

p.506

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

PHILOLOGIA

1

1994

218/96

CLUJ-NAPOCA

REDACTOR ȘEF: Prof. A. MARGA

REDACTORI ȘEFI ADJUNCTI: Prof. N. COMAN, prof. A. MAGYARI, prof. I. A. RUS, prof. C. TULAI

COMITETUL DE REDACȚIE AL SERIEI FILOLOGIE: Prof. M. BORCILA, prof. E. DRAGOS, prof. KOZMA DEZSO, prof. M. MUTHU (redactor coordonator), prof. M. PAPAHAĞI, prof. I. ȘEULEANU, conf. L. COTRAU, conf. L. FLOREA, conf. ȘT. OLTEAN, conf. I. T. STAN, conf. E. VIOREL, conf. V. VOIA, lector ȘT. GENCARAU (secretar de redacție), lector E. POPESCU

NUMAR COORDONAT DE: lector V. BACIU

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

PHILOLOGIA

I

Redacția: 3400 Cluj-Napoca, str. M. Kogălniceanu 1 • Telefon 11.61.01

CAMUS ET VOLTAIRE

(Numéro composé par VIRGINIA BACIU)

SUMAR - SOMMAIRE

PRESENTATION (VIRGINIA BACIU) 5

ARTICLES

JEANYVES GUERIN, <i>Le thème de l'exil et la figure de l'étranger dans quelques oeuvres de Camus</i>	9
JEAN SAROCCHI, <i>Les soleils stériles d'Albert Camus</i>	21
HÉLÈNE RUFAT PEREJÓ, <i>Sous le voile d'Apollon: la tragédie camusienne</i>	33
BRIGITTE SÄNDIG, <i>La réception de Camus en R.D.A.</i>	53
CHRISTIANE MERVAUD, <i>Editer le Dictionnaire philosophique</i>	63
HELGA BERGMANN, <i>Voltaire et l'Anti-Machiavel</i>	75
BRIGITTE SÄNDIG, <i>Voltaire vu par Chateaubriand</i>	81
VIRGINIA BACIU, <i>Les traductions roumaines du Dictionnaire philosophique de Voltaire après 1945</i> ..	97

Technoredaction: VIOREL ȘOȘA

PRÉSENTATION

VIRGINIA BACIU

Avec ce numéro, nous sommes entre deux dates. Entre 1993, l'année du 80-e anniversaire de la naissance d'Albert Camus, et 1994, l'année du tricentenaire de la naissance de Voltaire. À première vue, seuls les hasards du calendrier pouvaient réunir ces deux figures de proue de l'histoire des idées et des lettres françaises. Et pourtant, à un examen plus attentif, beaucoup de choses rapprochent Voltaire et Camus, malgré les deux siècles qui les séparent.

Voltaire a marqué à tel point son époque et il en a si éloquemment focalisé les caractéristiques, que le XVIII-e siècle est souvent appelé "le siècle de Voltaire".

Camus, de son côté, a exprimé la sensibilité tragique et le désenchantement de l'homme du XX-e siècle, dont Sisyphe est devenu, grâce à lui, l'expression mythique.

Témoins passionnés de leur temps, écrivains et journalistes engagés corps et âme, ni Voltaire ni Camus n'ont éludé aucune des questions importantes de leurs époques.

Ils se méfient tous les deux des systèmes philosophiques, mais leur oeuvre, nourrie de leur douloureuse expérience de la maladie et de l'exil, est une réflexion inquiète et lucide sur la condition humaine, dont ils dénoncent la précarité, l'incohérence, l'absence de sens supérieur, en un mot, l'absurdité. À l'arrière-plan, chez les deux, se profile l'ombre inconfortable de Pascal.

Voltaire et Camus tâchent de définir les valeurs qui, dans un univers en proie au scandale du mal et de la souffrance, puissent étayer une morale s'accommodant du relatif et privilégiant le présent. Le théiste Voltaire rejoint Camus l'incroyant dans son sentiment de solitude métaphysique, dans son refus de croire à la vie future, comme dans sa légitimation du bonheur terrestre.

