présence de ce signe de ponctuation constituent des cas atypiques dont les occurrences sont souvent liées à des facteurs stylistiques.

Le fait que le point est le plus souvent marqué avec une chute mélodique suivie d'une pause ne semble pas étonnant. En effet, il est bien connu que la chute mélodique indique typiquement la conclusion dans le français oral. Le point, quant à lui, est employé dans la langue écrite notamment pour indiquer la fin d'une unité syntaxique et sémantique autonome. Les fonctions prototypiques de la chute intonative et du point semblent donc similaires. De même, les fonctions de la pause ont été traditionnellement associées à celles du point dans le langage écrit. Le plus souvent, la durée d'une pause produite par Albert Camus pour marquer la présence d'un point se situe entre 0,4 et 0,8 sec. Cette durée correspond, selon Morel et Danon-Boileau (1998 : 15), à la durée d'une « pause d'homogénéisation » permettant d'unifier ce qui précède en un continuum thématique et de l'autonomiser par rapport à ce qui va suivre. Par conséquent, les fonctions de la pause sont analogues à celles de la chute intonative et du point.

Le premier exemple présente un cas typique où le point final de deux phrases consécutives est prosodiquement marqué par une chute mélodique suivie d'une pause. (Les phrases analysées dans cet article sont écrites en caractères gras dans les extraits cités.)

Exemple (1) :

Nous sommes restés silencieux assez longtemps. Le directeur s'est levé et a regardé par la fenêtre de son bureau. A un moment, il a observé : « Voilà déjà le curé de Marengo. Il est en avance. » Il m'a prévenu qu'il faudrait au moins trois quarts d'heure de marche pour aller à l'église qui est au village même. [...]

(Camus 1942 [1998] : 24)

Dans ce type de cas où le point est interprété d'une manière « prototypique », conformément à son emploi grammatical traditionnel, le signe de ponctuation sert à marquer l'autonomie syntaxique et sémantique de la phrase terminée par rapport à ce qui va suivre. Sur le plan stylistique, ce type d'interprétation prosodique semble impliquer une conclusion situationnelle. Autrement dit, elle contribue à présenter la phrase qui se termine comme une description exhaustive de la situation en question. En effet, cet aspect de conclusion présente deux dimensions : 1) il exclut l'existence de tout facteur situationnel pertinent autre que ceux qui ont été mentionnés, et 2) il ne crée pas d'attente pour une suite à l'action qui est décrite.

2.2. « Prototype oral » de la virgule : montée mélodique + pause

La virgule apparaît en tout 997 fois dans la première partie de *L'Étranger*. Ses occurrences y

©Bulletin de la Société des Études camusiennes, n°87 mai 2009, reproduction possible après autorisation préalable

représentent 43 % de la ponctuation. La différence entre les fréquences du point et de la virgule est seulement de 188 occurrences (8 %), ce qui est naturellement lié au grand nombre de phrases simples et à l'emploi fréquent du point dans cette œuvre (Drillon 1991 : 133). L'interprétation « prototypique » de la virgule consiste en une montée mélodique associée à une pause. Néanmoins, seulement 64 % des virgules sont interprétées de cette manière, alors que dans le cas du point, la proportion des occurrences « prototypiques » est de 79 %. En plus de l'interprétation « prototypique », la présence de la virgule peut être marquée de cinq façons atypiques.

Comme la virgule apparaît toujours nécessairement à l'intérieur d'une phrase, ses fonctions sont généralement continuatives. Il est largement connu que la virgule est typiquement employée pour structurer l'ensemble syntaxique et sémantique formé par une phrase. Néanmoins, dans les langues comme le français, où l'emploi de la virgule n'est pas soumis à des règles fixes (comme c'est le cas du finnois, par exemple), la structuration effectuée par la virgule ne reflète pas seulement la syntaxe, mais aussi notamment la hiérarchisation des relations informatives à l'intérieur de la phrase, ainsi que les choix stylistiques de l'auteur.

Le deuxième exemple illustre un contexte typique dans lequel l'interprétation prosodique de la virgule correspond au « prototype » :

Exemple (2) :

[...] L'asile est à deux kilomètres du village. J'ai fait le chemin à pied. J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur. **Comme il était occupé, j'ai attendu un peu.** Pendant tout ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur : il m'a reçu dans son bureau. [...]

(Camus 1942 [1998] : 11)

L'interprétation prosodique de la virgule semble complètement neutre dans ce cas. Autrement dit, la prosodie n'y véhicule aucune fonction stylistique particulière ; elle contribue à construire un cadre interprétatif neutre pour la phrase. La montée mélodique produite à la fin de la subordonnée ('comme il était occupé') indique la continuité syntaxique et met en valeur la relation causale entre la subordonnée et la principale. En ce qui concerne la pause apparaissant entre les propositions, elle contribue à indiquer une distance « neutre » entre les actions qui sont décrites : si la pause était absente, cela aurait pour conséquence l'accélération du débit. Un débit accéléré, quant à lui, pourrait, par exemple, créer un effet d'intensité situationnelle. (Les fonctions stylistiques de la prosodie marquée créée par l'absence de pause peuvent cependant être très différentes selon le contexte.)

Principaux types d'interprétations atypiques du point et de la virgule

Bien que l'interprétation prosodique du point et de la virgule semble être soumise dans une large mesure aux « prototypes oraux » de ces signes de ponctuation, une proportion non négligeable de leurs occurrences est malgré tout marquée d'une autre manière. En effet, 21 % des points et 36 % des virgules sont prosodiquement pris en compte d'une manière « atypique ». Ces interprétations « atypiques » se répartissent, dans l'ensemble, sur cinq catégories principales : 1) interprétation mélodique inverse (par rapport au prototype) associée à une pause ; 2) absence de pause ; 3) interprétation mélodique inverse non associée à une pause ; 4) absence de variations mélodiques ; et 5) absence totale de variations prosodiques (mélodiques et rythmiques). Faute de place, je vais aborder ici seulement les catégories 1, 2 et 5.

3.1. Interprétation mélodique inverse associée à une pause

Le premier type d'interprétations « atypiques » consiste en un mouvement mélodique inverse par rapport au mouvement désigné par le « prototype oral » de chaque signe de ponctuation. Dans le cas du point, il s'agit donc d'une montée mélodique associée à une pause et dans le cas de la virgule, d'une chute mélodique associée à une pause. Dans le cas du point, l'inversion du mouvement mélodique constitue le type d'interprétation « atypique » le plus fréquent : en effet, 14 % des points (164 occurrences) sont marqués avec

une montée mélodique suivie d'une pause. Ce type d'interprétation peut être mis en parallèle avec l'interprétation « prototypique » de la virgule aussi bien sur le plan acoustique que sur le plan des fonctions textuelles. Effectivement, lorsqu'un point est interprété prosodiquement de cette manière, sa valeur conclusive semble s'affaiblir et approcher de la valeur continuative caractéristique de la virgule.

L'exemple (3) présente un contexte dans lequel une phrase terminée par un point est interprétée à la manière typique de la virgule, c'est-à-dire avec une montée mélodique suivie d'une pause.

Exemple (3) :

[...] On peut les voir le long de la rue de Lyon, le chien tirant l'homme jusqu'à ce que le vieux Salamano bute. **Le chien rampe de frayeur et se laisse traîner.** A ce moment, c'est au vieux de le tirer. Quand le chien a oublié, il entraîne de nouveau son maître et il est de nouveau battu et insulté.

(Camus 1942 [1998] : 46)

Lorsqu'un point est marqué avec une montée mélodique au lieu d'une chute – comme c'est le cas dans l'exemple (3) ci-dessus – le mouvement mélodique constitue un indice de la continuité structurelle et situationnelle. Autrement dit, l'indice continuatif constitué par la montée mélodique sert dans ce type de cas de moyen narratif pour mettre en valeur le lien étroit entre l'unité précédente et l'unité suivante. Toutes les occurrences de ce type apparaissent naturellement à l'intérieur d'un paragraphe textuel.

D'une manière générale, aussi bien dans le cas du point que dans celui de la virgule, la mélodie montante sert de lien entre deux ou plusieurs propositions décrivant des actes ou des circonstances étroitement liés sur les plans temporel et spatial. La différence entre le point et la virgule dans ce sens est que l'autonomie situationnelle véhiculée par un point semble être plus importante, malgré l'interprétation prosodique similaire. Le plus souvent, les virgules marquées avec une montée mélodique distinguent des circonstances ou des actes simultanés ou presque simultanés, tandis que ceux distingués par des points sont typiquement consécutifs : les propositions distinguées par des « virgules montantes » réfèrent typiquement à la même situation, tandis que les phrases concernées par des « points montants » constituent plutôt des continuums de situations intimement liées. Dans les deux cas, la montée mélodique implique une activité ; autrement dit, la montée mélodique constitue un indice prosodique servant à mettre en place un cadre interprétatif pour une situation active.

L'inversion du mouvement mélodique est nettement moins fréquente dans l'interprétation des virgules que dans celle des points : en effet, seulement 6 % des virgules (59 occurrences) sont marquées avec une chute mélodique associée à une pause. Dans ces cas – où l'interprétation prosodique de la virgule ressemble donc au « prototype oral » du point – ce signe de ponctuation perd la valeur continuative qui lui est caractéristique. La différence entre le point et la virgule dans cette perspective est que l'effet conclusif de la virgule est plus faible que celui véhiculé par le point. Typiquement, les virgules interprétées de cette manière apparaissent par exemple dans des descriptions du milieu environnant ou dans d'autres contextes impliquant une sorte de « stagnation » de l'action.

L'exemple (4) ci-dessous illustre un contexte caractéristique dans lequel deux virgules consécutives sont interprétées avec des chutes mélodiques associées à des pauses.

Exemple (4) :

[...] Je n'avais encore jamais remarqué à quel point les vieilles femmes pouvaient avoir du ventre. Les hommes étaient presque tous très maigres et tenaient des cannes. **Ce qui me frappait dans leurs visages, c'est que je ne voyais pas leurs yeux, mais seulement une lueur sans éclat au milieu d'un nid de rides.** Lorsqu'ils se sont assis, la plupart m'ont regardé et ont hoché la tête avec gêne, les lèvres toutes mangées par leur bouche sans dents, sans que je puisse savoir s'ils me saluaient ou s'il s'agissait d'un tic. Je crois plutôt qu'ils me saluaient. [...]

Malgré la prosodie conclusive portée par les deux virgules apparaissant dans l'exemple (4), l'indication de la continuité y est assurée par des moyens syntaxiques : la position de la proposition relative en tête de la phrase ainsi que la présence de la conjonction 'mais' au début de la dernière proposition permettent l'interprétation intonative atypique des virgules sans créer d'ambiguïté dans la structure de la phrase. Les chutes mélodiques ont cependant une fonction stylistique dans ce type de contexte. D'un côté, elles servent à véhiculer une certaine nuance d'insensibilité. D'un autre côté, en même temps que cette prosodie « marquant le détachement » souligne l'attitude indifférente du personnage principal (à qui appartiennent les pensées rapportées), les indices prosodiques contribuent aussi à « réduire » la séquence à une simple description du milieu.

3.2. Absence de pause

Dans l'interprétation des virgules, il est assez fréquent que le signe de ponctuation soit marqué mélodiquement de la manière typique (c'est-à-dire avec une montée), mais que ce mouvement mélodique ne soit pas suivi d'une pause. En effet, dans le corpus étudié, une virgule sur cinq (205 occurrences) est interprétée de cette façon. En ce qui concerne les points, ce type d'interprétation est beaucoup moins fréquent : seulement 2 % des points (29 occurrences) entraînent une chute mélodique (le mouvement mélodique caractéristique du point) non associée à une pause. Comme ce type de stratégie prosodique est tellement plus fréquent dans le cas de la virgule que dans le cas du point, il sera abordé ici surtout dans la perspective de la virgule.

Le fait que l'absence de pause est beaucoup plus fréquente dans l'interprétation de la virgule que dans celle du point est probablement lié aux différents statuts syntaxiques de ces deux signes de ponctuation. Autrement dit, comme la virgule n'est, en principe, pas employée pour indiquer la conclusion, la pause ne s'associe pas à son « prototype oral » d'une manière aussi intégrante que dans celui du point. Pour cette raison, l'absence de pause est légèrement moins saillante lorsqu'il s'agit d'une virgule que lorsqu'il s'agit d'un point. Malgré tout, dans les deux cas, ce phénomène a pour conséquence un rythme saillant ayant un effet stylistique sur ce qui est lu.

L'exemple (5) présente une phrase comportant trois virgules marquées avec des montées mélodiques non associées à des pauses.

Exemple (5) :

[...] Nous nous regardions sans baisser les yeux et tout s'arrêtait ici entre la mer, le sable et le soleil, le double silence de la flûte et de l'eau. J'ai pensé à ce moment qu'on pouvait tirer ou ne pas tirer. **Mais brusquement, les Arabes, à reculons, se sont coulés derrière le rocher.** Raymond et moi sommes alors revenus sur nos pas. [...]

(Camus 1942 [1998] : 90-91)

Dans beaucoup de cas, ce type d'interprétation prosodique de la virgule semble être lié à l'intensification de la situation qui est décrite. Dans l'exemple (5), le rythme précipité créé par l'absence de pauses met en valeur la rapidité de l'action et la densité de la situation en cours. Dans le cas du point, les fonctions de l'interprétation sans pause sont similaires : en effet, dans le cas du point, l'absence de pause contribue typiquement à indiquer une continuité situationnelle et à minimiser la distance temporelle entre les actions décrites.

3.3. Absence totale de variations prosodiques

Le dernier type d'interprétations atypiques présenté ici consiste en des cas où les signes de ponctuation sont complètement ignorés sur le plan prosodique : autrement dit, dans ces cas, la ponctuation n'entraîne aucune variation prosodique signifiante ni mélodiquement ni rythmiquement. Par conséquent, se

met en place une prosodie marquée par sa monotonie saillante. Dans mes travaux précédents, j'ai choisi d'appeler ce phénomène la « prosodie zéro ».

La « prosodie zéro » est nettement plus fréquente dans l'interprétation de la virgule que dans celle du point. En effet, seulement 1 % des points (11 occurrences) sont complètement ignorés sur le plan prosodique, tandis que le même phénomène concerne 6 % des virgules (59 occurrences). La « prosodie zéro » constitue un phénomène assez caractéristique de la lecture radiophonique de *L'Étranger* par Albert Camus : en moyenne, elle y apparaît une fois par minute. En effet, la « prosodie zéro » semble y constituer un moyen narratif servant à mettre en valeur l'indifférence frappante et le caractère fruste de Meursault. Ce type de prosodie donne l'impression d'une valeur informative basse et d'un engagement personnel très faible du locuteur par rapport à ce qu'il dit.

L'exemple (6) ci-dessous illustre le contexte d'occurrence d'une phrase marquée avec la « prosodie zéro » ; le phénomène concerne ici la prise en compte prosodique de deux virgules consécutives.

Exemple (6) :

[...] De temps en temps seulement, j'entendais un bruit singulier et je ne pouvais comprendre ce qu'il était. A la longue, j'ai fini par deviner que quelques-uns d'entre les vieillards suçaient l'intérieur de leurs joues et laissaient échapper ces clappements bizarres. Ils ne s'en apercevaient pas tant ils étaient absorbés dans leurs pensées. **J'avais même l'impression que cette morte, couchée au milieu d'eux, ne signifiait rien à leurs yeux.** Mais je crois maintenant que c'était une impression fausse.

(Camus 1942 [1998] : 20-21)

Dans ce passage, Meursault est dans la morgue, à la veillée funèbre de sa mère. 'Cette morte' réfère donc à sa mère et 'eux' aux gens présents à la veillée. La « prosodie zéro » semble jouer ici un rôle stylistique se répartissant sur deux niveaux : 1) d'un côté, le ton froid et indifférent créé par ce type de prosodie contribue à la transmission de l'ambiance de la veillée telle qu'elle est ressentie par le personnage principal, et 2) de l'autre, la « prosodie zéro » contribue ici à mettre en valeur l'attitude indifférente et la froideur émotionnelle de Meursault par rapport à la mort de sa mère. Une prosodie plus « normale » (avec un minimum de variations prosodiques) aurait impliqué une adhésion personnelle plus importante de la part de celui dont les pensées sont rapportées.

Conclusion

L'interprétation prosodique de la ponctuation semble constituer un moyen narratif et stylistique essentiel dans la lecture radiophonique de *L'Étranger* par Albert Camus (1954). La plupart des points et des virgules y sont marqués de la manière « prototypique » : le point avec une chute mélodique suivie d'une pause et la virgule avec une montée mélodique suivie d'une pause. Le « prototype » constitue naturellement le cas le plus fréquent, mais il correspond aussi à l'interprétation « neutre », privée de sens implicites et d'effets stylistiques. Dans ces cas, la fonction du signe de ponctuation est le plus souvent conforme à son emploi grammatical traditionnel, exprimé à l'oral par certains indices prosodiques.

Toutefois, malgré la dominance quantitative de ces « prototypes oraux », un nombre non négligeable de points et de virgules est interprété d'une autre manière. En effet, 21 % des points et 36 % des virgules sont interprétés d'une autre manière que celle correspondant à leur « prototype ». Ces interprétations « atypiques » se répartissent, dans l'ensemble, sur cinq groupes : interprétation mélodique inverse associée à une pause, absence de pause, interprétation mélodique inverse non associée à une pause, absence de variations mélodiques et absence totale de variations prosodiques. En ce qui concerne les fréquences de ces différentes interprétations « atypiques », dans le cas du point, le procédé le plus fréquent consiste en l'inversion du mouvement mélodique « prototypique », tandis que dans le cas de la « virgule », c'est l'omission de la pause qui est particulièrement caractéristique.

Les cas « atypiques » relèvent le plus souvent de différents procédés narratifs servant à contextualiser

©Bulletin de la Société des Études camusiennes, n°87 mai 2009, reproduction possible après autorisation préalable

le contenu de ce qui est lu dans un cadre interprétatif stylisé. Les effets stylistiques de ces procédés sont divers. Il peut s'agir notamment de la mise en place d'implications 1) par rapport aux relations avec les unités syntaxiques précédentes et/ou suivantes (par exemple, l'affaiblissement de la valeur conclusive d'un point ou de la valeur continuative d'une virgule) ; 2) par rapport aux relations situationnelles (par exemple, l'indication de la distance ou de la proximité temporelle et/ou spatiale entre les actes décrits) ; 3) par rapport à l'indication de la valeur informative d'un segment (par exemple, la contextualisation comme description du milieu \neq la contextualisation comme description d'un acte essentiel, etc.) ; ou 4) par rapport à l'attitude générale, au caractère et au niveau d'engagement subjectif du personnage dont les pensées sont rapportées. Néanmoins, les fonctions stylistiques des interprétations « atypiques » sont fortement liées aux traits spécifiques de chaque contexte d'occurrence individuel. Par conséquent, les analyses présentées ici ne cherchent pas à mettre en place des catégories absolues, mais plutôt à décrire des tendances générales.