En littérature, ces deux écrivains ayant un don extraordinaire de la formule lapidaire

et frappante incamment une rencontre miraculeuse entre la tradition et la modernité dans les divers genres qu'ils pratiquent. Passionnément amoureux de théâtre, dramaturges, acteurs amateurs et même metteurs en scène à l'occasion, ces deux grands admirateurs du classicisme investissent une énergie immense dans la résurrection de la tragédie, qu'aucun d'eux ne réussit à revivifier.

Il n'y a nulle commune mesure entre leurs personnalités. Et pourtant, ils partent tous les deux de l'homme, dont ils défendent énergiquement les droits, privilégiant la liberté de penser. Une même soif de justice et de vérité les anime, un même refus des tyrannies, de l'asservissement de l'homme, qu'il s'agisse, comme chez Voltaire, du fanatisme et du despotisme ou bien, comme chez Camus, du totalitarisme. L'un et l'autre recourent à la métaphore de la peste pour mieux en souligner la malignité mortelle et la contagion.

Si, pour le moment, le bacille du totalitarisme semble engourdi, les droits de l'homme continuent d'être cyniquement bafoués et les ravages du fanatisme ensanglantent trois continents. En cette fin du deuxième millénaire, les combats de Voltaire et de Camus restent terriblement nécessaires et actuels.

*
* *
*

Ce numéro anniversaire de la revue de notre Université, qui indique 1994 comme date de la parution, mais sort seulement en 1995, bénéficie de la collaboration de grands spécialistes de l'oeuvre de Camus et de Voltaire:

Jean Yves Guérin, membre fondateur et l'un des principaux animateurs de la Société des Études Camusiennes, auteur de nombreuses études sur la pensée politique de Camus et d'un livre sur ses écrits civiques (*Albert Camus, portrait de l'artiste en citoyen*) et organisateur de plusieurs colloques sur Albert Camus, dont le dernier - promptement consacré au *Premier Homme* (1995).

Jean Sarocchi, poète et critique éminent, éditeur de *La Mort heureuse*, auteur de deux livres de référence sur Camus, dont l'un est le premier essai consacré au *Dernier Camus ou Le Premier Homme*.

Hélène Rufat Perellá spécialiste espagnole, auteur d'une subtile approche mythocritique

de l'oeuvre de Camus

Brigitte Sändig, spécialiste allemande réputée de la réception des écrivains français, auteur de deux biographies d'Albert Camus et d'une récente monographie Camus, qui renouvelle la perspective proposée par Morvan Lebesque dans les années cinquante, et organisatrice du premier colloque consacré à Albert Camus dans un pays de l'Est (*Je me révolte, donc nous sommes* - 1991).

Christiane Mervaud, auteur de plusieurs livres incontournables sur Voltaire (*Voltaire en toutes lettres, Le Dictionnaire philosophique de Voltaire*), coauteur du troisième tome (*De la Cour au Jardin*) de la nouvelle biographie de Voltaire, éditrice du *Siècle de Voltaire: Hommage à René Pomeau*, directrice de l'édition du *Dictionnaire philosophique* dans la première édition intégrale des *Oeuvres complètes* de Voltaire, et organisatrice, avec Ulla Kölving, du congrès international *Voltaire et ses combats*, tenu à Oxford et à Paris en septembre-octobre 1994.

Helga Bergmann, dix-huitiémiste allemande renommée, éditrice de l'*Anti-Machiavel*.

Jean Yves Guérin, Brigitte Sändig et Jean Sarocchi ont participé aussi au premier colloque consacré à Albert Camus en Roumanie (le second dans un pays de l'Est), que j'ai organisé à Cluj en octobre 1993. Jean Sarocchi et Hélène Rufat Perelló publient dans ce numéro les conférences qu'ils ont données dans notre Université. Comme eux, Christiane Mervaud, Helga Bergmann, Brigitte Sändig et Jean Yves Guérin collaborent pour la première fois à une revue roumaine. Je les remercie chaleureusement de leur participation à ce dialogue entre deux mondes séparés par la guerre froide pendant presque un demi-siècle, de leur foi en une Europe réunie, en une Europe de l'esprit, dont se réclamaient Voltaire et Camus.

LE THÈME DE L'EXIL ET LA FIGURE DE L'ÉTRANGER DANS QUELQUES OEUVRES DE CAMUS

JEANYVES GUÉRIN*

Camus a vu le jour en Algérie, et dans un taudis. Sa naissance en fait un homme de la périphérie, comme Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, en fut un en son temps. Il en a l'expérience et la sensibilité. À cet égard, le conflit entre Camus et les existentialo-marxistes reproduit d'une certaine façon celui qui opposa Rousseau à la "clique" des Encyclopédistes dans les années 1760. Celui qui vient d'ailleurs, surtout quand il est boursier, court le risque d'être perçu comme un étranger. Et il se trouve toujours des héritiers pour le lui signifier.

De livre en pièce, Camus reprend sans cesse, mais pour les transformer, les mêmes thèmes, les mêmes matériaux. Parmi ceux-ci, il y a l'expérience de l'exil. Si ce thème revient avec tant de constance dans ses écrits, de *L'Envers et l'Endroit* au *Premier Homme*, c'est que sa vie et sa culture l'y ont sensibilisé. De ses longues années passées en Algérie Camus a gardé un rapport charnel, sensuel à ce pays. *Noces* évoque, dans une prose lyrique, l'entente quasi amoureuse d'un homme et d'un paysage. Hors de la terre-mère, de la terre baignée par la mer et inondée de soleil, l'écrivain se sent en exil.

Mais il y a dans son oeuvre une réalité et un mythe de l'Algérie. Sauf *La Chute* et *La Pierre qui pousse*, toutes ses grandes fictions narratives y trouvent leur cadre géographique. Cette Algérie est à la fois belle et stérile, vivante et meurtrière, riche et pauvre. Il y a Belcourt et il y a la plage, il y a la misère et le soleil, lui-même ambivalent: il féconde et il écrase la terre.

Il a fallu attendre 1935 pour que Camus quitte, pour la première fois, son Algérie

* Université de MARNE-LA-VALLÉE

natale. Il n'est pas indifférent que ce soit pour un voyage aux îles Baléares. L'Espagne, d'où la famille de sa mère est originaire, est et restera pour lui sa "seconde patrie"¹, d'aucuns diraient une patrie, d'aucuns diraient une matrice, qu'il associe volontiers à la première. "Constantine, écrit-il, fait penser à Tolède"². "L'Afrique commence aux Pyrénées"³.

L'année suivante, un long périple le conduit successivement en France, en Allemagne, en Autriche, en Tchécoslovaquie et en Italie. De ce voyage il rapporte des impressions contrastées. Démuni de ressources, il s'est senti seul, "vieux et vide", "étranger"⁴ dans Prague, où il a, plusieurs jours durant, erré en proie à l'angoisse de la claustration, tandis que se multipliaient, autour de lui et en lui, des signes de la mort. *La Mort heureuse*, son premier roman, garde la trace de cette expérience pénible. L'Algérois s'est ensuite senti revivre à Vicence, dans une Italie "peuplée d'arbres, de soleil et de sourires"⁵.

Dans *L'Été* comme dans *L'Homme révolté*, l'Europe du nord est associée à la nuit, à l'hiver. Elle est "humide et noire", "décharnée", en "convulsion". Elle "hait le jour et ne sait qu'opposer l'injustice à elle-même"⁶. Avec ses "banlieues froides", ses "horribles faubourgs"⁷, cette Europe, remarque Roger Quilliot, est posée d'emblée comme "le pays de l'exil, l'anti-Méditerranée"⁸.

Risquons une parenthèse. Roland Barthes voyait dans *L'Étranger* un roman solaire. Mais c'est aussi le seul roman de Camus où la nuit soit propice et la vie accueillante à l'homme. La nuit qui étend son empire du *Malentendu* à *La Chute*, est néfaste et pourvoyeuse d'angoisse. Dans ces œuvres, la ville - Budejovice, Oran, métaphore allégorique de la France livrée au nazisme, Amsterdam - représente la civilisation industrielle. Elle tourne le dos à la

¹ Camus, *Essais*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 1606 et p. 1814.