Mari Lehtinen
Université de Helsinki
mari.lehtinen@helsinki.fi

Références bibliographiques

- Camus, Albert (1942 [1998]) : *L'Étranger*. Paris : Gallimard.
- Drillon, Jacques (1991) : *Traité de la ponctuation française*. Paris : Gallimard.
- Lehtinen, Mari (2007) : « L'interprétation prosodique des signes de ponctuation – L'exemple de la lecture radiophonique de *L'Étranger* d'Albert Camus ». *L'Information grammaticale* 113, 23–31.
- Lehtinen, Mari (2008a) : « Subordination and the prosodic interpretation of punctuation in *The Stranger* by Albert Camus », *Typological and discourse perspectives on subordination*, le 1er et le 2 septembre 2008, Helsinki (Finlande). [Communication orale].
- Lehtinen, Mari (2008b) : « La contextualisation du discours radiophonique par des moyens prosodiques. L'exemple de cinq grands philosophes français du XXe siècle. » [Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki LXXIV]. Helsinki : Société Néophilologique de Helsinki. (290 + XII p.) [Version électronique disponible sur l'internet à : <https://oa.doria.fi/handle/10024/42748>].
- Morel, Mary-Annick & Danon-Boileau, Laurent (1998) : « Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral. » Paris/Gap : Ophrys.

Corpus audio

R.D.F. (1954) / Club d'essai, Lecture du soir : « *L'Étranger* d'Albert Camus, lu par l'auteur ». Collection de CD produite par Frémeaux & Associés (Vincennes, 2002).

La réception d'Albert Camus à Taïwan

Si Albert Camus a longtemps été l'un des auteurs français les plus connus à Taïwan, cette île d'Extrême-Orient séparée de la Chine continentale tant géographiquement – par son caractère insulaire – que politiquement – par son statut démocratique – et dont la population est majoritairement d'origine chinoise et minoritairement aborigène, sur quel fondement peut-on parler de popularité de cet auteur dans ce pays ? Pourquoi cette popularité, et en quoi consiste l'intérêt porté au prix Nobel de littérature 1957 ? Existe-t-il une lecture propre aux lecteurs taïwanais à la lumière des situations et des événements locaux ? Quel est l'état actuel de l'étude camusienne sur l'île – qui ne compte que quelques rares UFR de français ?

D'après l'ouvrage *Research Bibliography of Western Literature in Taiwan 1946-2000*¹⁰, la littérature française est la troisième littérature du monde occidental la plus étudiée à Taïwan, après les littératures des Etats-Unis et du Royaume-Uni. Le fait que l'anglais soit la seule langue étrangère dont l'apprentissage est obligatoire dès le collège explique sans doute l'intérêt porté prioritairement à la littérature anglophone devant les autres littératures nationales occidentales. Néanmoins, l'importance des publications concernant la littérature française est telle que cette dernière précède les littératures des autres pays européens que sont successivement les littératures allemande, russe, irlandaise, italienne et espagnole, pour ne citer que les plus importantes. Il est à noter de surcroît que le nombre d'entrées (de traductions et d'études) documenté dans cette bibliographie démontre un assez grand décalage entre l'envergure de l'attention portée à la littérature française, à la troisième place avec 3145 entrées pour 281 auteurs, et la littérature allemande, à la quatrième place avec seulement 1541 entrées pour 151 auteurs. Parmi ces 281 auteurs français, le nombre d'entrées concernant Camus occupe la deuxième place, ce dernier étant devancé par Gao Xingjian, écrivain d'origine chinoise naturalisé français.

Aperçu de l'histoire de la publication de Camus à Taïwan

Le prix Nobel décerné à Camus en octobre 1957 a fait connaître son lauréat à Taïwan. Les premiers écrits par lesquels Camus a été introduit aux lecteurs taïwanais sont alors deux nouvelles, « L'Hôte » et « Les Muets », extraites du dernier ouvrage de l'auteur à l'époque, *L'Exil et le royaume*. La traduction de ces deux récits a été publiée sous la rubrique littéraire du journal *United Daily News*, respectivement en janvier et février 1958. Ci-dessous une table chronologique présente l'année de parution des œuvres principales en France en correspondance avec celle de parution des premières traductions chinoises à Taïwan. Il faut noter cependant que certains écrits n'ont pas été publiés initialement sous forme de monographies, mais sous forme de traductions spontanées effectuées par des lecteurs-critiques dans des journaux ou des magazines littéraires, comme ce fut le cas pour *Le Malentendu*.

France	Taïwan	Titre
1957	1958	« L'Hôte », « Les Muets »
1942	1958	<i>L'Étranger</i>
1942	1960	<i>Le Mythe de Sisyphe</i>
1947	1966	<i>La Peste</i>
1956	1966	<i>La Chute</i>
1938	1969	<i>Caligula</i>
1957	1970	<i>L'Exil et le royaume</i>

¹⁰ *Research Bibliography of Western Literature in Taiwan 1946-2000*, édité par Chang Ching-erh, Taipei, National Science Council, 2004.

1950	1970	<i>Les Justes</i>
1971	1972	<i>La Mort heureuse</i>
1951	1972	<i>L'Homme révolté</i>
1944	1973	<i>Le Malentendu</i>
1962	1976	<i>Carnets 1935-1942</i>
1994	1997	<i>Le Premier Homme</i>

On peut constater que l'introduction de l'œuvre camusienne à Taïwan a eu lieu à partir de 1958. La réputation et l'influence de l'auteur, qui ont émergé sur la scène intellectuelle en France dans les années quarante, ne semblent donc pas être arrivées jusqu'à cette partie du monde avant la distinction internationale par le prix Nobel. On peut également remarquer que certains ouvrages ont dû attendre plusieurs années avant d'être enfin traduits et publiés. C'est le cas de *L'Homme révolté* (publié à Taïwan vingt-et-un ans après sa publication en France, quatorze ans après la première traduction de Camus à Taïwan), ainsi que celui de *L'Exil et le royaume* (treize ans après sa publication en France), bien que deux des six nouvelles du recueil aient été connues en premier lieu par les lecteurs taïwanais douze ans plus tôt. Cela démontre sans doute que, loin d'être un phénomène éphémère suscité par le prix Nobel, l'intérêt porté à Camus et à son œuvre a su faire preuve d'une certaine continuité. La publication de *La Mort heureuse* à Taïwan seulement un an après sa publication en France peut venir conforter cette thèse. D'ailleurs, cet intérêt semble rebondir au cours des années 1969-1973, comme on peut le constater dans le tableau figurant précédemment, avec la traduction et la publication de six des œuvres de l'auteur. Enfin, il est intéressant d'observer que dans le choix des œuvres sélectionnées pour traduction et publication existe une tendance à préférer les romans et les essais « philosophiques » aux œuvres théâtrales et aux autres écrits d'actualité (par exemple les *Actuelles*). Nous n'avons pas non plus trouvé de documentation qui prouve l'existence de la publication de *L'Envers et l'endroit*, *Noces*, *L'Été* ni des deux autres *Carnets*.

L'absurde

Parmi les écrits du cycle de l'absurde, *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe* sont ceux qui ont suscité le plus d'attention chez les lecteurs taïwanais.

La première traduction en chinois de *L'Étranger* parut à Taïwan sous forme de série en mars 1958 dans le quotidien dans lequel les deux nouvelles de Camus précédemment citées avaient été publiées un mois plus tôt. Dès lors, au moins trente-quatre éditions en chinois traditionnel de *L'Étranger* ont pu être recensées. Il est probable que certaines éditions ne font que reprendre des traductions existantes, mais le nombre reste d'ampleur, nous permettant d'entrevoir l'intérêt porté à ce récit. Qui plus est, cette grande diffusion au sein du public peut expliquer pourquoi il est fait référence à ce livre en particulier presque sans exception chaque fois que le nom de Camus est mentionné, sans que, parfois, celui qui s'y réfère n'ait lu l'ouvrage en question. Il en est ainsi aujourd'hui comme il en était déjà ainsi en 1973. A sa manière, Liu Chun-yu le constatait : « Lorsque l'on parle de Camus, beaucoup ne connaissent que son *Étranger*. »¹¹

Les travaux académiques sur *L'Étranger* s'appuient principalement sur le personnage de Meursault et sur l'aspect *absurde* du récit. Certains l'apparentent à l'existentialisme de Sartre et examinent la notion de l'absurde chez Camus sous cet angle. Des thèmes tels que le temps et le présent sont aussi abordés. Toutefois, le choix des approches de ce récit se limite généralement à des analyses du personnage principal et de sa manière d'être, privilégiant la thèse qui consiste à le voir en personnage pessimiste, anti-social et *moderne*. Ce n'est que dans les travaux universitaires que l'on trouve des thèmes plus particuliers, citons par exemple un mémoire de maîtrise (1988) comparant *L'Étranger* et l'œuvre d'Isaac Singer et un autre (1987)

¹¹ Liu Chun-yu, "Camus, Sartre, et le christianisme", *Magazine Da-lu*, n° 4, vol. 47, p. 202-208, 1973. (Notre traduction.)

traitant de l'inconsistance dans *L'Étranger* selon une approche heideggerienne. Il faut noter également l'existence d'une étude subventionnée par le National Science Council et dirigée par Wu Hsi-De, qui examine l'écriture de *L'Étranger* à la lumière du style du « neutre » de Roland Barthes¹².

Mais si *L'Étranger* est le récit le plus connu de Camus, *Le Mythe de Sisyphe* est sans doute l'ouvrage le plus référencé dans les travaux universitaires, dont les domaines et les approches varient de la littérature jusqu'aux arts en passant par la philosophie, et qu'ils aient pour sujet principal l'œuvre de Camus ou non. Cet ouvrage est une référence importante quand il s'agit de la notion de l'absurde, et cette notion figure comme étant la notion camusienne la plus privilégiée : on compte vingt-trois travaux universitaires (dont une thèse de doctorat) à partir des années 80, parmi lesquels une quinzaine traite de la notion de l'absurde et/ou du *Mythe*, douze d'entre eux ayant été réalisés au cours de cette décennie. *Le Mythe* est utilisé comme la référence principale dans les études portant sur J.M.G. Le Clézio, Eugène Ionesco, Eugene O'Neil, Luigi Pirandello, Doris Lessing ou encore Athol Fugard. Quand il est question de l'absurdité de l'existence, on pense à la figure du Sisyphe camusien. Ceci explique la raison pour laquelle le *Mythe* sert à fournir une base de référence aux études concernant d'autres écrivains dont les œuvres s'apparentent à des thèmes tournant autour de l'absurdité de l'existence, l'absurde en soi ou avec la révolte, le suicide et son rapport avec l'existentialisme. Il est aussi intéressant de constater l'existence d'un mémoire de maîtrise en art visuel (2004) dans lequel l'absurdité des contenus et des formes des œuvres d'art contemporaines numériques est examinée à travers l'optique du *Mythe*.

Quant aux deux pièces du cycle de l'absurde, *Caligula* et *Le Malentendu*, elles ont été traduites en chinois et publiées toutes les deux sans susciter beaucoup de commentaires. Le cas du *Malentendu* est plus particulier, car la pièce a été traduite par Fu Pei-Jung et publiée intégralement dans le magazine littéraire *Wen-Yi* en 1975. On trouve dans le même numéro la traduction par le même chercheur de « L'artiste et son temps ». L'éditorial encourage les lecteurs à communiquer leurs réflexions concernant *Le Malentendu* et le numéro suivant du magazine publie six communications de chercheurs ou de professeurs des universités suite à leur lecture de cette œuvre, apparemment traduite pour la première fois. Dans ces commentaires et interprétations, il est remarquable que ces critiques mettent l'accent sur la nécessité de la responsabilité pour vaincre l'absurdité de l'existence. L'éditorial mentionne un *malentendu* des lecteurs taiwanais envers l'existentialisme, malentendu qui consiste à ne comprendre cette philosophie qu'à travers la vision limitée de l'absurde, et à ignorer l'importance de la responsabilité. La raison se trouve dans le fait que les lecteurs ne connaissent que les écrits de la période la plus ancienne de Camus. Parmi ces commentaires, Wu Kuen-Rou insiste sur le choix du but et du moyen, et sur le fait que le succès et la richesse ne font pas nécessairement le bonheur. Hsiang Twei-Chie parle de l'aliénation et du problème de communication. Chou Buo-Nai voit dans la pièce deux idées qui se rapprochent de la pensée traditionnelle chinoise : d'un côté, le besoin du retour au pays d'un fils après sa réussite qu'il est parti chercher ailleurs ; d'un autre côté, la loi du « karma », ou le lien causal qui unit les actes à leurs conséquences dans cette existence. Il insiste également sur l'aliénation des individus dans la société et sur la nécessité de lutter collectivement pour regagner la liberté. Kuo Ching-Sung souligne la différence de valeurs existant entre la société occidentale et chinoise, en expliquant que, dans cette pièce, le bonheur ne peut se trouver que dans la vie de couple. La relation filiale représente, non pas un bonheur, mais une responsabilité. Le critique constate dans la pièce l'opposition de l'amour dans le couple à l'amour filial, ce dernier n'étant pas valorisé dans le monde occidental. Il continue en indiquant que cette valeur occidentale est en train de prendre de l'importance dans le pays où les gens perdent graduellement les bonnes mœurs traditionnelles. *Le Malentendu* est la seule pièce dont nous avons trouvé trace d'une mise en scène à Taïwan¹³ : la pièce a été jouée sous la direction de Hua Hsiang-Rou en 1996.

Il faut noter cependant que la pensée de Camus sur l'absurde est souvent considérée comme faisant partie de l'existentialisme, et que le nom de Camus est souvent mentionné en même temps que celui de Sartre pour désigner deux maîtres existentialistes. L'existentialisme ou, plus précisément, la question

¹² Wu Hsi-De, *The Style of "Neuter" of Roland Barthes – the Case of The Stranger*, Département de français de l'Université Tamkang, projet NSC, 1993.08-1994.07. Le Council national de science est une institution gouvernementale qui subventionne financièrement les projets de recherches proposés par les chercheurs-professeurs.

¹³ Il est aussi possible que d'autres pièces aient été jouées mais sans laisser de traces dans les documents disponibles.

existentielle semble être un sujet qui attire plus d'attention de la part des lecteurs taiwanais dans les années 70 en particulier, où l'existentialisme et Camus deviennent connus à Taïwan. Cela explique sans doute l'intérêt particulier pour la notion de l'absurde et l'absurdité. En outre, la question existentialiste semble intéresser plus que les autres thèmes camusiens développés postérieurement. Certains critiques avisés tentent d'éclairer la pensée de Camus en expliquant qu'elle va au-delà de l'absurde et implique aussi bien la révolte et l'humanité. Liu Chiun-Yu élucide les différences fondamentales concernant les idées *existentialistes* entre Camus et Sartre dans son article cité plus haut. La remarque par laquelle Camus explique sa divergence avec les existentialistes¹⁴ ne semble pas être toujours comprise ou prise en compte. De son côté, Woo Kun-Yu explique que la pensée de Camus, ainsi que l'existentialisme, va au-delà de l'absurde jusqu'à la révolte et la solidarité, un fait que beaucoup ignorent. Le commentaire de Woo laisse entrevoir la popularité de l'existentialisme au début des années 70¹⁵. Selon ce dernier, certaines personnes font de l'existentialisme une vogue « par tous les moyens », croyant que l'existentialisme peut servir aux jeunes gens désorientés de l'époque à retrouver un chemin. Cependant, ce professeur de philosophie constate une divergence fondamentale entre la culture occidentale et chinoise qu'est l'unité entre le « ciel » (dieu) et l'homme. La question de l'existence se pose dans la société occidentale contemporaine car la place de Dieu est mise en question. Dans la culture chinoise, cependant, l'homme a toujours été le centre de la culture, et il n'est jamais question de l'absurdité suscitée par la mort de Dieu. Il va même jusqu'à suggérer que c'est un existentialisme avalé sans être bien digéré qui peut provoquer chez les lecteurs un sentiment de nausée et d'absurde, et demande à ses lecteurs de valoriser la responsabilité et la solidarité, deux idées centrales chez Camus.

La révolte

La traduction chinoise de *L'Homme révolté* est parue en 1972, vingt-et-un ans après la version originale. La publication de cette traduction a suscité quelques réactions de critiques mettant le livre en rapport avec la situation politique de Taïwan de cette époque.

A la prise du continent par les communistes en 1949, le gouvernement nationaliste chinois, dirigé par Chiang Kai-Shek s'établit sur l'île de Taïwan. La loi martiale y sera en vigueur jusqu'en 1987. L'objectif principal du gouvernement réfugié, qui s'affaiblira au fil des années, est alors de combattre les communistes et de reprendre le continent. Le gouvernement nationaliste insiste donc sur le rôle de Taïwan en tant que défenseur des valeurs et de la culture traditionnelles chinoises, de la démocratie et de la liberté ainsi que sur son rôle de base de la lutte contre le communisme.

Dans cet état d'esprit, Woo Kun-Yu¹⁶ met en avant la fameuse interrogation de *L'Homme révolté* : le but peut-il justifier le moyen ? Il précise que c'est justement par cette question que se différencie le monde de la liberté et celui du communisme. D'un autre point de vue, Fu Pei-Jung¹⁷ répond par des interrogations philosophiques à la révolte telle qu'elle est élaborée dans *L'Homme révolté*. Son article explique d'abord la notion de révolte chez Camus et s'interroge ensuite sur la raison pour laquelle, selon Camus, la révolte n'a de sens que dans le contexte de la société occidentale, et si ce n'est pas dû aux divergences fondamentales entre la culture occidentale et orientale. Qui plus est, le critique remarque que Camus parle rarement de ce qui s'ensuit après la mort. Il se demande si la révolte ne serait pas inutile si la vie s'arrête net après la mort. On peut constater ici une trace de la mentalité chinoise qui consiste à croire en la continuité de la vie après la mort, quelle que soit sa forme.

¹⁴ Albert Camus, « Non, je ne suis pas existentialiste... », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, pp. 656.

¹⁵ « "L'Existentialisme" a inondé tout Taïwan ces dernières années. Beaucoup de jeunes gens dans le pays parlent sans cesse de l'existence, de l'absurde, de la nausée. » Wu Kuen-Rou, « De l'absurde à la solidarité », *Wen-Yi*, n° 39, 1971, p. 69-81. Notre traduction.

¹⁶ Woo Kun-Yu, « Camus et Sartre : la polémique entre la solidarité et la lutte dans la littérature existentialiste », *Wen-Yi Mensuel*, n° 49, 1973, p. 69-81. Notre traduction.

¹⁷ Fu Pei-Jung, « La philosophie de la révolte de Camus », *Wen-Yi Mensuel*, n° 50, 1973, p. 72-78. Notre traduction.