² *Op. cit.* p. 847.

³ *Op. cit.* p. 1918.

⁴ *Op. cit.* p. 31, et p. 33.

⁵ *Op. cit.* p. 39.

⁶ *Op. cit.* p. 842, 643, 683, 874.

⁷ *Op. cit.* p. 7.

⁸ Roger Quilliot, présentation de *L'Envers et l'Endroit*. *Op. cit.* p. 1178.

mer ou en est éloignée. Or, fait remarquer Jean Gassin, qui se détourne de la mer est la proie de la mort. Seule Alger participe à l'image de la mère bonne. Les autres villes, donc l'Europe, combinent les traits de la mauvaise mère et du père répressif. Un réseau d'images négatives et toute une thématique tragique se laissent deviner à l'arrière-plan de l'Europe camusienne.

De *L'Envers et l'Endroit* à *La Chute*, l'opposition est donc permanente entre deux types de paysages, de climats, de civilisations. À Djémila, à Alger, mais aussi en Italie, en Espagne, en Grèce, les hommes se sentent en harmonie avec ce qu'on appellerait aujourd'hui leur environnement. Ce n'est plus le cas dès qu'on quitte, en allant vers le nord, le monde méditerranéen. Meursault refuse la promotion qui l'obligerait à habiter Paris, ville qu'il juge "sale"⁹. Martha du *Malentendu* souffre d'être recluse dans une "ville pluvieuse" de Bohême, au milieu de "terres sans horizon", dans un "pays d'ombre"¹⁰. Elle rêve du sud, du soleil, de plages. Amsterdam figure l'enfer dans *La Chute*. On y respire mal, les eaux sont moisies. Jean-Baptiste Clamence, qui s'y est retiré, exilé volontaire, n'en rêve pas moins, attiré par la Sicile, Java et les îles ensoleillées. L'Europe industrielle a, selon Camus, perdu le contact avec la nature. Les éléments deviennent néfastes dans ses métropoles. La laideur et la misère la rendent invivable.

Dès 1937, le jeune Camus affirme se sentir "plus près d'un Génois ou d'un Majorquin que d'un Normand ou d'un Alsacien"¹¹. Cela est donc une affaire non seulement de climat mais aussi de culture. Alger et Tipasa s'opposent de toutes leurs couleurs, de toute leur lumière à ces villes européennes, Prague, Saint-Étienne ou Paris, où l'homme végète dans les brumes, ignorant le soleil, l'air pur et le printemps. L'homme citadin est, en quelque sorte, devenu un étranger là où il vit. L'exil est donc la loi du monde moderne. Il représente le pôle négatif de la condition humaine. Il implique la solitude, l'incompréhension, l'absence d'espoir. C'est une épreuve qu'affrontent les personnages camusiens.

Ce cadre fixé, nous allons étudier la représentation de l'étranger dans quelques œuvres fictionnelles de Camus et commencer, évidemment, par *L'Étranger*. Ce roman a suscité une abondante littérature critique. Meursault y conserve une certaine opacité du fait du procédé

⁹ Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1156.

¹⁰ *Op. cit.* p. 117.

¹¹ Camus, *Essais*. *Op. cit.* p. 1323.

narratif choisi par l'auteur. Le récit est à la première personne et livre des faits bruts sans les commenter ni les interpréter. C'est pourquoi, comme l'écrit Roger Quilliot, il "semble sans cesse nous fuir"¹².

Le même critique s'interroge: "Quand Meursault est-il étranger ? Lorsqu'il coïncide avec le monde naturel et demeure indifférent à la société? ou lorsqu'il est séparé du monde et se découvre à la fois exceptionnel et exemplaire?"¹³ Le narrateur ne définit pas l'étrangeté. Il revient au lecteur de le faire. Meursault assiste impassible aux obsèques de sa mère. Dès le lendemain, il noue une relation amoureuse et va voir un film comique. C'est un homme qui ignore l'ambition, la jalousie, la haine, c'est-à-dire les désirs les plus liés à l'autre, à la société. Les besoins physiques chez lui prévalent sur les sentiments. Il a faim, il a soif, il a sommeil. Il fuit tout ce qui pourrait lui procurer du déplaisir et, plus encore, de la souffrance. Il aime bien Marie plus qu'il l'aime. Cela lui est égal de l'épouser, comme cela lui est égal d'être le copain de Raymond Sintès. Exilé au milieu de ses semblables, il se montre, dans la première moitié du roman, passif, routinier, indifférent. Il s'ennuie, mais son ennui n'a rien de romantique; il est tout simplement moderne.