La polémique que *L'Homme révolté* a suscitée a également donné lieu à quelques articles, dans lesquels les critiques se contentaient de rendre compte de la différence entre les *philosophies* de Camus et de Sartre. Il est intéressant de noter que la lettre de Sartre à Camus a été traduite en chinois et publiée dans un magazine littéraire en 1969¹⁸, trois ans avant la traduction de l'ouvrage qui a été le centre du débat. Depuis le début des années 70, les interventions de critiques sur *L'Homme révolté* ont diminué, bien qu'elles n'aient jamais été très nombreuses. Les idées importantes que Camus élabore dans ses essais, telles que la chute de la religion, le nihilisme et l'absolutisme ou le dilemme entre la violence et la révolte, n'ont pas inspiré beaucoup de commentaires. L'ouvrage traite d'un monde très distant de celui des Taïwanais, et la lecture du texte, qui demande une connaissance approfondie de l'histoire, de la politique, de la littérature et de l'actualité du monde occidental, peut s'avérer ardue. La société taïwanaise n'a jamais été confrontée de près à la question du déicide ou du régicide, et l'atmosphère politique d'après-guerre en France est très loin de la situation politique de Taïwan. Quant au nihilisme et à l'absolutisme, les critiques de l'ouvrage, du moins ceux qui publient ouvertement, les apparentent plutôt au communisme qu'au régime du parti national de Chiang Kai-Shek à l'époque. A l'heure actuelle où la question du terrorisme refait surface et suscite un retour de l'intérêt envers l'œuvre de Camus, il n'y a pas eu de réaction à Taïwan, sans doute parce que le terrorisme et la confrontation de la violence et de la juste révolte sont loin d'être un sujet qui préoccupe ses habitants.

Autre ouvrage du cycle de la révolte, *La Peste* est l'un des deux romans les plus connus et les plus édités à Taïwan, avec *L'Étranger*. Il a été publié en chinois pour la première fois en 1966, et a connu jusqu'à aujourd'hui nombre d'éditions et de retirages. D'un côté, les lecteurs ont dû trouver dans le décor du roman une allusion à la situation politique de l'époque, la Chine continentale ayant été *empestée* par une *épidémie* qui était le communisme, dont les germes cherchent par tous les moyens à s'infiltrer dans la zone de *quarantaine* ou à attaquer cette dernière de force. A cette époque, le gouvernement nationaliste à Taïwan fait du parti communiste chinois l'ennemi commun à tout le pays, dont la menace doit être combattue par tout un peuple. La solidarité, malgré les différences individuelles que Camus met en valeur dans son ouvrage, devait parler aux lecteurs se trouvant face à un seul et même ennemi. D'un autre côté, les lecteurs devaient aussi trouver une certaine familiarité dans l'atmosphère décrite dans le roman : si Camus dépeint l'Occupation par les sévices de l'épidémie, les habitants de Taïwan y retrouvent très probablement une métaphore de leur mode de vie sous la loi martiale – le manque de ressources, le couvre-feu et le sentiment d'emprisonnement –, sans compter la séparation d'avec la famille et les proches restés de l'autre côté d'un détroit devenu infranchissable d'un point de vue géographique ainsi que communicationnel pour ceux qui ont suivi le gouvernement nationaliste en 1949. A cela s'ajoute – autre point de ressemblance avec le roman – l'existence d'une solidarité dans une situation de guerre. Cette atmosphère est particulièrement présente dans les années 60 à 70, au cours desquelles le roman a été réédité et réimprimé à plusieurs reprises. Erigé depuis cette époque en œuvre classique, cet ouvrage a continué à susciter l'intérêt même lorsque l'atmosphère de guerre s'est peu à peu effacée jusqu'à la levée de la loi martiale en 1987.

Cependant, l'histoire de *La Peste* à Taïwan ne s'arrête pas là. Le roman a en effet attiré presque tout de suite l'attention des critiques ainsi que des lecteurs en 2003 lorsque Taïwan fut exposée à l'épidémie moderne de SRAS, événement qui a profondément marqué la société taïwanaise ainsi que les pays alentour. Cette fois-ci, de véritables germes épidémiques se propagèrent à partir du continent chinois. La peste, métaphore sous la plume de Camus, devint factuelle. Le sentiment d'emprisonnement, la séparation forcée d'avec les membres de sa famille susceptibles d'être infectés, l'intervention de la force policière et des personnels sanitaires, l'isolement des malades et des proches, la peur omniprésente d'être contaminé, sans parler des réactions gouvernementales, institutionnelles, et personnelles souvent tardives ou insatisfaisantes : les scènes mêmes du roman trouvèrent leur réalisation concrète dans la vie de tous les jours. Un critique fit remarquer la ressemblance de Taipei avec Oran – toutes les deux villes commerçantes et portuaires où les habitants « travaillent beaucoup, mais toujours pour s'enrichir »¹⁹. Les lecteurs se sentirent très proche de ce texte pourtant écrit plus de 50 ans auparavant dans un contexte tout à fait autre. Et le désir de Camus que son roman allégorique soit lu à plusieurs portées se concrétisa étrangement dans une contrée distante, à la fois géographiquement et temporellement.

¹⁸ Traduit par Yiou-Chou, « Lettre de Sartre à Camus », *Littérature moderne*, n° 1969, p. 41-62.

¹⁹ Luo Chi, *United Daily News*, rubrique lecteurs et publication, 15.06.2003.

Parmi les réactions des critiques ou des lecteurs pendant cette période, on constate la présence d'un plus grand nombre de textes non académiques publiés dans des magazines ou des journaux. On propose alors la lecture de *La Peste* et on présente le roman au grand public comme source de réflexion. L'ouvrage est interprété à la lumière de l'actualité et des règles de conduites sont proposées aux lecteurs. On constate ici un besoin ou une tendance du public à chercher conseils ou réconforts dans des livres, de fiction de surcroît. Qui plus est, le bourgeonnement des commentaires et des présentations du roman mène à cette époque à un phénomène singulier et très intéressant : la présentation du roman côtoie dans les magazines des photographies de la vie et de la ville assiégées par l'épidémie, des rapports du système de santé publique ou des critiques envers ce dernier, des explications des mesures prises, des avertissements, ou encore des publicités pour des masques de protection, tout cela accompagné parfois de renseignements sur les numéros à composer en cas d'urgence. La coexistence de la littérature et de la réalité donne une impression surréelle, comme si ces documents et ces informations étaient bien les illustrations du roman présenté et commenté. La frontière entre les deux est brouillée à un certain degré, ce qui est sans doute lié à la nature à la fois réaliste et allégorique de l'ouvrage. Dans tous les cas, les critiques identifient dans ce roman leurs expériences personnelles de la peste. Hors de son contexte original, ce roman de Camus continue à vivre en prenant une autre dimension.

Le cycle de la révolte, outre *L'Homme révolté* et *La Peste*, comprend également deux pièces de théâtre : *Les Justes*, traduit et publié en 1970, et *L'État de siège*, dont aucune traduction n'est recensée dans la *Bibliography* de Chang. Malgré nos recherches, aucune trace relative à la mise en scène de ces deux pièces n'a pu non plus être trouvée.

Entre l'exil et la patrie

Certains critiques taiwanais nomment le troisième cycle de l'œuvre de Camus cycle « de la liberté », suivant des notes de Camus dans lesquelles ce dernier parle de la liberté enfin acquise à cette étape de sa vie créative. Ce faisant, ils semblent ne pas prendre en compte le dilemme et la lutte intérieure de Camus face à la question algérienne pendant cette période de sa vie. Des écrits de cette époque, *L'Exil et le royaume* et *La Chute* se trouvent parmi les ouvrages camusiens traduits relativement tôt. Quatre nouvelles de *L'Exil et le royaume* – « L'hôte », « La femme adultère », « Le renégat ou l'esprit confus », « Les muets » – sont traduites dès la fin des années 50, à l'initiative de traducteurs (et non de l'éditeur) dans les rubriques littéraires des journaux. On remarque même deux versions de « L'hôte » apparues presque simultanément, l'une dans la rubrique littéraire d'un quotidien, l'autre dans un magazine littéraire en 1958, au moment où Camus commence à être connu à Taïwan²⁰. Le recueil devra cependant attendre quelques années encore pour être publié dans son intégralité, en 1970. Nous n'avons pas trouvé beaucoup de traces de réactions de critiques ou de lecteurs envers ces nouvelles.

Quant à *La Chute*, l'ouvrage est publié pour la première fois en 1966, six ans même avant la traduction intégrale de *L'Homme révolté*, essai qui a provoqué la polémique entre Sartre et Camus et a occasionné la naissance de *La Chute*. Ce fait s'explique vraisemblablement par une préférence des éditeurs et des lecteurs pour les romans plutôt que pour les essais. Pourtant, il est curieux de constater le manque de réactions des critiques envers cet ouvrage puisque la question existentialiste et le rapprochement entre Sartre et Camus semblent intéresser les lecteurs de la littérature et de la philosophie contemporaines de l'époque. Il est possible que la raison soit liée à la difficulté rencontrée par les lecteurs taiwanais à la lecture de ce récit qui demande des connaissances des circonstances historiques, culturelles, intellectuelles et politiques de la France et du monde occidental. De plus, contrairement à l'essai discursif et explicatif de *L'Homme révolté*, il est sans doute encore moins aisé pour un lecteur d'une culture totalement différente de déchiffrer les allusions et les messages codés à travers la narration intentionnellement troublante de Jean-Baptiste Clamence.

²⁰ « L'hôte » traduit par Chu Nei-Chang, le magazine *Littérature (Wen-Hsuei)*, n° 5 vol. 3, janvier 1958, p. 66-73 et par He Hsin, la rubrique littéraire (page 8) de *United Daily News*, le 26 janvier 1958. (Notre traduction.)

Il en est de même pour la question algérienne, question qui, pour Camus si chère et si préoccupante, n'a pas suscité beaucoup d'attention à Taïwan. On ne trouve presque pas de discussion à ce sujet. *Les Actuelles* n'a à ce jour pas fait l'objet d'une traduction. Or, chose curieuse, la « Trêve pour les civils » a été traduite et publiée dans un magazine littéraire en 1971²¹. Le but du traducteur était alors, dans une République de Chine sous couvre-feu militaire et dans un état de tension permanente avec la République Populaire de Chine voisine, de préconiser la paix en faisant entendre l'effort de Camus pour lutter contre la confrontation, la violence, et la séparation des peuples. Dans ce début des années 70 les Taïwanais sortent graduellement de l'atmosphère de guerre et l'économie qui prend son essor assure une qualité de vie qui s'améliore, et cependant la situation politique est plus que difficile. C'est en 1971 que le droit légitime de représenter la Chine auprès de l'Organisation des Nations Unies, appartenant jusqu'alors au gouvernement de la République de Chine (Taïwan), membre-fondateur de l'ONU, est conféré à la Chine populaire, entraînant l'ostracisation de Taïwan sur la scène politique internationale. Le conflit entre Taïwan et la Chine continentale est alors loin de trouver une issue et le retour au pays natal pour ceux qui l'ont quitté pendant la guerre, vingt-deux ans auparavant, reste dans le domaine de l'impossible. On peut dès lors observer un sentiment de regret et de nostalgie dans le commentaire du traducteur lorsqu'il parle de la proposition de Trêve civile de Camus : cette tentative et cette intention « méritent particulièrement que nous les regrettions et nous nous en souvenions à l'heure et dans la situation actuelles »²². Bien que le traducteur n'ait pas commenté explicitement « l'heure et [...] la situation actuelles », l'allusion faite au conflit entre Taïwan et la Chine continentale est transparente.

Dans une autre perspective, le dilemme dont Camus a dû souffrir, ce dilemme identitaire dans une situation post-coloniale que l'on trouve dans *Le Premier Homme*, aurait dû donner lieu à discussions de la part de critiques taïwanais qui, ces dernières décennies, se sont largement intéressés aux questions post-coloniales et à celles concernant les identités. Cependant, si la publication de ce roman posthume a été privilégiée par des campagnes publicitaires et honorée de conférences de presse et de débats, l'ouvrage est plutôt lu d'une manière *innocente* et ne semble pas donner écho à une réflexion plus approfondie sur les questions mentionnées plus haut. Pourtant une comparaison pourrait être intéressante à effectuer entre la situation de l'Algérie française et celle de Taïwan. Comme Camus souffrant d'incompréhension entre deux identités pour lui compatibles entre elles, les Taïwanais – dont la plupart sont des émigrants ou des descendants d'émigrants – débattent sur une question analogue qui devient même souvent objet de manipulation de la part de politiciens mal intentionnés : qu'est-ce qu'être Taïwanais, Chinois, Taïwanais de Chine, ou Chinois de Taïwan ? comment se positionnent les aborigènes, qui ne sont pas des chinois « de souche » ? et leurs descendants communs ? La raison de ce manque d'attention portée au *Premier Homme* doit se trouver dans la distance culturelle, politique et sociale entre l'Algérie des années 50-60 et le Taïwan de la fin des années 90, où les gens sortant tout juste d'une atmosphère totalitaire commençaient à peine à réfléchir à la question de l'appartenance et de l'identité. Les lecteurs taïwanais ne sont alors pas avisés du contexte du roman, ce qui explique que cette question si pertinente pour Camus n'ait pas trouvé de réponse ici à Taïwan. Toutefois, les années passant, le sujet commence à s'imposer comme d'actualité, et il ne serait pas surprenant que dans un proche futur les Taïwanais redécouvrent *Le Premier Homme* et que sa lecture apporte ici quelques pistes de réflexion intéressantes.

Globalement, et s'il fallait faire une gradation, nous pourrions donc conclure que Camus est plus connu à Taïwan pour ses romans et ses essais, pour les premiers encore plus que pour les seconds, et que parmi ces ouvrages, ceux du cycle de l'absurde se font une place de choix en comparaison avec ceux des deux autres cycles. Toutefois, les critiques avisés, souvent des chercheurs ou professeurs de philosophie, ont cherché à introduire les idées de révolte et de responsabilité au public dans les années 1970, aidés en cela par – et occasionnant par là-même – la traduction et la publication d'une belle partie de l'œuvre de Camus. On a pu constater récemment, depuis la fin des années 90, un regain d'intérêt porté à certains ouvrages de l'auteur, avec la publication du *Premier Homme* et de nouvelles traductions, notamment de *L'Étranger*, employant un langage plus moderne et plus accessible, sans cependant que soient données de nouvelles traductions

²¹ Traduit par Chao Shi, « Trêve pour les civils », *Lettres modernes (Hsian Dai Wen Hsue)*, n° 43, 1971, p. 4-14.

²² Notre traduction.

d'œuvres comparativement moins connues, telles les pièces de théâtre ou encore *L'Homme révolté*. Toutefois, dans un pays comme Taïwan, les œuvres de Camus ont pu montrer leur modernité et leur pertinence : qui sait quelle œuvre de Camus saura demain s'emparer du moment propice pour resurgir de façon inattendue, comme ce fut le cas pour *La Peste* ?

HSU Chia-hua (Université de Fo Guang)

Les éditions illustrées des œuvres de Camus²³

A la différence des premiers textes publiés par Edmond Charlot comme ceux de René-Jean Clot, de Jean Grenier ou de Max-Pol Fouchet, les trois premiers volumes de la collection *Méditerranéennes* qui étaient ornés de portraits ou d'illustrations, les deux textes de Camus parus chez cet éditeur avant la guerre, *L'Envers et l'endroit* en 1937, pourtant paru dans la même collection et *Noces* en 1939, sont dépourvus de toute illustration et laissent apparaître ainsi le texte dans sa sobriété et sa nudité.²⁴

Le premier projet de publication illustrée accepté par Camus est cependant à l'initiative d'Edmond Charlot. Il concernait le texte sur Oran, *Le Minotaure ou la halte d'Oran* que Charlot a présenté à la censure à Vichy en 1942 et dont le permis d'imprimer lui a été refusé. Cette édition devait comporter dix gouaches du peintre Jean Launois, figure familière de l'Alger d'avant-guerre et de la guerre. Camus n'a jamais écrit sur Launois. Charlot avait payé d'avance les gouaches, et quelques jours avant la mort dramatique du peintre en novembre 1942, il avait pu en voir neuf sur les dix. Elles disparurent après le décès du peintre. Après la guerre, le projet d'une édition illustrée a été réactivé et il figure même, sans nom d'illustrateur, dans les cahiers publicitaires des éditions Charlot qui ferment certains numéros de la revue *L'Arche*. Le prix indiqué de l'édition laissait entendre l'état d'avancement du projet. Edmond Charlot a précisé qu'il avait songé à Albert Marquet, dont on sait l'attachement à l'Algérie²⁵ - il y passa notamment la guerre -, et à Sauveur Galliéro, ami de lycée de Camus.²⁶ Mais là aussi, le projet fut sans suite en raison, cette fois-ci, des difficultés connues par la maison d'édition : le texte finit cependant par être imprimé sans illustrations en 1950 sous la bannière Charlot.

La première édition illustrée de Camus est en fait une édition de *L'Étranger*. Elle paraît dès janvier 1946, soit quatre ans après la parution du roman chez Gallimard. Il fallut attendre encore plusieurs années pour que les deux premiers livres publiés par Charlot fassent l'objet d'éditions illustrées. Ce n'est guère étonnant pour *L'Envers et l'endroit* dont on sait que Camus refusa la réédition chez Gallimard jusqu'en 1958. Ce n'est plus pour *Noces* qui attendit 1953 son édition illustrée et qui est sans doute aussi le texte de Camus qui, de son vivant, donna lieu au plus grand nombre d'éditions illustrées : le lyrisme du texte, l'évocation de personnages et de paysages, l'exotisme pouvaient se prêter et se sont prêtés à des interprétations artistiques différentes, notamment comme cela semble avoir été le cas lorsque la préférence artistique allait au figuratif sur le non-figuratif ou l'abstrait.

²³ Cette étude était terminée quand m'est parvenu le livre d'Elizabeth Cazenave. (*Albert Camus et le monde de l'art*, Atelier Fol'fer – Association les Abd-el-Tif, Paris, 2009). Les camusiens se demanderont légitimement quel crédit scientifique lui accorder compte tenu de l'absence de nombreuses références, des approximations et de plusieurs inexactitudes ne serait-ce que dans ou à propos de la biographie même de Camus (pour relever quelques exemples : Camus n'a pas animé le *Théâtre Populaire* mais le *Théâtre du Travail* p.19, *L'Envers et l'endroit* ne fut pas publié par Charlot en 1939 mais en 1937 - p.19 et 42 -, c'est dans *Alger étudiant* et non comme journaliste à *Alger Républicain* que Camus a consacré une chronique à Assus, - p. 88, les éditions Caire n'ont pas publié 99 volumes – p.38 - mais probablement moins de cinq ! ...)

²⁴ cf. Guy Basset, « Alger avant guerre : Camus et les peintres », *Bulletin de la Société des études camusiennes*, n°86, janvier 2009, p.14-17.