Meursault est, si l'on veut, un marginal. Ce n'est pas un asocial. Il travaille régulièrement. Il mène la vie banale d'un petit-bourgeois. Il n'a pas de famille, pas de responsabilités, pas de problèmes. Ses rapports avec les autres - Salamano, Marie, Raymond Sintès - restent superficiels ou convenus. La compagnie de ses semblables, quels qu'ils soient, n'est pour lui cause ni de plaisir ni de déplaisir. Il sait se mettre à la place de son interlocuteur. Il "comprend" le directeur de l'hospice, son patron ou Salamano. Il écoute patiemment les propos du concierge. Il observe, non sans perspicacité, les petits détails des comportements sociaux. Tout cela fait que les gens de son entourage ne le considèrent pas comme un étranger. Il leur paraît tout au plus un peu bizarre. Ainsi son patron s'étonne-t-il de son manque d'ambition et Marie de son indifférence au mariage.

Meursault n'a rien d'un révolté. Il se plie apparemment aux conventions sociales. Il est discipliné, effacé même. Pourtant Camus, dans sa préface à l'édition américaine de *L'Étranger*, écrit que Meursault "ne joue pas le jeu". Quel jeu? Tout est là. La société se sent par lui

¹² Roger Quilliot, *La Mer et les prisons*. Gallimard, 1980, p. 108.

¹³ *Ibid.*

menacée. Toujours, dans le même commentaire, l'auteur s'indigne de la sentence qui frappe son personnage. "Dans notre société, tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère, risque d'être condamné à mort"¹⁴.

Meursault, on le sait, tue un Arabe à la suite d'une altercation survenue sur la plage. Cet Arabe anonyme, il ne le connaissait pas. Il n'avait donc aucune raison de lui en vouloir. D'ailleurs le récit ne lui prête aucune hostilité à l'égard des Arabes. Il vit dans un autre monde qu'eux. La société coloniale reflétée dans *L'Étranger* se caractérise par la cohabitation de deux communautés. Arabes et Français, colonisateurs et colonisés se côtoient sans se mêler. Les premiers sont montrés comme muets, ils sont étrangers dans leur propre pays, privés de la citoyenneté. L'histoire montrera qu'ils passeront du silence à la violence.

Le récit rend manifeste que le meurtre, sinon involontaire, du moins non-prémédité, de l'Arabe est un prétexte pour le juge qui, en l'occurrence, est le porte-parole de la société. La sentence n'est pas proportionnelle au crime commis, surtout si l'on prend en compte les normes de la société coloniale. Jamais un "Européen" n'a été condamné à mort pour avoir tué un "indigène". La vie d'un Arabe ne pèse pas le même poids que la vie d'un Français. Camus entend montrer que le crime commis n'est pas la cause décisive du verdict. Son récit pose l'innocence de Meursault et la culpabilité de ses juges.

Dans l'univers oedipien de l'écrivain, le juge est une figure paternelle, c'est-à-dire autoritaire, agressive, dominatrice. Il a partie liée avec la mort. Il est essentiel que le procureur charge Meursault du parricide commis par un autre. Camus a repris de Nietzsche l'idée que le juge module sa sentence selon l'effet que le crime produit en lui et selon le danger qu'il fait courir à la société. Que le magistrat soit un gardien de l'ordre social, non le garant de l'équité, c'est un thème rebattu. À partir du moment où Meursault a manifesté de l'insensibilité aux obsèques de sa mère, il devient, aux yeux du procureur, un être dénaturé, un monstre. Il est étranger à l'espèce humaine. Le raisonnement est le suivant : Meursault a un cœur de criminel, donc il a tué. Comme l'écrit René Girard, "le héros est condamné à mort non pour le crime dont il est accusé et dont il est réellement coupable, mais à cause de son innocence, que le crime n'a pas entachée"¹⁵.

¹⁴ Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles. Op. cit.* p. 1928.

¹⁵ René Girard, *Critique dans un souterrain. Le Livre de poche, Biblio essais*, 1993, p. 151.

La première partie du récit s'achève avec le meurtre de l'Arabe. La représentation de Meursault se modifie dans la deuxième partie. L'incarcération, qui est une forme d'exil, rend le personnage de son rapport désormais rompu et avec le monde naturel et avec la société des autres. La privation de la lumière du soleil, à ses yeux, compte plus que celle de la liberté. Dès lors qu'il est livré à la machine judiciaire, il devient une victime. C'est d'abord un homme seul. Il peut parler, de loin, à Marie, non l'étreindre. Ses amis - Céleste, Salamano, Marie elle-même - ne lui sont d'aucune utilité. Pire encore, au cours du procès, leurs propos sont retournés contre lui. De même, chacun de ses gestes, le moindre acte, apparemment anodin, devient une preuve de sa monstruosité. Tous les faits accumulés dans la première partie sont par le procureur réinterprétés, restitués selon un ordre systématiquement défavorable à l'accusé. L'hostilité de la magistrature et du public fait de celui-ci une sorte de bouc émissaire. "Le tort de Meursault, note Robert Champigny, n'est pas tant d'avoir commis un crime que d'être aux yeux de la société un criminel congénital, un criminel dans l'âme. Cela fait de lui un étranger"¹⁶. Le personnage est condamné pour sa personnalité, non pour son acte meurtrier, alors que lui se sent innocent et se sait criminel.

C'est que la société tient à ce que chacun joue le rôle qui lui a été imparti. Meursault a enfreint le code des convenances qui veut qu'un deuil s'extériorise. On attendait d'un fils qu'il manifestât de l'affliction, fût-ce de pure forme, aux obsèques de sa mère. Il est plus grave de tuer en soi l'image du père ou de la mère que de tirer sur le premier venu. Lorsque son avocat lui demande d'exprimer rétrospectivement un chagrin plus théâtral, Meursault ne sait énoncer qu'une phrase plate. "Ceci n'est pas assez", dit alors l'avocat. Il ne peut ni ne veut masquer ou exagérer ses sentiments. Non, il n'a pas vraiment éprouvé de peine à la mort de sa mère. On ne lui fera pas dire autre chose. Par la suite, s'il fournissait un mobile socialement acceptable pour son crime - la jalousie, par exemple, qui procure généralement les circonstances atténuantes - il sauverait sa tête. Mais il s'entête et incrimine ... le soleil.

Ce n'est pas une boutade. Meursault, tout au long du récit, s'efforce de manier le langage avec le plus de précision possible. Il se montre attentif à dire ce qu'il sait et ressent, rien de plus, rien de moins. Quand il n'a rien à dire, il se tait. Son souci presque maniaque du mot juste lui aliène l'appareil judiciaire. La justice, peut-on dire, ne prise guère la justesse.

¹⁶ Robert Champigny, *Sur un héros païen*. Gallimard, 1959.

Meursault incarne donc l'authenticité face au juge, à l'avocat et à l'aumônier qui, chacun à sa façon, entendent le normaliser, c'est-à-dire le rendre à la société. "Il s'agit pour eux, écrit Pierre-Louis Rey, de faire admettre à Meursault que, lorsqu'il a tiré sur l'Arabe, sa main était étrangère à son cœur et à son esprit, qu'il est aujourd'hui étranger à celui qu'il était ce jour-là, et qu'il n'a agi ainsi que parce qu'il était jusqu'à présent étranger à Dieu. Mais ils se donnent la noble tâche de recoller les morceaux de cette personnalité émiettée, d'exorciser le Meursault d'hier à condition que le Meursault d'aujourd'hui prenne en charge ses fautes et son passé"¹⁷. C'est cela que l'intéressé refuse. L'antihéros de la première partie se change en héros dans la deuxième. Son refus du mensonge élève le personnage au-dessus de lui-même. Il meurt en révolté, voire en martyr, car il meurt pour une certaine conception de la vérité.