²⁵ cf. *Albert Marquet et ses amis en Algérie : Artistes et mécènes, 1920 -1945*. Musée de Roanne, 2003 et *Albert Marquet : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Tome 1 : l'Afrique du Nord*. Notices de Jean Claude Martinet et Guy Wildenstein Seuil-Skira, Paris 2002.

²⁶ cf. « Trois questions à Edmond Charlot à propos d'Albert Camus », in *Albert Camus 1913-1960*, exposition d'ouvrages remarquables et de photographies, Bibliothèque Municipale de Belfort, avril 1992 (nouvelle édition) p.37-38. Camus a préfacé la première exposition personnelle de Galliéro à Paris en 1945, cf. catalogue de l'exposition à la Bibliothèque de Belfort, *op. cit.*, p. 41 et *Les peintres amis d'Albert Camus*, Lourmarin, Rencontres méditerranéennes, 1994, p.33.

La première édition illustrée de Camus est ornée de 29 eaux-fortes de Mayo, de son vrai nom Antoine Malliarakis. C'est la première des longues relations entre Mayo et Camus qui prendra d'autres formes, ultérieurement, sur plus de dix ans : préface d'une exposition du peintre par Camus (galerie Dina Vierny, juin-juillet 1948) et réalisation des décors de la pièce et des costumes de théâtre de l'adaptation des *Possédés* de Dostoïevski en janvier 1959 par l'artiste. Avec Mayo, c'est encore la Méditerranée qui est présente dans toute sa diversité : le peintre était né à Port Saïd en Égypte, fils d'un ingénieur grec et d'une mère française. Numériquement, c'est d'abord une œuvre importante par le nombre d'illustrations réparties tout au long de l'ouvrage et il semble que les principales scènes du roman aient été traitées. On relève aussi beaucoup de personnages, soit seuls, soit en groupe dans les illustrations. Parmi les scènes retenues on trouve l'intimité de la description de la chambre s'ouvrant sur l'extérieur, la proximité du meurtre dans le face à face des deux groupes, la prison (avocat, aumônier, juge) et le procès lui-même (Céleste témoignant, la foule, les pieds du condamné)... L'édition est à tirage limitée : 317 exemplaires (dont certains comportaient des suites de gravures), réalisés sur les presses de R. Girard à Paris, les gravures étant produites à l'atelier « La Tradition » sous la direction de J.P. Durupt. Les gravures soit sont en pleine page, soit figurent avant ou après le texte. Singulier est aussi le fait que Mayo soit le seul artiste qui ait ainsi illustré un texte de Camus et réalisé pour lui des décors de théâtre.

La deuxième édition illustrée de Camus paraît encore chez Gallimard et est aussi consacrée à l'activité romanesque de l'écrivain : il s'agit d'une édition de *La Peste* publiée en 1950. Là aussi elle paraît dans un délai relativement court après l'édition originale (trois ans après) chez le même éditeur. Mais il y a une première différence notable, c'est que le livre ne peut plus être considéré comme un livre de bibliophilie puisque tiré à plus de 3.500 exemplaires ! C'est le deuxième titre de la collection illustrée « Le Rayon d'or », après *Les Nourritures terrestres* d'André Gide. Le principe de la collection est de publier douze illustrations, chiffre sensiblement inférieur à celui de l'édition évoquée précédemment. Celles de *La Peste* ont été réalisées par Edy Legrand²⁷, Là aussi, nous restons dans une proximité méditerranéenne. Les douze aquarelles sont réparties de façon très inégale en fonction des cinq parties du roman. Trois concernent la première partie : l'image des « rats » dans la rue, « prélude au fléau » avec une vue plongeante d'une rue animée sur la mer, et « la peste déclarée » qui représente la grande place avec une église vers laquelle se dirigent des corbillards et une population mélangée restant à l'écart. La deuxième partie du roman est « couverte » par quatre aquarelles : « la ville enfermée » symbolisée par un groupe de personnages immobiles, contemplant un paysage urbain de mer ; « les prières publiques », scène dans une église ; « l'été de la peste » qui représente quatre hommes dont un debout avec une guitare attendant nonchalamment que le temps passe ; enfin « le docteur Rieux » de dos examinant une patiente dans la consternation d'autres femmes. La troisième partie est curieusement sous-représentée avec une seule aquarelle qui porte le titre de « les prisonniers de la peste » qui est une vue de rue avec principalement des femmes faisant la queue devant une boutique tandis que passe une ambulance. Quatre aquarelles se réfèrent à la quatrième partie du roman : « panique au théâtre » dont le titre même donne la description de la fuite des spectateurs ; « les ensevelis » aquarelle dans laquelle le blanc des vêtements des croque-morts donne une image fantasmagorique différente des précédentes aquarelles ; « le camp sur le stade » avec de nombreux personnages. Enfin pour la cinquième partie, la « ville libérée » traduit l'affairisme et réintroduit les moyens de transports, les tramways. L'édition numérotée a connu un tirage important : trois mille cinq cents exemplaires. C'est la première édition illustrée de *La Peste*. Edy Legrand reviendra en 1960 sur cet ouvrage dans une deuxième tentative de beaucoup plus grande ampleur. Une comparaison entre les deux éditions réalisées à près de dix ans d'intervalle s'imposera. Singulier est le fait qu'Edy Legrand est le seul à avoir illustré deux fois le même ouvrage à dix ans d'intervalle.

1952 renoue avec une édition de bibliophilie. Paraît à Paris, aux éditions qui portent le nom des *Cent femmes amies des Livres*, un grand in-quarto de 127 pages, qui comprend une série de 21 bois gravés autour du texte de *Noces*. C'est le premier ouvrage illustré de Camus qui paraît en dehors de Gallimard, cet éditeur ayant récupéré quelques années auparavant aux éditions Charlot, avant leur mise en liquidation, les droits sur *Noces*. Les bois gravés sont signés de Pierre-Eugène Clairin qui réalisa entre 1948 et 1965 seulement neuf grands livres de bibliophilie. L'ouvrage qui porte un achevé d'imprimer du 30 novembre 1952 a été tiré à seulement 120 exemplaires (plus quelques exemplaires complémentaires). Clairin qui, à la différence des précédents illustrateurs, avait été pensionnaire de la villa Abd-el-Tif entre 1929 et 1931 à Alger, avait de

²⁷ Sur Edy Legrand, cf. Cécile Ritzenthaler, *Edy Legrand, visions du Maroc*, Paris, ACR éditions, 2005.

nouveau séjourné plusieurs mois en Afrique du nord en 1948. Camus et Clairin étaient en contact et ils se virent notamment aux États Unis quand Camus alla y faire des conférences. Surtout, cette édition survient alors que Camus a lui-même déjà consacré à Paris deux textes à P.E. Clairin : en 1945 une présentation de son exposition à la Galerie Charpentier et deux ans plus tard l'ouverture de l'ouvrage consacré à P.E. Clairin dans la collection « Les maîtres de l'estampe contemporaine » tiré à 100 exemplaires et comprenant dix estampes originales.²⁸ C'est le seul exemple où des contributions de Camus précèdent les illustrations de ses œuvres.

Les illustrations de *Noces* se répartissent régulièrement tout au long de l'ouvrage dès la page de garde où les titres sont inscrits à l'intérieur du bois gravé lui-même. Cette technique sera utilisée pour mettre en valeur les titres de tous les textes de *Noces*. Les ruines constituent l'arrière-fond des gravures suivantes : mer et Chenoua se combinent pour faire ressortir la puissance des ruines de Tipasa. Une maison mauresque au bord de la mer sert de transition. Les illustrations du « vent à Djemila » alternent ruines, village et paysage. Avec « L'Été à Alger », la nature luxuriante vient retrouver la ville avec sa vie propre (le port, les habitantes et les habitants). « Le désert » est illustré par des personnages pris au sein de paysages. La dernière illustration représente un moine dans sa cellule. Il y a une véritable volonté d'harmonie entre le texte et les illustrations : parfois même le texte lui-même est enchâssé dans l'illustration. Le texte n'est pas prétexte à illustrations mais il s'agit bien plutôt d'un livre unique où les deux expressions ont leur part.

La publication de *La femme adultère* en 1954 marque encore une nouvelle étape. Car Camus fait paraître un texte inédit pour la première fois dans une édition à tirage limité. Cette édition originale est tirée à 300 exemplaires qui portent les signatures manuscrites de P.E. Clairin et d'Albert Camus. Elle comprend 12 lithographies originales. Premier volume de la collection « Originales illustrées », dirigée par Noël Schuman aux éditions de l'Empire à Alger, qui semblent avoir eu, comme éditeur, une existence éphémère.²⁹ L'achevé d'imprimer est du 27 mars 1954 sur les presses d'imprimeur de Raymond Jaquet et les lithographies ont été tirées sur les presses à bras de Louis Ravel. En fait, il semble que l'ouvrage ait été réalisé à Paris. Selon Herbert Lottman, l'initiative reviendrait à l'éditeur qui aurait demandé à Camus un texte original illustré par un artiste connu et c'est Camus lui-même qui aurait suggéré P.E. Clairin. Ce qui est intéressant aussi dans ce volume, c'est qu'on y sent une collaboration étroite entre l'illustrateur et l'écrivain : en témoigne par exemple le fait que la page de garde est constituée par une lithographie sur laquelle vient s'inscrire de la main de l'écrivain son nom d'auteur comme le titre de l'ouvrage et que figure en bas de page de la main de l'artiste la mention de son nom et des lithographies originales. Bien plus, la publication du texte est envisagée en relation avec les illustrations et Camus retouchait son texte au fur et à mesure : c'est même le seul exemple connu de ce type de travail en commun. « Tandis que leur livre était composé à la main dans un atelier situé presque au coin de la rue Madame et de la rue du Vieux-Colombier, Camus y passait sans cesse pour corriger les épreuves, remanier son texte et, parfois, ajouter de nouveaux éléments qu'il jugeait importants.»³⁰ Le prospectus annonça que tous les exemplaires seraient signés par l'auteur et l'illustrateur. Six semaines après la sortie de l'ouvrage à l'automne 1954, le tirage était épuisé. Aucune des lithographies n'occupe à elle seule une pleine page, elles sont toujours enchâssées de textes. Singulier est ce dialogue continu sur leurs œuvres respectives, allant jusqu'à les mêler.³¹ On relèvera aussi le faible intervalle entre la parution de ces deux ouvrages : deux ans.

Janine, l'héroïne, est en fait peu présente dans les illustrations et son mari Marcel complètement absent. Janine apparaît a priori deux fois : une première fois aux deux tiers du volume, accoudée à la balustrade, et à la fin en pied, nue devant la fenêtre. Par contre le livre est habité de nombreux figurants calés dans la ville, la palmeraie, la mosquée : le désert en définitive n'est que suggéré. La dernière gravure qui ne laisse que trois lignes de texte sur chacune des deux pages laisse entendre que « le ciel tournait lentement sur lui-même dans une giration invisible et pesante. »

²⁸ cf. Albert Camus, *Œuvres complètes, II 1944-1948*, Paris, Gallimard, 2006, Bibliothèque de la Pléiade, p.654-655 et 670-671.

²⁹ Le deuxième volume de la collection, publié lui aussi à 300 exemplaires, est un livre d'Emmanuel Roblès, *Le Grain de sable* avec dix lithographies originales de Roger Bezombes.

³⁰ Herbert R. Lottman, *Albert Camus*, Paris, le Seuil, 1978, p. 532-533.

³¹ cf. Guy Basset, " Camus-Clairin : œuvres croisées ", in *Albert Camus 18*, Paris, Minard Lettres Modernes, p. 101-107.

En 1958, du vivant de Camus paraît – sous reliure d'après maquette de Paul Bonet – une édition illustrée collective dans tous les sens du terme. D'abord parce qu'elle rassemble les « récits et théâtre » de Camus ensuite parce qu'elle fait appel à plusieurs illustrateurs, dix pour être précis. Deux – P.E. Clairin et Edy-Legrand – ont déjà illustré des œuvres de Camus, les autres le font pour la première fois. Une autre originalité réside dans le fait que c'est la première fois que des illustrations sont données pour les œuvres théâtrales. Si les œuvres sont, dans l'ouvrage, placées dans l'ordre chronologique de publication, les récits précèdent les pièces de théâtre. Chacune des œuvres est illustrée d'une à cinq aquarelles sans qu'il soit possible d'extrapoler la raison du nombre d'illustrations pour chacune d'elles, mais le chiffre médian que l'on retrouve pour *L'Étranger*, *L'Été*, *La Chute*, *L'Exil et le royaume*, *Caligula*, *Les Justes* est de trois aquarelles. *Noces* n'a qu'une aquarelle, *L'Envers et l'endroit* comme *Le Malentendu* deux, alors que *L'État de siège* et *la Peste* ont chacun quatre et cinq aquarelles. L'édition est une édition numérotée à très fort tirage (12.250 exemplaires). Sans être explicitement rattachée à une collection, elle appartient à cette série de volumes publiés dans les mêmes années dans lesquels Gallimard rassemble un certain nombre d'œuvres d'écrivains contemporains demandant à des artistes de les illustrer (Gide, Saint-Exupéry, Malraux...). Il est à noter que *L'Envers et l'endroit* figure dans ce volume l'année même où il est de nouveau publié par Gallimard.³²

Edy-Legrand illustre trois scènes centrales de *L'Étranger* qui résument le roman : l'enterrement, les Arabes, le procès. P.E. Clairin continue dans la fibre créatrice récente de Camus puisqu'il illustre *L'Été* : « les amandiers », paysage avec arbres, animaux, Arabes et mosquée ; une seconde gravure sous le titre « calme et fraîcheur » qui a pour scène la discussion entre deux hommes dans une cour intérieure de mosquée, et enfin sous le très beau titre « lumière où je suis né », une vue de la mer et du Chenoua prise des ruines de Tipasa. Il est ainsi fidèle à la continuité de l'œuvre de Camus ainsi qu'à son insertion comme chant de la nature et de l'humain.

C. Caillard est le seul à illustrer dans ce volume deux livres de Camus, les deux premiers textes édités à Alger chez Charlot. Il le fait par trois illustrations. La première reprenant le titre d'un des textes du recueil « Entre oui et non » figure en regard du texte de « La mort dans l'âme » et représente un homme assis au sol dans une pièce qui ouvre par une très large fenêtre sur l'extérieur. Les dominantes bleues donnent une impression de nuit, de tristesse, de sérénité. La seconde illustration de Caillard qui s'intitule « Nuit à Palma » est curieusement placée face au texte de « Noces à Tipasa » et représente une femme nue dont la clarté du corps tranche avec les couleurs sombres qui l'entourent. La troisième en face du texte du désert est d'une facture plus traditionnelle et représente les ruines de Tipasa, la mer et le Chenoua. Parisien, mais grand voyageur, Christian Caillard avait des liens avec l'Afrique du nord : le Maroc qu'il découvrit dès 1927, l'Algérie où il exposa notamment à la galerie Rivages à Alger en 1953 et à la galerie Colinne à Oran en 1956 et la Tunisie. Jean Alazard, le conservateur du Musée des Beaux-Arts d'Alger, lui consacra un petit volume dès 1948.

Rufino Tamayo signe cinq aquarelles pour illustrer *La Peste*. Le mouvement du roman y est bien traduit puisque la première illustration montre deux rats à l'affût et que la dernière, à la fin du roman, fait éclater dans un jeu de courbes abstraites et de couleurs chatoyantes un « feu d'artifice ». Entre temps, il a fallu passer par « l'épieu de la Peste », constater que « les maisons brûlent » et voir les « chauves-souris sur les tentes ». Cependant les titres réalistes retenus ne traduisent pas totalement l'onirisme qui se dégage d'illustrations somme toute assez abstraites. Né au Mexique, Rufino Tamayo a notamment travaillé à Paris en 1958 pour réaliser les fresques de l'UNESCO.³³

C'est André Masson, dans le style qui lui est habituel, mais très coloré, qui traite de *La Chute* dans trois lithographies aux titres significatifs « un rire venu des eaux », « un songe d'or et de fumées », « canal au couchant ».

Les couleurs vives sont également très présentes dans les trois illustrations d'Orlando Pelayo pour *L'Exil et le royaume* : « Plages du dimanche » fait face à la *Femme adultère*, « L'hôte au mains liées » au texte de « L'hôte » et « La pierre qui pousse » au texte du même titre. « Pelayo est-il figuratif ? Est-il abstrait ? », se

³² Cependant il existe dès 1956 une édition à tirage limité publiée par J.J. Pauvert avec une pointe sèche de Hans Bellmer.

³³ Quelques années plus tard, Jacques Lassaigne participa en 1983 à un livre consacré à Rufino Tamayo publié à Paris aux éditions du Cercle d'art. Jacques Lassaigne, contemporain de Camus, appartient au comité de rédaction de *Rivages* à Alger et Camus publia en 1947 dans sa collection « Poésie et Théâtre » sa traduction (faite en commun avec Ilaria Voronca) des *Chants de la mort* de Constantin Brailoiu. Jacques Lassaigne (1911-1983), critique d'art, termina sa carrière comme conservateur du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris de 1971 à 1978.

demandait Jean Grenier dans *La Nef* en 1955. « Il n'est plus figuratif au sens courant du mot, vous ne distinguez pas ses chèvres, ses ânes, ses taureaux du premier coup, et pourtant ils sont là. »³⁴ Publiés quelques années après les portraits qu'il fit de Grenier et de Camus, qui apparaissaient en demi-teinte, les illustrations semblent être allées encore un peu plus loin dans l'abstraction.

Le théâtre est rejeté en fin de volume. P.Y. Trémois souligne le côté romain des personnages de *Caligula* dans ses trois aquarelles : « le miroir », « Égal aux dieux » et « un bonheur stérile ». Les expressions de visage y prennent une importance forte qui laisse peu de place au décor dans lequel ils évoluent. Francis Tailleux, proche d'André Masson, résume la pièce *Le Malentendu* en une « chambre » banale et inhabitée tandis que, en fin de pièce, « la dernière fatigue » fond sur les deux femmes accablées. Mariano Andreu est le second Espagnol présent dans cette édition. Établi à Paris en 1920, il avait notamment illustré, entre autres, Gide, Montherlant et Giraudoux. Les quatre aquarelles (« La comète », « Un ordre nouveau », « la mort frappe », « un révolté ») sont d'un réalisme volontairement un peu criard. Ce n'est sans doute pas un hasard si *Les Justes* sont illustrés par Tibor Csernus qui était né en 1927 en Hongrie, et vint à Paris en 1957 et 1959 avant de s'y établir en 1964 et d'y mourir le 9 septembre 2007. « Les révolutionnaires », « le carrosse », « la tour Pougatchev » sont bien les moments centraux de la pièce.