La définition de l'étranger qui ressort de *L'Étranger*, est morale et sociale, non ethnologique ou politique. Meursault est étranger, il n'est pas un étranger. Il l'est parce qu'il se montre différent. Sa différence naît de son indifférence aux normes sociales. Il vit selon la nature, c'est-à-dire selon ses besoins, non selon la culture, donc selon un code socio-éthique. Son "individualisme nihiliste", pour citer à nouveau René Girard¹⁸, n'est ni admissible ni même intelligible. La société se débarrasse de la différence en éliminant l'être différent. Il lui suffit de le décréter monstre moral. "Il a déclaré, dit le narrateur du procureur, que je n'avais rien à faire avec une société dont je méconnaissais les règles les plus essentielles"¹⁹. Son procès révèle à Meursault qu'il est effectivement étranger à la société dans laquelle il vit. Il écoute les discours tenus sur lui avec le sentiment qu'on parle d'un autre. Le juge, le procureur, l'avocat ne prêtent pas la moindre attention à ce qu'il pense et dit. Il finit par assumer la condition d'étranger qu'on lui a imposée. Son ultime souhait - des cris de haine avant son exécution - signifie son désir d'être séparé des hommes puisqu'il a été par eux rejeté, réprouvé.

Parti se soigner en France, Camus s'y retrouve seul, coupé des siens, quand, en novembre 1942, les Allemands occupent la zone sud. Son séjour à Chambon, près de Saint-Étienne, réactive les sentiments qu'il avait éprouvés, quelques années plus tôt, à Prague. Une

¹⁷ Pierre-Louis Rey, *L'Étranger*. Hatier, Profil d'une oeuvre, 1970, p. 35.

¹⁸ René Girard, *Op. cit.* p. 137.

¹⁹ Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles. Op. cit.* p. 1198.

lettre à son maître Jean Grenier en témoigne. "Je commence à en avoir assez des ciels couverts et des chemins pleins de neige. Je n'ai jamais autant pensé à la lumière et à la chaleur. C'est vraiment l'exil"²⁰. Ce sentiment de l'exil nourrit *Le Malentendu*, pièce d'abord intitulée *L'Exilé*. Jan a émigré volontairement, il rentre dans sa Bohême natale, fortune faite. "On ne peut pas, dit-il à sa femme, être heureux dans l'exil. On ne peut pas rester un étranger. Je veux retrouver mon pays"²¹. La mort de son père a réactivé son sentiment identitaire, la nostalgie d'un pays que sa soeur, elle, veut fuir. Martha et sa mère ne le reconnaissent pas. Vingt ans d'exil l'ont donc changé. Maria, sa femme, le met en garde: "Comment ne serais-tu pas traité en étranger dans la mesure où tu te présentes comme un étranger?"²². Non seulement il s'obstine mais encore il ne trouve pas le langage juste, "les mots qui changeraient tout". L'évocation par lui du soleil exaspère la pulsion agressive de sa soeur. Celle-ci le drogue et, avec sa mère, va noyer l'enfant prodigue qui voulait faire leur bonheur.

La Peste est, pour Roger Quilliot, "le roman de la séparation et de l'exil"²³. Camus y évoque, on le sait, la seconde guerre mondiale et l'occupation sous une forme allégorique. Oran, prototype de la ville moderne, figure la France et l'Europe aux prises avec le nazisme. La peste a surpris Rambert au cours d'un reportage. Il ne cesse de dire: "je ne suis pas d'ici", "je suis étranger à cette ville". Après trois vaines tentatives pour s'évader d'Oran, il finit par s'y intégrer et, redécouvrant la solidarité, il prend sa place dans les formations sanitaires, c'est-à-dire la Résistance. "je sais, dit-il, que je suis d'ici, que je le veuille ou non (...) Cette histoire nous concerne tous"²⁴. Il n'est pas possible de rester indifférent au malheur des autres. L'histoire a rejoint Camus et ses personnages.