Même si son tirage est important, cette édition, parue du vivant de Camus et tout à fait à la fin de sa vie, est d'autant plus importante qu'elle réunit trente-deux illustrations de dix peintres différents. Cette concentration est inhabituelle et manifeste l'intérêt d'artistes aux styles différents pour l'œuvre de l'écrivain. Cette édition montre ainsi une grande ouverture au monde artistique contemporain notamment non figuratif. Le titre des illustrations figure dans une table spécifique à la fin du volume, laissant le lecteur, au moment où il les découvre au fil du texte, se laisser porter par le texte de Camus et par le graphisme seul de l'artiste. On relèvera l'absence de tous les peintres sur lesquels Camus avait composé ses chroniques d'*Alger Étudiant* et l'absence, à l'exclusion de P.E. Clairin, des artistes sur lesquels Camus avait écrit des préfaces d'exposition. On relèvera enfin que Camus n'a pas écrit avant 1958, à l'exclusion de P.E. Clairin, sur les artistes présents dans cette édition. Cette édition montre aussi une grande ouverture au monde artistique contemporain notamment non figuratif.

L'année suivante paraît chez Lubineau avec un achevé d'imprimer du 10 novembre 1959, deux mois simplement avant la mort accidentelle de Camus, une édition de *Noces* avec 18 illustrations, gravures originales sur cuivre tirées en noir (dont 13 à double page) de Jacques Houplain. Il s'agit d'une édition numérotée limitée à 425 exemplaires aux éditions Marcel Lubineau, dont la typographie a été réalisée par Pierre Bouchet et les gravures par Manuel Robbe. L'édition est extrêmement soignée et reprend ce qui avait été fait dans *La Femme adultère*, inclure le texte à l'intérieur de la gravure. C'est notamment fait systématiquement pour présenter le titre de chacun des chapitres mais ce peut être le cas pour un fragment du texte, le mettant ainsi en valeur. Comme P.E. Clairin, Houplain est un ancien de la villa Abd-el-Tif mais il est d'une génération différente : Clairin y était en 1929 à un moment où Camus habitait Alger, Houplain y est pensionnaire en 1949 à un moment où Camus habite Paris. Houplain s'était intégré rapidement à la vie artistique algéroise puisqu'il avait fourni une eau-forte au numéro 3 de la revue « Soleil ».

La première gravure qui fait face à la page de garde portant les indications habituelles (auteur, titre, illustrateur, éditeur) est inattendue : c'est une vue de bas en haut d'un cimetière musulman dans lequel sont assises deux femmes musulmanes voilées dont l'une allaite son enfant. Une seule des quatre gravures concernant le texte sur Tipasa a pour sujet les ruines, les autres exaltent la nature et la dernière est un bord de mer avec cabanons, bateaux et tables de déjeuner qui se déploie sur une double page, la page de droite contenant au-dessus la dernière phrase du texte : « Il y a aussi un temps pour créer, ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. Vivre Tipasa, témoigner et l'œuvre d'art viendra ensuite. Il y a là une liberté. » Les deux gravures autour de « Vent à Djemila » laissent apparaître un texte significatif : l'incipit « Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même » et plus loin « il me semble que si je le devais, c'est ici que je trouverais le mot exact qui dirait entre l'horreur et le silence, la certitude consciente d'une mort sans espoir ». Les cinq gravures illustrant « L'Été à Alger » comportent toutes au moins un personnage. A la vue panoramique de la ville vue de la terre, qui enchâsse le titre, succède immédiatement une pleine page représentant un Arabe dans son intérieur

³⁴ *La Nef*, n°6, mai 1955., cf. *Jean Grenier, regard sur la peinture, 1944-1971*, Musée des Jacobins, Morlaix, 1990, p.71.

qui reprend la technique antérieure d'insérer l'incipit dans la gravure. Sans référence explicite à la ville, sauf à y reconnaître les blocs de béton du môle, l'activité des bains de mer laisse ensuite apparaître la beauté des corps, celles des femmes comme des hommes. La représentation de la Casbah replonge au cœur de la ville tandis que l'illustration suivante ramène au port et à la vie maritime. Ces cinq gravures donnent ainsi l'impression d'une ville vivante et habitée. «Le désert» est représenté sous ses deux faces : le patio d'une maison et une vue d'une palmeraie laissant apparaître, comme dans un contraste, la présence forte du désert dans le fonds.

Enfin, quelques mois après la mort de Camus, avec un achevé d'imprimer du 23 novembre 1962 pour le tome 1, du 3 décembre 1962 pour le tome 2, paraît une très volumineuse édition illustrée de *La Peste*. Cette édition, en deux volumes, est tirée à dix mille exemplaires et comprend 40 illustrations d'Edy-Legrand sans compter les deux couvertures qui couvrent l'intégralité des couvertures ne laissant pas apparaître le titre qui figure sur le boîtier de l'ouvrage. Cette co-production Imprimerie Nationale, André Sauret éditeur est donc le volume le plus illustré des œuvres de Camus. Il est précédé d'un texte de Camus sur Edy-Legrand, ce qui ne s'était jamais produit précédemment dans des œuvres publiées de Camus avec des illustrations. Une note du tome 2 précise : « L'introduction inédite d'Albert Camus a été écrite pour Edy-Legrand pendant que l'artiste travaillait aux illustrations du présent ouvrage. » Le roman est édité en deux tomes sous cartonnage et comprend 43 illustrations dont aucune ne porte de titre. Camus, dans son texte introductif, déclare notamment : « La meilleure façon par exemple de mal illustrer **La Peste** eût été d'ignorer que cette œuvre était un mythe **en même temps** qu'une photographie du réel. Edy-Legrand s'en est gardé. En grand artiste, là comme dans toute son œuvre, il nous montre d'abord Oran, mais un Oran subtilement décalé. » Seul exemple d'une construction en abyme dans laquelle Camus lui-même commente les illustrations que son texte a provoquées. C'est aussi le seul exemple d'une œuvre comprenant autant d'illustrations et autant du même artiste. Ce sont des pleines pages qui alternent des couleurs chaudes et des couleurs plus tristes : la liste n'en figure pas dans le volume, la dresser serait d'autant plus fastidieux qu'aucune indication de titre n'est mentionnée. Relevons simplement une très forte représentation de la ville et la présence de nombreux personnages. A propos du style, le mieux est de citer Camus lui-même : « J'aime l'œuvre d'Edy-Legrand qui m'offre le réel corrigé par un style. Les visages les plus communs y sont insolites, la rue se peuple de questions sans cesser d'être familière. »

Je laisse volontairement de côté le projet de publications des œuvres complètes de Camus qui sont parues après sa mort entre 1962 et 1965 en sept volumes aux éditions de l'Imprimerie nationale et d'André Sauret. Jean Grenier dans ses *Carnets (1944-1971)* évoque le projet d'édition au 28 novembre 1960 en mentionnant comme « illustrateurs proposés : Segonzac, Guiramand, Brayer, Brianchon, etc. »³⁵. A tout le moins, Camus n'a-t-il pas participé au choix qui ne retiendra pas trois des noms évoqués (Segonzac, Brayer et Brianchon) et n'a-t-il pas pu voir les résultats des illustrations. Chaque volume tiré à un très important nombre d'exemplaires (4800 exemplaires) comprend environ 16 lithographies d'artistes différents, tirées sur les presses Mourlot frères, deux noms figurant déjà dans l'édition de 1958 : Pelayo et Masson : 16 lithos d'Alexandre Garbell³⁶ (dit Sacha) pour le tome I (*Récits et Romans*), 16 encore par Orlando Pelayo pour le tome 2 (*Essais littéraires : Noces, L'Été, L'Exil et le royaume, L'Envers et l'endroit*), 14 par André Masson pour le tome 3 (*Essais philosophiques : Le Mythe de Sisyphe, L'Homme révolté, Discours de Suède*), 16 lithographies de Paul Guiramand pour le tome 4 (*Essais politiques : Lettres à un ami allemand, Actuelles I, Actuelles II, Actuelles III*), 16 lithographies de Jules Cavaillès pour le tome 5 (*Théâtre*), 16 lithographies de Francisco Borès pour le tome 6 (*Adaptations théâtrales*) et enfin pour le dernier volume paru tardivement (*tome 7 : Carnets*), 16 lithographies en couleurs de Carzou. Camus n'avait, à ma connaissance, publié de textes sur aucun de ces artistes dont certains étaient connus de Jean Grenier (Borès³⁷, Masson qui avait déjà participé à l'édition collective de 1958...), qui avait pu les rencontrer ou leur consacrer une chronique ou une brochure. Mais, parmi tous ceux-ci, c'est incontestablement Orlando Pelayo qui est le plus proche de Camus

³⁵ Jean Grenier, *Carnets (1944-1971)*, Paris, Seghers, 1991, p.327.

³⁶ Jacques Lassaigne donna une préface au Catalogue *Alexandre Garbell: 1903-1970*, Paris, Musée d'art moderne de la ville, 1979

³⁷ Jacques Lassaigne avait préfacé son exposition qui s'était tenue à la Galerie Louis Carré du 21 juin au 21 juillet 1957.

puisqu'ils se rencontrèrent au début de la guerre autour de la galerie Colinne à Oran.³⁸

Pour les mêmes raisons ne sont pas mentionnées ci-dessus les éditions illustrées ultérieures parues après la disparition de Camus même si leur illustrateur avait aussi illustré l'écrivain de son vivant (cf. par exemple Tibor Csernus, *La Peste* en 1979 aux éditions Rombaldi, bibliothèque des chefs d'œuvres).

Du tableau de synthèse des œuvres illustrées en annexe à cette note, il ressort :

- la relative faiblesse numérique des éditions illustrées et plus particulièrement des éditions bibliophiliques à faibles tirages réservées principalement à des méditerranéens (Clairin, Houplain)
- l'absence de certains textes, notamment les essais : *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Homme révolté*, *Les Lettres à un ami allemand*, *Les réflexions sur la guillotine*, les *Actuelles*
- la sous-représentation du théâtre (son apparition tardive en 1958 et l'absence totale des adaptations théâtrales), il est vrai que le théâtre se joue dans un décor et dans des costumes qui sont déjà une illustration du texte. L'énumération de noms serait déjà longue.³⁹
- la présence d'un certain nombre d'illustrateurs « privilégiés » : Pierre-Eugène Clairin qui illustre trois œuvres s'étendant sur l'ensemble de l'écriture de Camus, Edy-Legrand qui illustre deux œuvres et deux fois la même, et C. Caillard qui, en 1958, illustre les deux premières œuvres de jeunesse de Camus.
- l'absence parmi les illustrateurs des peintres originaires d'Algérie, amis d'enfance de Camus : Louis Bénisti, René-Jean Clot, Sauveur Galliéro, Jean de Maisonneul...
- la grande variété dans le style des artistes ayant illustré Camus.

Mais cette liste des illustrations des œuvres elles-mêmes serait incomplète si l'on y n'ajoutait pas d'autres éléments.

On ne saurait d'abord oublier que l'ensemble des œuvres de Camus ont donné lieu à des « cartonnages Prassinos » pendant 15 ans, de 1944 à 1959, et certaines des éditions originales paraissent directement sous ce cartonnage. Initié dès *Le Malentendu* en 1944, cela se poursuivra, sans interruption, jusqu'à la réédition chez Gallimard de *L'Envers et l'endroit*. Tous les titres de Camus parus chez Gallimard y sont, parfois même, réédités. Les titres parus avant 1944 ne sont pas exclus : *Noces* fera l'objet d'un cartonnage en 1949 quand les droits auront été repris par Gallimard, *L'Étranger* en 1944, *Le Mythe de Sisyphe* en 1953. Au total, ce sont 17 titres qui sont concernés.⁴⁰ Singulière est cette collaboration dans la durée et la confiance envers un peintre non figuratif y compris pour le lancement d'éditions originales ou de tête. Avec Prassinos, la Méditerranée n'est toujours pas loin, car Prassinos était né à Constantinople. Dès 1951, Camus donne un texte pour le catalogue de l'exposition organisée au Kunsthandel Santee Landweer à Amsterdam : « La sensualité s'est toujours exprimée en peinture par des courbes. (...) Mais l'originalité de Prassinos, le paradoxe de son art, en tout cas, est d'exprimer avec des angles une sensualité persuasive. C'est qu'il est méditerranéen. »⁴¹ Est-il besoin de souligner que, très tôt, ce n'est pas le réalisme, fût-il un paysage de Méditerranée, qui fait l'intérêt de Camus pour un peintre, mais l'impression que peut créer un tableau, une œuvre d'art ? Les cartonnages Prassinos évitent tout réalisme et reposent précisément sur l'équilibre des courbes et des formes.

On n'oubliera pas non plus les éditions de poche parues du vivant de Camus : les deux premiers titres parus sous l'égide du *Livre de poche* sont les œuvres romanesques, mais sans respecter l'ordre chronologique de parution initiale. Ce fut *La Peste* qui parut en premier en 1955 sous le numéro 132, suivie en 1959 de *L'Étranger* sous le numéro 406. Ce sont les seuls textes parus du vivant de Camus. On sait que Camus fut initialement réticent à la parution de *L'Étranger* en collection de poche⁴² alors que *La Peste* avait paru dès 1949 dans la collection Pourpre, créée à l'origine à l'initiative d'Hachette et de Calmann Lévy et qui peut, par

³⁸ cf. Jean Grenier, *regard sur la peinture, 1944-1971*, op. cit.; Jean Grenier, *Une attention aimante, Écrits sur l'art (1944-1971)*, textes choisis et édités par Patrick Corneau, Presses de l'Université de Rennes, 2008

³⁹ cf. Guy Basset, « Du texte à la représentation : décors et costumes » (à paraître)

⁴⁰ cf. Jean-Etienne Huret, *Les cartonnages NRF : bibliographie*, Paris, Nicaise 1998, p.70-71. Les maquettes de Prassinos et de Bonet inventoriés du numéro 90 au numéro 106.

⁴¹ cf. Guy Basset, « Prassinos tout simplement », suivi du texte de présentation d'Albert Camus, *Bulletin de la Société des études camusiennes*, n° 38, octobre 1995, p.60-61 et *Mario Prassinos : les Prétextats*, Paris, Galerie Thessa Herold, 1995, p.36.

⁴² Olivier Todd, *Albert Camus, une vie*, Paris, Gallimard, 1986, p.508.

certaines côtés, être considérée comme une des préfigurations du « Livre de Poche ». La collection du « Livre de poche » attachait une attention toute particulière au graphisme de la couverture, indispensable pour la réussite de la collection. L'image devait être signifiante, la couverture populaire et ressembler quasiment à une affiche de cinéma. La couverture de *La Peste* est signée CS en bas à gauche mais il reste encore à identifier cet artiste.⁴³ La couverture non signée de *L'Étranger* est due au peintre Lucien Fontanarosa, le graphisme étant de Massin⁴⁴. Lucien Fontanarosa réalisa à partir de 1953 quatre-vingt deux couvertures pour la collection « Le Livre de poche » dont celles d'ouvrages de Hervé Bazin, Georges Bernanos, Céline, Cesbron, Dorgelès, Gide, Faulkner, Hemingway, Montherlant... Lucien Fontanarosa était né à Paris de parents italiens et avait partagé son enfance entre Paris et l'Italie.

Mais surtout la couverture de *L'Étranger* en « Livre de poche » est la deuxième intervention de Fontanarosa sur l'œuvre de Camus car il avait aussi, dix ans avant, collaboré au volume *La Peste* publié dans la collection « Pourpre » en 1949. Dans cette collection il a composé 45 couvertures à partir de 1949 et celle-ci est sans doute la première. L'illustration couvre les deux tiers supérieurs de la page avant le nom de l'auteur, le titre du roman et la collection. La signature de Fontanarosa apparaît explicitement en toutes lettres en bas à gauche. En couleurs l'illustration représente un homme recroquevillé sur lui-même gisant par terre alors qu'un drapeau rouge et blanc flotte au vent à côté de lui. Outre la couverture amovible, Fontanarosa a réalisé une vignette pour la page intérieure de titre, signée dans le coin bas à gauche F.L. ; elle représente un homme en noir muni d'une croix médicale blanche portant un homme nu, sans force, sans doute un cadavre. Précédant le début du chapitre un, se trouve une autre illustration de cet artiste : elle est signée en bas à droite F.L. Elle représente des hommes armés la nuit devant des barbelés comme pour garder un territoire. Fontanarosa se retrouve ainsi dès 1959 parmi les artistes à avoir illustré deux œuvres d'Albert Camus, en compagnie de P.E Clairin et d'Edy-Legrand. Il prend ainsi rang de pionnier. Singulière est cependant cette double illustration par un même artiste de couverture de romans dans une collection de poche.

Par ailleurs, en 1956 Jean-Jacques Pauvert, débutant dans l'édition, rééditait à petit nombre d'exemplaires (cent) *L'Envers et l'endroit* de Camus avec un portrait de l'écrivain en pointe sèche originale de Hans Bellmer.

Il faudrait enfin mentionner les relations qu'entretint Camus avec la photographe Hélène Grindat qui n'a cessé de parcourir la Méditerranée. Certes l'édition de *La Postérité du soleil* ne paraîtra qu'après la mort de Camus, mais la réédition de *L'Étranger* par le Club des Libraires de France faite en 1957 comprend deux photographies d'Henriette Grindat représentant des plages algériennes.

De plus, sans prétention à l'exhaustivité, il faudrait citer certains textes de Camus qui sont parus en revue avec des illustrations. Ainsi en 1951 le numéro 5 de la revue *Soleil* à Alger publie un texte de Camus qui prendra place dans *L'Homme révolté* en l'accompagnant d'une illustration de Jean de Maisonseul, datée de 1950 représentant un homme assis regardant le ciel.⁴⁵ Précédemment, en janvier 1948, la revue *Caliban* dont le rédacteur en chef était Jean Daniel, publiait le texte intégral du roman de Louis Guilloux, illustré par Maurice Adrey et précédé d'une préface d'Albert Camus. Le texte de Camus, dans sa première page, est imprimé, sans que cela soit explicitement mentionné, autour du portrait de Louis Guilloux par Maurice Adrey et l'artiste fournit deux autres illustrations pour le texte. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'amitié, la connivence étaient au rendez-vous.

Pour conclure une place particulière est à réserver à une édition de bibliophilie tirée à 100 exemplaires numérotés en 1955 sur les presses anciennes et pour le compte de Georges-Marie Dutilleul, éditeur à Paris et à Bruxelles.

Cette petite brochure s'ouvre sur une illustration d'une grande simplicité représentant 2 cruches, une coupe et un poisson : le nom d'artiste reste en partie caché puisque l'illustration est simplement signée S.B. Le texte

⁴³ On pourrait penser, sans aucune certitude, à Tibor Csernus.

⁴⁴ Cf. " *Histoires d'un livre : l'Étranger d'Albert Camus* ", catalogue édité à l'occasion de l'exposition inaugurale présentée au Centre national des lettres à Paris du 13 octobre au 9 novembre 1990, Paris, IMEC, 1990, rabat page deux de la couverture et p.36.

⁴⁵ Camus préfacera sa première exposition personnelle à la Galerie Lucie Weill à Paris en 1958, cf. Albert Camus, *Œuvres complètes, IV 1957-1959*, Paris, Gallimard, 2008, Bibliothèque de la Pléiade, p.601-602. On n'a, à mon sens, pas assez signalé jusqu'à présent que cette exposition survient à Paris (et non à Alger) **après** « l'affaire Maisonseul » et que la préface de Camus est donc à considérer aussi comme une prolongation de ses protestations contre l'arrestation et l'emprisonnement de Maisonseul et revêt ainsi un caractère politique. La référence à la terre africaine en prend donc un autre sens.

publié de Camus porte très simplement le titre « Art ». Citons-en, pour conclure, quelques lignes qui mettront ainsi en perspective le travail commun de l'illustrateur et de l'écrivain au service de ce que Nietzsche appelait le grand art : « L'art n'est pas cette oisive rêverie que notre siècle condamne au nom d'une histoire fiévreuse. Il est au contraire source intarissable de valeurs et de vie. La société qui se détourne des valeurs de l'art renonce en même temps à toute civilisation. Il est vain de chercher à libérer l'homme en asservissant l'art, même provisoirement. Quand les valeurs de justice se séparent des valeurs de culture, l'injustice rit. Il n'y a qu'une liberté et qu'une justice possible au monde dont l'art, au nom du travail humain, témoigne. (...) C'est garder à l'art sa dignité réelle que de la rappeler à la silencieuse humilité qui lui est essentielle. »

Guy BASSET

Œuvres de Camus parues de son vivant avec des illustrations dans le texte

<i>L'Envers et l'endroit</i>	Christian Caillard	2 aquarelles	1958
<i>Noces</i>	Pierre Eugène Clairin	21 bois gravés	1953
	Christian Caillard	1 aquarelle	1958
	Jacques Houplain	15 gravures	1959
<i>L'Étranger</i>	Mayo	22 eaux-fortes	1946
	Edy-Legrand	3 aquarelles	1958
<i>Caligula</i>	Pierre Yves Trémois	3 aquarelles	1958
<i>Le Malentendu</i>	Francis Tailleux	3 aquarelles	1958
<i>La Peste</i>	Edy-Legrand	12 aquarelles	1950
	Rufino Tamayo	5 aquarelles	1958
	Edy-Legrand	43 illustrations	1960
<i>L'État de siège</i>	Mariano Andreu	4 aquarelles	1958
<i>Les Justes</i>	Tibor Csernus	3 aquarelles	1958
<i>La Femme adultère</i>	Pierre Eugène Clairin	12 lithographies	1954
<i>L'Été</i>	Pierre Eugène Clairin	3 aquarelles	1958
<i>La Chute</i>	André Masson	3 aquarelles	1958
<i>L'Exil et le royaume</i>	Orlando Pelayo	3 aquarelles	1958

Artistes ayant illustré des œuvres du vivant de Camus

Mariano Andreu	<i>L'État de siège</i>	4 aquarelles	1958
Christian Caillard	<i>L'Envers et l'endroit</i>	2 aquarelles	1958
	<i>Noces</i>	1 aquarelle	1958
Pierre Eugène Clairin	<i>Noces</i>	21 bois gravés	1953
	<i>La femme adultère</i>	12 lithographies	1954
	<i>L'Été</i>	3 aquarelles	1958
Tibor Csernus	<i>Les Justes</i>	3 aquarelles	1958
Edy-Legrand	<i>L'Étranger</i>	3 aquarelles	1958
	<i>La Peste</i>	12 aquarelles	1950
		42 illustrations	1960
Jacques Houplain	<i>Noces</i>	15 gravures	1959
André Masson	<i>La Chute</i>	3 aquarelles	1958
Mayo	<i>L'Étranger</i>	22 eaux-fortes	1946
Orlando Pelayo	<i>L'Exil et le royaume</i>	3 aquarelles	1958
Francis Tailleux	<i>Le Malentendu</i>	3 aquarelles	1958
Rufino Tamayo	<i>La Peste</i>	5 aquarelles	1958
Pierre-Yves Trémois	<i>Caligula</i>	3 aquarelles	1958

À lire ... de Camus

Albert Camus et Marianne Oswald

Le texte signé d'Albert Camus reproduit ci-dessous figure au dos d'une pochette de disque généralement daté de 1957 (45 t Philips 432.181 NE). C'est probablement le seul exemple du genre dans l'œuvre de Camus. Ce disque comprend quatre morceaux : *Le dernier poème* de Robert Desnos, *Anna La Bonne* de Jean Cocteau, *La grasse matinée* de Jacques Prévert (et Joseph Kosma), et sans accompagnement *L'Écolière* de René Char. Sous ce titre, porté aussi sur la pochette et qu'elle prononce avant le poème lui-même, elle dit en fait « Compagnie de l'écolière », qui fait partie de *Placard pour un chemin des écoliers 1936-1937* publié chez GLM en 1937, et repris en 1938 et 1949 chez le même éditeur dans le recueil *Dehors la nuit est gouvernée*.⁴⁶

Si Albert Camus termine sa présentation par un hommage à René Char, « notre plus grand poète vivant, le poète de l'espoir désespéré », le choix même du poème fait signe vers une double affinité.

Mais les relations de Camus et de Marianne Oswald sont bien antérieures à 1957. Dans l'autobiographie qu'elle a publiée en 1948 aux éditions Domat avec une préface de Jacques Prévert et un portrait par Jean Cocteau, Marianne Oswald précise d'abord les conditions dans lesquelles le livre a été écrit, après qu'on lui eût « coupé la gorge ». Elle indique que c'est aux États Unis que fut fini son livre et précise : « Albert Camus, qui était venu aux États Unis pour y faire des conférences, lut *One small voice*, l'aima et le rapporta en France. Mais il fallut que je revoie le ciel de Paris, avec ses étoiles sur des balançoires sur des nuages en fête. Enfin je pris le bateau et de nouveau je revis la France. Je récrivis mon livre en français et il est devenu... » *Je n'ai pas appris à vivre*.⁴⁷ Albert Camus fit un voyage de conférences au début du printemps 1946.

Marianne Oswald, qui tire son pseudonyme du personnage des *Revenants*, le drame familial écrit par Ibsen, était née Alice Bloch dans une famille juive de Sarreguemines en Lorraine occupée. Elle raconte dans son livre son enfance malheureuse qui l'a menée de sa ville natale à Munich et à Berlin où, après une lourde opération de la gorge, elle a réalisé son rêve de commencer à chanter avant de gagner Paris au tout début des années trente, ce qui avait toujours été son rêve : « Moi, je savais que je chanterais et que je ne chanterais pas du Wagner. Je chanterais de ma propre manière, comme je sentais que je devais chanter. Mon ancienne voix était morte et je n'en avais pas encore trouvé une nouvelle. Mais quelquefois je l'entendais, cette nouvelle voix, qui commençait à murmurer tout doucement dans ma poitrine. » Elle enregistra son premier disque en juin 1932 et se produisit au « Bœuf sur le toit » où elle interpréta notamment Bertold Brecht et Kurt Weill. En 1934, Jean Cocteau écrivit pour elle *Anna La Bonne*, chanson parlée, et elle rencontra aussi Jacques Prévert qui ne cessa de la soutenir. Ayant acquis une notoriété certaine, Marianne Oswald gagna les États Unis pendant la guerre et ne revint à Paris qu'en 1946 ou 1947. Elle y poursuivit sa carrière artistique, tenant aussi certains rôles dans des films comme *Les Amants de Vérone* (1949), *Notre-Dame de Paris* (1956), *Sans famille* (1958) et enregistra plusieurs disques. Elle réalisa aussi pour la jeunesse des émissions de radio et de télévision (*Terre des enfants*). Elle mourut à Limeil-Brévannes en région parisienne le 25 février 1985.

René Char entretint une correspondance avec elle de 1949 à 1976 et Albert Camus fut à plusieurs reprises en contact avec elle et il rédigea un texte inédit destiné à un film d'hommage à Marianne Oswald, texte qui a été vendu en salle des ventes à Drouot.

Guy BASSET

⁴⁶ Le texte lu figure dans René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p.98-99. Les recueils cités sont les numéros 45, 48 et 48 b de l'« essai de bibliographie des œuvres de René Char de 1927 à 1970 », établi par Eric Adda, in René Char, *Cahiers de l'Herne*, sous la direction de Dominique Fourcade, Paris, 1971, p.263.

⁴⁷ p. 16. Le livre a été réédité en 1998 (Sarreguimes, édition Pierron)

Marianne Oswald

Qu'est-ce qui fait que j'aime depuis des années la voix de Marianne Oswald alors même que je ne la connaissais pas, au temps où elle criait les chansons de Jacques Prévert, Gaston Bonheur, Arthur Honegger, Maurice Yvain, Kosma et « Anna la Bonne » de Jean Cocteau.

Dans ces chansons de flamme et de suie que la voix terrible de Marianne a promenées pendant des années au-dessus des foules malheureuses et inquiètes, il n'était pas possible de ne pas deviner le grand appel vers la lumière.

Et sans doute je n'aurais pas tant aimé cette voix retrouvée si je n'avais pas senti à quel point elle était attachée à la fois au malheur de notre époque et au bonheur de tous les temps.

Par-dessus les années du bruit et du malheur, sa voix continue de retentir parmi nous, inlassablement, et de nous appeler à la vigilance. Elle continue, brutale et rauque, solitaire comme un cri. Ce qu'elle a de violent et de tendre, son déchirement, l'obstination qu'elle met dans l'aveu d'une souffrance ou d'une joie passagère, son lyrisme à la fois imprévu et quotidien, les laves passionnées qu'elle traîne avec elle en même temps qu'une source fraîche et enfantine, oui. Je reconnais bien là l'univers qui est le nôtre. C'est pourquoi avec tant de désespoir, Marianne Oswald continue d'être la Voix de l'espoir.

C'est pourquoi aussi elle a choisi aujourd'hui de prêter sa voix à notre plus grand poète vivant, le poète de l'espoir désespéré, René Char.

Albert CAMUS.

* * * * *

Documents

Le Bulletin ouvre une nouvelle rubrique. Sous le titre de « Documents », il se propose de mettre à disposition de ses lecteurs, des documents autour d'Albert Camus qui sont difficilement accessibles en bibliothèque et qui restent soit des témoignages précoces soit des études de référence, soit des travaux pionniers (mémoires d'études, cours...), comme il l'a déjà fait dans le numéro 80 (janvier 2007) en publiant à nouveau le cours de Jean Touchard sur Camus donné à l'Institut d'Études Politiques de Paris en 1954. La lecture de ces documents nécessitera que soit prise en compte par le lecteur l'époque de leur rédaction et l'état de la recherche camusienne qui aura nécessairement évolué depuis la rédaction de ces textes.

Le Bulletin fait appel à ses lecteurs pour qu'on lui signale ce type de document.

Dans cette perspective, le Bulletin reprend aujourd'hui la « Présentation de Camus » faite par René Poirier qui était le titulaire de la chaire de philosophie au moment où Camus était étudiant en philosophie à Alger et dont la signature figure à ce titre sur le diplôme officiel décerné après la soutenance du diplôme d'études supérieures en mai 1936.

Ce texte est paru en 1968 comme introduction au volume intitulé « Pages méditerranéennes » (Didier éditeur) dans une collection scolaire codirigée par Paul Ginestier⁴⁸ qui fut un des tout premiers à publier sur la philosophie de Camus.

Ces pages, qui comprennent une part de souvenirs personnels, sont donc écrites un peu plus de trente ans après que René Poirier ait eu Camus comme étudiant et huit ans après la mort de son ancien élève. Le Bulletin remercie les éditions Didier qui ont autorisé cette publication.

GB

* * * *

Présentation de Camus

J'ai connu Camus il y a presque trente-cinq ans maintenant, comme étudiant de licence et de diplôme. C'était à la Faculté d'Alger, où il me fallait inaugurer la chaire de philosophie en enseignant tout, de la Logique à l'Histoire de la Philosophie, à la Psychologie et à la Sociologie, sans parler de la Psychologie pédagogique.

Camus était un étudiant de valeur exceptionnelle, le plus remarquable de ceux que j'ai eus là-bas, et de très loin ; c'était aussi un étudiant assidu, d'une courtoisie extrême et consciente, encore qu'un peu lointaine. Il y avait en lui un *noli me tangere* qui ne m'empêcha pas d'avoir avec lui de longues conversations, mais sur des points proprement philosophiques où un dialogue libre et égal était plus difficile que sur des sujets littéraires, et de recevoir de lui quelques lettres au cours d'un voyage qu'il fit en Europe dans des conditions « presque ascétiques », me disait-il. Il était plus intime avec Jean Grenier, dont il avait été l'élève en première supérieure, qui était passé par la N.R.F. et dont les nouvelles intitulées *Les îles* avaient certainement eu une influence sur son style et peut-être sa pensée. J. Grenier était par ailleurs plus sensible aux qualités d'un écrivain qu'à celles d'un philosophe professionnel, il y avait quelque chose d'accueillant dans la douceur discrète de sa pensée ironique. Il était plus un ami et un aîné qu'un professeur, et il y ajoutait le prestige d'illustres visiteurs, de Malraux à Montherlant.

Dès son entrée à la Faculté, Camus dirigeait un groupe de jeunes, dont plusieurs étaient remarquables et

⁴⁸ Paul Ginestier avait consacré dès 1964 un ouvrage de deux cents pages à Camus dans la collection, « Pour connaître la pensée de... », dirigée par Georges Pascal chez Bordas. Cette présence de Camus dans une collection d'initiation philosophique sera suivie par les ouvrages de André Nicolas en 1966 (*Philosophes de toujours*, chez Seghers) et de Jean Sarocchi en 1968 (*Philosophes, collection Sup* aux Presses Universitaires de France).

qu'unissait l'enthousiasme pour le théâtre, mêlé à des ferveurs politiques naturellement peu gouvernementales. Il l'animait, on l'y admirait, sans qu'il en fût étonné. Il était sûr de sa pensée et dédaigneux de toute inféodation, et il avait déjà cette liberté de jugement, ce goût de penser par lui-même, sans compromis ou habiletés politiques qui l'ont empêché toute sa vie d'être l'homme d'un parti ou même d'une amitié. S'il se laissa inscrire, à ce qu'on dit, au parti communiste, il en sortit presque aussitôt comme il devait sortir plus tard du groupe des *Temps Modernes*.

Il n'était lié à aucune tradition religieuse, et avait mis pour toujours le problème de Dieu entre parenthèses. Par là il était vraiment Algérien, l'Algérie étant alors, presque partout, déracinée spirituellement, à tous les niveaux de la société. Il semblait s'être imposé aussi de ne jamais laisser peser sur lui le ressentiment d'une enfance étroite et il s'est libéré du complexe du boursier pauvre, que d'autres, depuis Jules Vallès, ont souvent cultivé. Il y avait, je crois, en lui un stoïcisme du refus dont toute son œuvre porte l'empreinte. Il voulait être un homme libre.

Et, malgré cela ou à cause de cela, il devait être divisé, dans sa solitude même. Il a dédaigné d'avoir une doctrine définie, comme d'être l'homme d'un parti défini. Tout en lui est contraste et ceux-mêmes dont il aurait été au fond le plus proche, il les a récusés, par fidélité à d'anciennes amitiés, à d'anciennes pensées qui s'étaient pourtant éloignées de lui. De famille pauvre, il était un aristocrate du cœur. D'allure un peu austère, il avait quelque désinvolture sentimentale. Lié à l'origine à la gauche marxiste, il a dénoncé la déification de l'histoire et, ce sont ses propres termes, la mystification pseudo-révolutionnaire. Il a été depuis sa jeunesse passionné de théâtre et de politique, mais son inspiration profonde est celle de quelques grands sentiments solitaires. Cet antirationaliste a comme les pires rationalistes défendu la conscience personnelle et le droit de juger, suivant la justice éternelle, comme Antigone, les tyrannies qui prétendent incarner le destin et l'histoire. Couronné un peu comme anticolonialiste, il a parlé de la guerre d'Algérie dans les termes les plus pondérés et les plus clairvoyants, et comme un « idéaliste de droite ». Cet athée obstiné n'a trouvé comme complément d'une révolte pure stérile qu'un amour qui serait le plus creux des lieux communs s'il n'était chargé d'une sonorité chrétienne. Et s'il a souvent protesté, d'ailleurs sans qu'on voulût l'entendre, contre les définitions arbitraires qu'on donnait de lui, il n'a jamais réussi à se définir lui-même.

Les auteurs⁴⁹ ont fait une œuvre excellente en rassemblant les textes « méditerranéens » de Camus et en les expliquant aux étudiants. Ils leur proposent ainsi ce qu'il y a chez lui de plus précieux et de plus durable. Ce n'est pas par eux que Camus est devenu célèbre, à une époque où la mode littéraire est idéologique, mais quelque énervement qu'il ait pu en manifester parfois, comme théoricien de l'absurde et comme auteur engagé, dont on faisait par ailleurs, Dieu sait pourquoi, un philosophe existentiel.

Mais, après coup, il en est autrement. Le cas n'est pas unique : Valéry n'est un grand penseur que parce qu'il a écrit *Charmes*, et les opinions sociales et politiques d'André Gide n'ont d'intérêt que parce qu'il a écrit *Les Nourritures terrestres* et *Amyntas*. De même si les ouvrages idéologiques de Camus subsistent, c'est parce qu'il aura écrit *Noces*, *L'Envers et l'endroit*, *L'Été*, même si à l'origine le public ne les a connus que par contre-coup.

Ce qu'il y a en effet à l'origine chez Camus, c'est une grande brûlure d'Océan, de lumière, de vent, c'est l'odeur des armoises, les pierres haletantes, le sable ardent, le parfum des pins dévorés de soleil et le sol jonché de leurs aiguilles chaudes, et c'est derrière ces sensations pures et violentes, des sentiments plus stables et plus graves : l'angoisse des étendues stériles, la mer écrasée de soleil, l'apaisement inquiétant du crépuscule, la solitude du ciel que déchire un cri d'oiseau, la face obscure et les yeux sombres de la nuit.

C'est aussi le peuple, celui qu'on entrevoit dans *L'Été à Alger* ou dans *L'Étranger* non celui de la Kasbah, dans sa blancheur sordide et dans son odeur fade, mais un peuple mêlé de Français, d'Espagnols, d'Arabes, figuré à quelques gestes, quelques paroles avec, simplement, respirée au détour d'une page, l'odeur des vieilles pierres de Bab-el-Oued, l'odeur de misère du quartier de la Pêcherie, celle de la mer tiède et poisseuse, près de la digue, celle du corps des filles qui s'y jettent et en ressortent, les cheveux collés par le

⁴⁹ Cette brochure n'étant pas signée, on peut supposer qu'elle a été réalisée par les deux directeurs de la collection : Yves Brunsvick et Paul Ginestier.

sel.

Et sa doctrine même de l'absurde naît de cette image pathétique du monde, qu'il veut rendre lucide et souveraine afin qu'ayant été à l'origine du mal, elle en soit enfin le remède. Dans la plénitude même du monde, il a découvert une fêlure, un son inquiétant, un vide, un non-sens ; et c'est en elle aussi qu'il trouvera une première solution, une éthique de la conscience dominatrice. De la vue naïve et brûlante de l'Univers sensible naît une sagesse sans vaines espérances, une joie sans profondeur d'être, à la surface des choses, sans rien leur demander, d'accepter la lumière, le vent, les gestes des hommes, d'être un vivant parmi les vivants, dans une création qui a une seule force, une seule terrible grandeur, celle simplement d'exister, à qui l'on ne doit pas demander son secret parce qu'elle n'en a pas, parce qu'elle ne veut rien dire, parce qu'elle est absurde. Et ainsi la seule conscience du mal nous fait triompher de lui.

Il est vrai que Camus joindra à cette première éthique, qui mènerait normalement à un quiétisme stoïque, une éthique de la révolte passionnée, qu'il a indiquée dès le début de son œuvre, et même, à la fin, il associe parfois à son fidéisme de la révolte un étrange amour, aux sonorités chrétiennes, malgré son athéisme intransigeant, et qui lui fait exiger le salut de tous pour que le salut d'un seul ait une valeur, sans qu'on puisse dire de quel salut il s'agit. Y a-t-il une transition véritable de la première éthique aux deux autres, ou s'agit-il simplement d'un dialogue poursuivi en lui depuis toujours par des thèmes dont chacun exprime quelque chose de son être, mais qu'il ne veut ou ne peut concilier et unifier ! Après tout, Camus n'est pas un philosophe systématique, lié par une exigence d'unité, mais un écrivain, un homme de théâtre, qui n'est pas obligé de conclure.

Le plus précieux de son œuvre, en tout cas, semble bien être ce qu'il y a enfermé de sa patrie méditerranéenne, et avant tout algérienne, cet univers sensible qu'il a servi vivant en d'admirables formules, d'un lyrisme sévère et presque abstrait, usant des mots les plus simples, ne cherchant aucun pittoresque, et pourtant si exact, si poignant, que l'être même des images occupe pour toujours notre cœur. Tout est simple et tout désormais nous est présent, parce que Camus est un poète.

René POIRIER
professeur à la Sorbonne
Président de l'Académie
des Sciences Morales et Politiques

Comptes rendus

Anne PROUTEAU, *Albert Camus ou le présent impérissable*, avec une postface de Paul Viallaneix, Orizons, L'Harmattan, 2008, 284 p.

Dans la trame complexe où viennent se nouer temps, instant et temporalité interne à chaque œuvre, Anne Prouteau nous emmène subtilement à travers l'œuvre de Camus, à la recherche de ce « présent impérissable » dont la saisie ne s'opère qu'en de fugaces épiphanies.

La structure de l'ouvrage est claire. Une première partie brosse par petites touches un arrière-plan où Camus se dessine peu à peu dans son rapport à une terre et à des maîtres et des compagnons auprès desquels il apprend le temps. Ensuite, le parcours à travers les œuvres, chronologique au premier abord, trace en fait une expérience à la fois spirituelle et scripturale : la deuxième partie (centrée sur *Noces*, *L'Étranger* et les pièces de théâtre) montre l'articulation entre « l'écriture du vivre » et la « mise en scène du présent », dans la tension féconde entre le naturel et l'art ; la troisième (centrée sur *La Peste*, *La Chute*, « La Femme adultère » de *L'Exil et le royaume* et *Le Premier Homme*) montre comment le présent s'ouvre à la présence. La belle postface de Paul Viallaneix propose, en contrepoint final, un chant lyrique en hommage à Camus et à l'auteur de l'ouvrage.

Tout en finesse et élégance, tant pour le style que pour les analyses mêmes, le travail d'Anne Prouteau utilise les outils d'analyse sans tomber dans le jargon. La démarche est toujours clairement indiquée, même si la typographie ne permet pas de bien distinguer les niveaux de sous-titres. Surtout, l'ouvrage est marqué par la présence constante d'un *je* à la fois discret (derrière le *nous*) et revendiqué : le discours scientifique et la référence – parfois envahissante – à la critique camusienne laissent entendre une parole, une voix propre. On trouve des analyses stimulantes, par exemple sur l'éternel retour nietzschéen, ou sur les polarités opposées du présent, qui peut être aussi édénique qu'inférieur, ou bien sur la différence entre *kairos* et *chronos*, ou encore sur le rapport entre présence et sacré (qu'il faut se garder de confondre avec « religieux » ou avec « divin »). On pourra ne pas partager toutes ces analyses ; on ne pourra jamais conclure au contre-sens.

Au contraire, on a souvent l'impression de redécouvrir les textes de Camus, ne serait-ce qu'à travers le choix des très belles citations. *L'Étranger*, par exemple, est revisité en suivant le fil conducteur de la temporalité intérieure de Meursault, de son type de présence, donc d'incarnation. Des textes moins souvent commentés sont mis à l'honneur : le Diplôme d'Études supérieures de Camus, « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme », et surtout *La Postérité du soleil*, où les textes brefs de Camus en écho aux instantanés d'Henriette Grindat sont au cœur de la méditation sur l'instant camusien.

Le temps importe à l'œuvre. Anne Prouteau a raison de donner en conclusion cet extrait des *Carnets*, daté de 1951 : « Je suis parti d'œuvres où le temps était nié. Peu à peu j'ai retrouvé la source du temps – et le mûrissement. L'œuvre elle-même sera long mûrissement. » Son livre nous donne à sentir combien, pour Camus, on ne peut sacrifier le présent, qui est le lieu et la place de l'humain, ni au passé ni à l'avenir ; combien, aussi, le sentiment aigu de la précarité et de l'urgence, et la perception non moins aiguë de la beauté assignent à l'homme d'abord, à l'écriture ensuite, la tâche de faire accéder l'instant à l'éternité.

Agnès SPIQUEL

« "Je me révolte, donc nous sommes !", Albert Camus, à hauteur d'homme », *Cause Commune*, revue citoyenne d'actualité réfléchie, n° 4, éditions du Cerf, hiver 2008, 270 pages.

Créée en 2007, *Cause Commune* est une revue bisannuelle dont le titre et le sous-titre disent clairement les enjeux ; ouverte aux contributions d'enseignants de tous horizons et d'étudiants, elle a consacré ses trois premiers numéros à l'Europe, à la démocratie et à Hannah Arendt ; le quatrième consacre à Camus un copieux dossier : vingt-deux articles en quelque deux cents pages, sous le signe du célèbre aphorisme de *L'Homme révolté* et de la formule « Camus, à hauteur d'homme » qui clôt l'éditorial énergique du directeur de rédaction, Pierre Dupuis : « Camus, ou le style contre l'idéologie ».

Avant de revenir à Camus, mentionnons le dernier tiers du numéro, consacré à un article général sur

le nihilisme et à la fin du dossier du numéro précédent sur Hannah Arendt (l'un et l'autre n'étant pas sans rapport avec Camus), ainsi qu'aux rubriques habituelles de la revue (critiques de romans, BD, DVD, et de cinéma), l'ensemble témoignant de la bonne tenue de cette revue.

Disons-le d'emblée : sur Camus, malgré l'inégalité des contributions – c'est une loi du genre, s'agissant du rassemblement d'auteurs très divers qui ont répondu à l'appel d'offres –, le volume tient ses promesses ; je n'en mentionnerai que quelques textes, qui m'ont particulièrement frappée, en les situant dans l'organisation générale – plutôt conventionnelle – du volume, qui n'évite pas toujours les redites. Une première section (« L'absurde ») propose entre autres une excellente mise au point d'André Comte-Sponville sur « l'absurde dans *Le Mythe de Sisyphe* ». Dans la seconde section (« La révolte »), on notera le propos original et ferme de Sylvie Arnaud-Gomez, « Camus, de l'illusion communautaire à la solitude libertaire ». La troisième section (« L'homme, la politique et l'histoire ») propose une réflexion intéressante de Laurent Bove sur le texte de Camus « Crise de l'homme », et une autre, tout aussi notable, de Jeffrey Isaac sur *Les Justes*, « La tragédie et les ambiguïtés de la politique chez A. Camus ». La quatrième (« Fanatisme et justice ») nous donne à lire deux belles analyses, celle de Lissa Lincoln sur la question du juste, à partir des termes justice, jugement, justification, et celle de Denis Salas sur les « figures de l'innocence dans l'œuvre de Camus ». Dans la cinquième (« La philosophie »), Guy Basset propose une très utile mise au point sur le rapport étroit que Camus entretenait avec la philosophie et les philosophes ; et Guy Samama, au terme d'une longue défense de Camus dans la polémique avec Sartre, développe quelques belles et vigoureuses conclusions sur l'auteur de *L'Homme révolté*. La sixième et dernière section (« L'art de Camus ») me semble la plus faible, et c'est regrettable tant il se définissait d'abord comme un artiste.

Mais le volume, manifestement, ne se donne pas pour une analyse exhaustive de différentes facettes de Camus ; il ne propose pas non plus une vision de spécialistes. Il montre comment on peut trouver dans l'œuvre de Camus de quoi penser le monde du XXI^e siècle, suivant le propos même de la revue, selon laquelle l'« enracinement dans un *souci du monde commun* fai[t] nécessairement signe vers les œuvres majeures qui permettent de le penser, en dehors des stéréotypes et des facilités médiatiques ». Le volume évite soigneusement le piège qui consisterait à se demander ce que Camus aurait pensé ou dit de telle ou telle situation, à l'enrôler sous telle ou telle bannière, à le transformer en maître à penser. À travers – ou grâce à – l'éclectisme des approches, il dessine une haute figure de penseur, toute d'exigence, de nuance, de contradiction assumée, de tension. Refusant, le plus souvent, d'enfermer Camus dans les débats de l'intelligentsia française de l'après-guerre, il rend manifeste la manière dont sa pensée est en train de sortir victorieuse de l'épreuve du temps. Au moment où on s'apprête à commémorer le cinquantenaire de sa mort et le centenaire de sa naissance, le numéro 4 de *Cause Commune* est un volume que l'honnête homme camusien aura plaisir à avoir sous la main.

Agnès SPIQUEL

Javier Figuero, *Albert Camus ou l'Espagne exaltée, Géménos, Autre temps, 2008, 284 p., 18 €*

Par cet ouvrage Javier Figuero veut souligner le lien charnel qui unissait Albert Camus et l'Espagne. L'auteur étudie la relation espagnole de Camus en cinq grands temps. L'Espagne comme rapport à la mère, les souffrances générationnelles liées à la Guerre civile, le symbole de la Méditerranée, les engagements pour la république de Camus et le mythe de cette Espagne. L'auteur montre donc que la terre espagnole et l'idéalisation de la République ont constitué pour Camus et au-delà pour toute une génération le symbole des luttes politiques et sociales pour un monde meilleur. Il insiste particulièrement sur la relation charnelle entretenue avec l'Espagne par ses origines familiales et par sa relation avec Maria Casarès. Enfin, il rappelle que Camus fut après la Seconde guerre mondiale un ami des républicains espagnols en exil en France. Si l'initiative est louable et le propos souvent éclairant, il est dommage que des erreurs historiques, les approximations et surtout les développements soit anachroniques soit inappropriés viennent gâcher les développements et donner l'impression que le but qui était de faire comprendre la passion espagnole de Camus n'est pas entièrement atteint.

Sylvain BOULOUQUE

Dans sa version espagnole, l'ouvrage de Javier Figuero (*Albert Camus, exaltación de España*, ed. Planeta, 2007), annonce dès la couverture combien les républicains espagnols en exil ont reconnu Camus comme « un des leurs ». Cette information devient actuellement de plus en plus une manière de présenter Camus en Espagne, ainsi que Camus par rapport à l'Espagne, mais jusqu'il y a bien peu longtemps Camus était surtout connu en Espagne en tant qu'existentialiste rival de Sartre, et l'on ne disait pas forcément que l'on avait lu ses romans. Ce contexte est important pour comprendre la démarche remarquable de Figuero. Remarquable et courageuse car c'est en tant que journaliste, spécialement intéressé par la vie espagnole de Camus (il avait déjà travaillé précédemment sur la biographie de Maria Casarès), qu'il aborde cette vaste recherche. Il ouvre ainsi d'innombrables portes s'intéressant aux aspects hispaniques de l'écrivain et de son œuvre.

Il est aussi évident que Figuero travaille à partir d'une connaissance très documentée de l'histoire d'Espagne ; les détails et la précision apportés à ce sujet sont d'ailleurs en contraste par rapport aux généralités, voire aux extrapolations ou même aux erreurs qui servent à traiter la part espagnole de Camus, dont les origines se situent néanmoins en Algérie. Sans doute est-ce la même passion exaltée dont il est question dans le titre (mais ici dans le terrain de la réception) qui fait parfois tenir à Figuero des propos pointant l'espagnolisme comme ce livre du *Premier homme* présenté comme « une des œuvres de Camus à l'ambiance espagnole ». L'abondance d'anecdotes et de remarques personnelles entraîne aussi parfois une certaine confusion. Malgré tout, ce livre apporte une nouvelle valeur à la réception espagnole de l'œuvre camusienne, annonçant simultanément combien il reste de travail de recherche à faire dans ce domaine.

Hélène RUFAT

Livres, revues et articles

Camus dans « La Pléiade »

Les tomes III (1949-1956) et IV (1957-1959) de l'édition des *Œuvres Complètes* d'Albert Camus dans la prestigieuse « Bibliothèque de La Pléiade » chez Gallimard, mis en librairie le mardi 18 novembre, continuent à faire l'objet de recensions dans la presse. Depuis le précédent *Bulletin* on a pu relever :

- [sans signature] "Albert Camus, aujourd'hui", *Les Cahiers de la semaine*, 11 décembre 2008
- Nicolas Béniès, "Camus, homme de son temps", *L'Université syndicaliste*, 22 décembre 2008
- M.P., "Camus dans la Pléiade", *Vers l'avenir*, 8 janvier 2009
- Eric de Bellefroid, "La lumière solaire d'Albert Camus", *La Libre Belgique*, 16 janvier 2009
- Gilles Lainé, "Pourquoi lire Albert Camus ?", *Décision santé*, février 2009
- Jean-François Foulon, "Albert Camus ou l'ambiguïté d'une révolte", *Le Magazine des livres*, février-mars 2009, suivi d'une interview de Roger Grenier par Annick Geille.

* * * * *

Articles

- Jeanyves Guérin, « Camus, Albert », in Jeannine Verdès-Leroux (éd.), *L'Algérie et la France*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, p.157-162.

- Lou Marin : "The unknown Camus. Albert Camus and the impact of his contributions as a Journalist to the Pacifist, Anarchist and Syndicalist Press", *Critical Currents*, n° 3, avril 2008, p. 9-22
- Peter Dunwoodie, « Untimely Rewriting: Memory and Self-censorship in Camus *Le Premier homme*, Primerjalna knjizevnost vol.31, "Literature & Censorship. Who is afraid of the truth of literature?", Marijan Dovic (ed.), Slovénie, aout 2008, pp.271-281.

* * * * *

- Belkacem Mostefaoui, « Repères historiques pour un colloque sur *Alger Républicain*, une forge de résistance contre l'ordre établi », *El Watan*, 4 mars 2009.

* * * * *

- Le dernier livre de Jean Clair, *La Tourterelle et le chat-huant* (Gallimard, 2009) comporte en exergue cette citation de Camus : « ...pour mieux faire, je compte sur deux ou trois chances, parmi lesquelles je range une enfance pauvre »

* * * *

Vient de paraître

- Les éditions Les Bons Caractères, viennent de rééditer le livre d'Alfred Rosmer, *Moscou sous Lénine. Les Origines du communisme*, préface d'Albert Camus (Paris, 2009, 320 p., 16 €). Initialement paru en France en 1953 avec une préface d'Albert Camus (reprise dans *Actuelles II* sous le titre « Le temps de l'espoir » ; voir *Œuvres complètes II*, p. 439-444), il avait été réédité en 1970 par François Maspero sans la préface.
- Élisabeth Cazenave, *Albert Camus et le monde de l'art*, avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Atelier Fol'fer-Association Les Abd-el-Tif, 2009, 34 €.
- Brigitte Sändig (éd.), „*Je me révolte, donc nous sommes*“. *Après la chute du mur: Discussions autour de „L'Homme révolté“ d'Albert Camus*. Nettersheim, Verlag Graswurzelrevolution 2009

Il s'agit là des interventions faites lors d'un colloque qui a eu lieu en 1991 à Berlin, à un moment où l'essai de Camus était d'une actualité brûlante (voir le rapport de Maurice Weyembergh dans: *Bulletin d'information de la Société des Etudes Camusiennes*, no 25, déc. 1991, p. 4). Comme les interventions n'ont pas été publiées jusqu'ici, on l'a fait à l'occasion de l'anniversaire de la chute du Mur, avec une préface de B. Sändig qui reflète les expériences des vingt ans passés. En tant que camusiens germanophones, Maurice Weyembergh, Heinz Robert Schlette, Horst Wernicke, Martina Yadel et B.Sändig figurent parmi les intervenants.

Le livre a d'abord été présenté à la Foire du Livre de Leipzig. B. Sändig a continué dans de nombreux lieux ses présentations et a même été interviewée par la radio viennoise.

Une recension de cet ouvrage paraîtra dans le prochain numéro du *Bulletin*.

- "Albert Camus. Nouvelle présence", dossier rassemblé par Franck Planeille et André Ughetto, *Autre Sud*, n° 44, mars 2009.
Une recension de cet ouvrage paraîtra dans le prochain numéro du *Bulletin*.

A paraître

- Le livre d'André Abbou, *Albert Camus entre les lignes, adieu à la littérature ou fausse sortie*, est prévu à paraître au 1er juin aux éditions Séguier.
Un formulaire de souscription est proposé en annexe aux membres de la Société.

Conférences, Expositions, Radio, Cinéma, Théâtre

- **Pierre-François Astor** a présenté une communication sur « La créativité de l'entourage féminin d'Albert Camus » au 134e congrès des Sociétés savantes à Bordeaux le 23 avril dernier.
- **Linda Rasoamanana** a présenté une communication sur « Jeux et enjeux de l'intertextualité biblique dans *Jonas ou l'Artiste au travail* de Camus », au colloque « Le livre de Jonas » qui s'est tenu les 2 et 3 avril dernier à l'Université d'Artois. Les actes du colloque seront publiés dans la revue GRAPHE (Université d'Arras) en 2010.

* * * *

- *Caligula* s'est joué au Théâtre Giptys de Marseille du 31 mars au 4 avril dans une mise en scène de Laurent Ziveri. La distribution comprenait 9 comédiens ; la voix de Camus ponctuait les actes.
- La Compagnie du Piano Voyageur a proposé un récital musical, « Char, Camus ou les deux soleils de Sénac », « voyage où chaque mot devient une barque à suivre... », au mois de mars à Montpellier et à Marseille et en mai à Sisteron. (www.ciedupianovoyageur.com)
- La bibliothèque de Villeblevin a accueilli le 30 janvier Jean-Paul Shintu de la compagnie Muséâtre, pour une lecture autour du *Premier homme*.
- Le Théâtre de l'Athénée Louis Jovet à Paris présente du 3 au 6 juin *Les Justes* dans une mise en scène de Guy-Pierre Couleau, après avoir présenté *Les Mains sales* en mai. Sur la confrontation entre les deux pièces, voir le compte rendu du débat à la BNF, ci-dessus, p. 5.

* * * * *

- L'émission de Raphael Enthoven « Les nouveaux chemins de la connaissance » sur France Culture a présenté un cycle sur l'absurde. Il s'est ouvert le lundi 11 mai 2009 par une émission consacrée à Camus avec Marc-Henri Arfeux, professeur de philosophie au lycée Edouard Herriot à Lyon qui a annoté plusieurs œuvres de Camus chez Gallimard.
Les émissions suivantes ont été consacrées à Samuel Beckett, Boris Vian, Eugène Ionesco et Franz Kafka.

La réception de l'œuvre de Camus au Danemark, II.

Dans mon compte rendu de la réception de l'œuvre de Camus au Danemark (voir le *Bulletin d'information*, no 70, 2004, p. 39-43), j'ai été un peu court quant au relancement de Camus réalisé par le regretté Vagn GROSEN, rédacteur aux Editions Gyldendal à Copenhague, et moi-même avec mon édition des *Dagbøger* (extraits des *Carnets*, 1992), ma traduction du *Premier Homme* (*Det første menneske*, 1995), et ma retraduction de *L'Étranger* (*Den fremmede*, 2002). Cette initiative commune n'était pas peine perdue : l'intérêt pour Camus s'est vu beaucoup stimulé, Gyldendal a pu rééditer un volume d'*Essais*, et les étudiants des universités ne cessent de rédiger des mémoires sur les différents aspects de l'œuvre (le physique ; Sud-Nord ; la question algérienne ; l'autobiographique ; les figures féminines ; etc.).

En relisant maintenant les critiques de mon édition des *Carnets* (comprenant un bon quart seulement de l'ensemble, auquel j'ai ajouté des pages du *Journal de voyage*), je me rends compte à quel point ces textes, en dépit de leur caractère de fragments et de la disparité des sujets abordés par Camus, ont été révélateurs pour les critiques tournant presque tous autour des mêmes thèmes et faisant sortir Camus du Purgatoire où il avait été abandonné à sa mort. « Il paraît, dit un d'eux, que [Camus] a passé cet examen qu'un écrivain doit passer dans sa postérité immédiate. » Ai-je raison en supposant que la chute du Mur a contribué à ce changement importante ? Un autre critique semble confirmer ce point de vue : « Après l'effondrement des blocs, nous sommes à même de sortir Camus du congélateur où il avait été mis au cours des batailles idéologiques amères de la guerre froide. »

Au-delà de cette actualité politique, au-delà même de la question poignante du conflit d'Algérie (sorte de conflit, lui aussi d'ailleurs, qui n'est pas sans actualité si nous regardons autour de nous), se dégage un premier thème, tout différent, celui de la Beauté, auquel on n'avait pas été très attentif avant. Tel critique s'y arrête, frappé par la force du thème dans les pages des *Carnets* écrites à Venise du 6 au 13 juillet 1959, et par l'euphorie ressentie par Camus pendant sa visite dans cette ville pourtant vouée à la mort : « Nous attendions [...] brûlant aussi, mais avec une sorte de joie interminable et étrange, sur ce bûcher de la beauté. » Derrière cette fascination, le critique entrevoit une autre, celle de la grécité, dont Camus aurait été « l'amant malheureux ». Pourtant, la Beauté des Grecs, dit le même critique, n'est pas une chose à conquérir, mais selon Kierkegaard, à perdre : « La Beauté chez Camus tourne le dos à l'homme, sans toutefois déranger ou même détruire son existence. » Et d'ajouter : « Peut-être la Beauté peut-elle être appropriée d'une manière telle que l'homme ne sera pas vaincu par le monde, mais qu'il pourra au contraire, peut-être, parvenir à un accord équilibré avec le monde » (ici on pense à *Noces*). « Rien ne serait plus faux que de dire que la Beauté n'appartient pas au projet des hommes. Au contraire, la Beauté doit être une partie intégrante de ce projet, et ce à partir de quoi la conscience éthique se réveille. »

Et ceci à tout moment, malgré le second thème retenu : la mort, menaçant dans son inévitabilité, pas dans sa présence sous forme de maladie, mais comme un sol jamais assez ferme sur lequel nous marchons : « C'était comme si la vie disparaissait devant lui [Camus] à une vitesse ahurissante, » dit un autre des critiques danois ; dès l'âge de trente ans et jusqu'à la fin — seulement, là, « tempérée d'une compréhension amère » — son attitude devant la mort était la même. C'est cette compréhension qui lui faisait dire, une année avant sa mort, qu'il lui fallait « reconstruire une vérité » (28 avril 1959, à Lourmarin), au-delà des mensonges de sa vie. Le critique en question (Lars BONNEVIE) a bien saisi le jeu néfaste du Regret et du Courage si caractéristique de l'homme privé et de l'écrivain officiel que fut Camus. D'où les pensées de suicide qui le hantaient — et, j'aimerais l'ajouter, la présence concrète et violente de la mort dans tous ses textes : l'enterrement de la mère et la condamnation à mort de Meursault dans *L'Étranger*, l'homicide et le suicide dans *Le Malentendu*, l'assassinat et l'exécution dans *Les Justes*, le suicide dans *La Chute*, etc. etc.

Troisième thème qui n'a pas échappé à la critique danoise : la *physis*, la nature, celle qui est là devant nous, et que Camus « savait retenir dans son immédiateté », et même ces images de la Beauté du monde qui font contrepoids aux cris de désespoir vers la fin des *Carnets*, images que nous pouvons lire aussi dans *la Postérité du soleil*, retenues dans les instants impérissables.

Un quatrième thème, la morale, n'échappe pas aux critiques danois comme il n'échappait pas à leurs

prédécesseurs, malgré l'attention portée désormais à la phrase de Camus disant, sur le tard, qu'il délaisse le côté moral de sa critique politique, parce que celui-ci mène à l'abstraction et à l'injustice, au fanatisme et à l'aveuglement. Mais oui : et aux déguisements de toutes sortes qui permettent à certains de se jeter dans des guerres d'intérêt. Cependant, la position de Camus ne relève-t-elle pas d'une éthique plus haute, comme lorsqu'il dit, à propos de l'univers malheureux et injuste dans lequel nous vivons qu'il nous oblige, par cela même, à servir la justice, phrase relevée par un des critiques au cours de sa lecture des *Carnets*. Nous sommes là plutôt au niveau de l'*Éthique à Nicomaque* qu'à celui où se trouvaient la rédaction des *Temps modernes* et autres critiques de Camus lui reprochant de vouloir pratiquer une morale de croix rouge. Finement, un des critiques danois (Jørn MOESTRUP) ne fait pas de distinction entre d'un côté « le sérieux moral et l'engagement », et de l'autre « le mouvement vers la vérité et la simplicité » chez Camus.

Dès sa publication en France en 1994, *Le Premier Homme* a donné lieu à un certain nombre d'articles dans la presse danoise, entre autres par l'actuel ministre des Affaires étrangères du royaume, M. Per Stig MØLLER qui, sous le titre « Au royaume de l'enfance » revient sur l'œuvre de Camus et met l'accent, à propos du nouveau livre, sur les contrastes si caractéristiques de l'auteur. D'autres racontent loyalement le destin du manuscrit et les hésitations de Francine Camus, ainsi que les réactions dans la presse française, de Jean-Jacques Brochier (*Magazine littéraire*) qui voyait dans le manuscrit un brouillon d'une naïveté énorme, à Pierre Assouline (*Lire*) qui y trouvait des pages destinées à compter parmi les meilleures de l'auteur.

Contrairement à l'édition des *Carnets*, celle que j'ai fait paraître en 1996 du *Premier Homme* suit fidèlement l'édition française du manuscrit, avec les notes en bas de page et les fragments reproduits en fin de volume. Tout jusqu'à la page de garde et à la photo qui l'orne est exactement pareil. Pourquoi ? Eh bien, puisqu'il s'agit justement d'un manuscrit, il nous a semblé impératif de ne rien modifier et de faire de sorte qu'il n'existe, désormais, qu'une seule « version » du *Premier Homme*, qu'elle soit en français ou dans une autre langue ; j'ai donc aussi pris le parti de coller le plus près possible au texte de départ dans ma traduction et d'être aussi fidèle que possible à la manière de dire de Camus. Au lecteur donc d'imaginer le texte accompli et poli que nous aurions pu lire, si...

Ce parti pris tout simple n'a pas été sans inspirer, j'ose le croire, les critiques danois. Le plus jeune d'entre eux est très attentif, précisément, au côté « langue » de ce livre où Camus veut parler d'une personne aimée qui ne la maîtrise pas du tout. « Il fallait donc à Camus qu'il adopte une langue exprimant le défaut de la langue. C'est dans ce sens que *Le Premier Homme* est un document extraordinaire témoignant d'un retour, au niveau de la langue, « vers ce dont, en principe, on ne peut rien dire, et d'une tentative pour en rendre compte sous la forme de la langue. » D'autres critiques enchaînent en disant, par exemple, que la « vie anonyme » à laquelle Camus se réfère dans son texte, est attestée dans des portraits d'une « solidarité impitoyable ». La langue, les portraits, et aussi plus largement la vie des gens pauvres sans mémoire et menacés par l'oubli — dans tous les cas, Camus a voulu préserver de l'oubli des existences fragiles.

Mais comment lire ce texte ? Est-ce une « introduction et en même temps la synthèse de toute l'œuvre » ? Ou encore faut-il mettre en garde les nouveaux lecteurs de Camus, et ne pas leur recommander de commencer par *Le Premier Homme* ? Et comment estimer le genre choisi par Camus ? Les critiques hésitent devant le texte : roman autobiographique, autobiographie à la troisième personne, autobiographie masquée, mémoires couvertes d'une fine couche de fiction, ou même « document » ? Un d'eux regrette même que Camus n'ait pas eu le temps de supprimer les éléments autobiographiques. Cependant, d'autres désignent tout de suite le secret de Camus contenu dans ce texte : la présence d'éléments autobiographiques est la même que dans toute l'œuvre depuis *L'Envers et l'endroit*.

En 2002, à l'occasion de ma retraduction de *L'Étranger*, M. Hans BOLL-JOHANSEN publie un article important dans le journal POLITIKEN (27 avril). S'inspirant de l'interprétation d'Edward Saïd, selon lequel Camus participerait à la lutte idéologique pour maintenir l'Algérie comme une partie de la France, l'auteur relance l'idée que la condamnation à la mort de Meursault est une défense de la justice française — dans la réalité, il n'aurait jamais été condamné à mort. Il me semble qu'on oublie, en avançant cette interprétation, que Meursault est condamné pour tout autre chose, et que la justice française s'en trouve complètement dénigrée, sinon ridiculisée, et pas du tout défendue. En plus, dit le critique, l'image des Arabes dans le roman, anonymes et sans visages, nous renverrait à *La Peste* où ils sont absents. Somme toute, le narrateur ferait abstraction de « l'identité » arabe en tant que telle. Personnellement, j'ai toujours eu du mal à ancrer de la sorte *L'Étranger* dans le conflit algérien ; que l'Arabe tué soit « anonyme » fait, au contraire, de Meursault un étranger par rapport à la majorité aussi qui l'entoure ; qu'on relise le passage où il passe devant un groupe

d'arabes dans la rue. Pourquoi Meursault, qui lui-même n'a pas beaucoup de « personnalité » et mène la vie anonyme d'un simple employé de commerce très éloignée de toute idéologie colonisatrice, serait-il un représentant des Français conquérants et gérants d'une possession en Afrique du Nord ? C'est décidément lui faire trop d'honneur. Meursault, comme le souligne un autre critique, c'est bien plutôt un homme d'une grande « modestie » et qui est frappé et attiré, dans le parloir de la prison, par la petite île de silence formée par la vieille femme et le jeune homme son fils, un homme avec « des sentiments inexprimés et qui mène une vie authentique, la vie muette », comme le dit un autre recenseur ; « derrière le meurtre et les accusations, le livre défend une existence en principe innocente et sans motif » (Bo Hakon JØRGENSEN, dans KRISTELIGT DAGBLAD).

Comme on le voit, l'œuvre de Camus n'a rien perdu de son intérêt ni de son actualité avec les trois derniers livres publiés au Danemark.

Hans Peter LUND
Université de Copenhague

Bloc-note Internet

par Philippe Beauchemin

- **Vidéo**

Lou Marin sur son livre, *Albert Camus et les libertaires* :

Vidéo en quatre parties:

1ère partie

http://www.dailymotion.com/farences/video/x82p5u_lou-marin-albert-camus-et-les-liber_news

2ème partie

http://www.dailymotion.com/farences/video/x82rk0_lou-marin-albert-camus-et-les-liber_news

3ème partie

http://www.dailymotion.com/farences/video/x832x8_lou-marin-albert-camus-et-les-liber_news

4ème partie

http://www.dailymotion.com/farences/video/x833br_lou-marin-albert-camus-et-les-liber_news

- **Supplément électronique à *Cause commune*, n° 4 (numéro sur Camus)**

– Julie Rieth, « Camus philosophe ? »

– Hang-Nga Vo, « La question du nihilisme chez Camus »

<http://www.causeco.fr/> cliquer sur La Revue/Abonnement , puis sur suppléments au numéro 4.

- **Autres articles**

- Pierre Hébert, « Philosophie et structure de l'histoire : *Le Mythe de Sisyphe* et deux commencements romanesques, *La Peste* et *Poussière sur la ville* (d'André Langevin, auteur québécois), *Revue canadienne de littérature comparée*, juin 1984

<http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crcl/article/viewFile/2630/2025>

- Yosei Matsumoto, « Sur "le fils de M. Othon" » de *La Peste*, *Études de Langue et Littérature françaises* de l'Université de Hiroshima, n° 27, pp. 34-41 (2008.12.25)

<http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00025813>

Cliquer sur « Fulltext »

- Colin Davis, « Camus ' *La Peste*: sanitation, rats, and messy ethics », *Modern Language Review*, October 2007

http://findarticles.com/p/articles/mi_7026/is_4_102/ai_n29464204/

- Monica Garoiu (doctorante), « L'image de l'exode dans *Le Premier homme* d'Albert Camus », Université du Wisconsin à Madison

http://media.lit.uaic.ro/comparata/acta_site/articole/acta3/acta3_garoiu.pdf

[« sainteté laïque » : au figuré...

Labrador : région du grand nord québécois et de Terre-Neuve (partagée entre les deux)].

- JC Isaac, « Arendt, Camus and Postmodern Politics », *Praxis International*, 1989, dans CEEOL (Central and Eastern European Online Library)

<http://www.ceeol.com/>

- Georges Kassai, « La lumière chez Albert Camus et Miklos Meszoly »

http://cief.elte.hu/Espace_recherche/Budapest/REF13_sommaire.htm

- Mohammed-Salah Zeliche, « La dimension auctoriale dans *L'Étranger* d'Albert Camus »

http://tipaza.typepad.fr/mon_weblog/2009/03/la-dimension-auctoriale-dans-letranger-dalbert-camus.html

- Sten Mittermaier, « Of Futility and Ahab as the Absurd Hero in Melville's *Moby Dick* (essai)

<http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:200083>

Cliquer sur « full text ».

- Kateri Létourneau, Université d'Ottawa, « Albert Camus, au-delà du nihilisme », *Phares*, Université Laval (Québec), volume 9, 2009

(<http://www.ulaval.ca/phares/vol9-09/texte08.htm>)

- **Thèse**

Pierre Boyer, *Absurde, révolte et liberté: essai sur la pensée d'Albert Camus*, Thèse de maîtrise es arts, Université d'Ottawa (Canada), 1987

<https://www.ruor.uottawa.ca/fr/handle/10393/5517>

D'UNE SOCIÉTÉ L'AUTRE

- « **Les Rencontres méditerranéennes** » ont tenu leur assemblée générale le 4 avril dernier à Lourmarin. Après plus de vingt-cinq ans d'une activité très soutenue (expositions, conférences, rencontres), principalement au service de l'œuvre de Camus, l'association a décidé de faire une pause en 2009 pour mieux envisager l'avenir. On attend avec impatience la parution des actes des Rencontres de l'an dernier, ce qui ne saurait tarder.
- **L'Association « Études Jean-Richard Bloch »**

Présentation brève de l'association

Écrivain et intellectuel engagé, Jean-Richard Bloch (1884-1947) a joué un rôle important entre les deux guerres, tant par une riche correspondance avec le monde artistique et politique européen, qu'en publiant très jeune des nouvelles, des contes, des romans et des pièces de théâtre.

Cet écrivain a été quelque peu oublié depuis les années 1960. L'association *Études Jean-Richard Bloch*, s'est fixé pour tâche la réédition d'ouvrages devenus inaccessibles et la publication d'inédits et d'études critiques. Elle organise chaque année une journée d'études historique et littéraire autour de l'œuvre de Jean-Richard Bloch et de la période où il a vécu.

Elle a publié depuis sa création quinze numéros d'un Cahier annuel et deux Cahiers spéciaux, et a contribué à la réédition d'ouvrages depuis longtemps inaccessibles de Jean-Richard Bloch :

... *Et Cie* (1918), *Première journée à Rufisque* (1926), *Destin du théâtre* (1930) réédité sous le titre *Théâtre engagé*, *Destin du siècle* (1931), *Espagne ! Espagne !*, (1937), *Naissance d'une Cité* (1937), *Toulon* (1944).

Président : Christophe Prochasson

Secrétaire : Philippe Niogret

Adhésion : 25 € (étudiants : 15 €)

Siège social : 64 rue Stendhal, 75020, Paris

Contact : phil.niogret@orange.fr

Site Internet : www.etudes-jean-richard-bloch.org

- **L' « Association des amis de Max-Pol Fouchet »** ([/www.maxpolfouchet.com/](http://www.maxpolfouchet.com/)), prépare un colloque sur « Max-Pol Fouchet et les arts plastiques » pour 2010, année du trentième anniversaire de la disparition de l'écrivain (en partenariat avec l'Association Yvonne et Christian Zervos)