La Peste est la plus politique et la plus optimiste des fictions camusiennes. Après 1947, ses prises de position antitotalitaires isolent son auteur, qui est en butte à de furieuses attaques de la part des progressistes. Le procès stalinien intenté par les sartriens à *L'Homme révolté* plonge Camus dans une longue phase dépressive. Il se sent de plus en plus étranger à la

²⁰ Lettre du 17 février 1943. *Correspondance Camus-Grenier*. Gallimard, 1981, p. 86-87.

²¹ Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*. *Op. cit.* p. 127.

²² *Op. cit.* p. 123.

²³ Roger Quilliot, *Op. cit.* p. 189.

²⁴ *Op. cit.* p. 1389.

LE THÈME DE L'EXIL ET LA FIGURE DE L'ÉTRANGER CHEZ CAMUS

société littéraire parisienne et s'interroge sur son passé. *La Chute*, en 1956, se présente comme un bilan. Le narrateur, qui se fait appeler Jean-Baptiste Clamence, raconte, en la commentant, sa vie passée à un interlocuteur anonyme dont on devine seulement les propos. Après avoir été un avocat renommé, Clamence s'est infligé le châtement de l'exil. Rompant tous ses liens sociaux et affectifs, il a choisi de se fixer à Amsterdam, "dans un désert de pierre et d'eaux pourries". Cette ville cosmopolite et commerçante est le théâtre de sa descente aux enfers de la culpabilité, qu'il entend faire partager aux autres. C'est là qu'il délivre, comme une araignée tisse sa toile, son discours de juge-pénitent. L'exil, selon lui, l'a rendu lucide. Son effort d'adaptation n'empêche pas ce narcissisme orgueilleux d'être en proie à la nostalgie de la lumière, ce qui traduit un conflit d'identités. Ne choisit-il pas comme confident un compatriote qui se révèle, à la fin, être ... avocat?

Camus a rassemblé les derniers textes fictionnels parus de son vivant sous le titre de *L'Exil et le Royaume*. On s'attardera sur *L'Hôte*. En français, notons-le, l'hôte est aussi bien celui qui donne que celui qui reçoit l'hospitalité. Daru est instituteur dans le bled. Son école est située sur un haut-plateau aride, minéral, donc hostile.

Le récit suggère qu'une déception lui a fait accepter ce poste peu envié. En acceptant de distribuer du blé aux familles de ses élèves, le maître s'est fait, malgré lui, un rouage de la société coloniale. Il enseigne la langue, la culture, la géographie, les valeurs de la France métropolitaine, au moment où la misère et la famine transforment la population arabe en une "armée de fantômes haillonneux". Son mode de vie a beau être frugal, Daru mange à sa faim. Il vit en moine et se sent un "seigneur" sur cette terre ingrate. "Daru y était né. Partout ailleurs, il se sentait exilé"²⁵. Derrière le personnage on devine évidemment Camus.

Comme Meursault se croyait hors de la société, Daru se croit hors de l'histoire. Celle-ci le rattrape. Un gendarme lui amène un Arabe, meurtrier de son cousin, qu'il lui demande de convoier jusqu'à la prison. N'est-il pas fonctionnaire? L'instituteur refuse d'accomplir cette mission. Le gendarme le laisse face à ses responsabilités. L'Arabe ne parle pas le français. Daru parle un peu d'arabe. Les deux hommes échangent quelques mots. Le prisonnier est passif. Ce n'est pas un rebelle. Daru, dont il a partagé le repas, le traite avec humanité. Les deux hommes se parlent, ils ne se comprennent pas. La distance culturelle rend le dialogue

²⁵ *Op. cit.* p. 1612-1613.

impossible entre le colonisateur et le colonisé. Après une nuit de perplexité inquiète, Daru explique à l'Arabe les données du choix qui s'offre à lui. S'il rentre chez lui, il s'expose à de possibles représailles. S'il se rend à la justice, il fera de la prison. S'il rejoint les nomades, il sera chez eux en exil. Il ne comprend pas ce qu'est la liberté et de son plein gré prend seul la direction de la prison.

De retour dans son école, Daru découvre sur son tableau une inscription: "tu as livré notre frère, tu paieras". Il s'est voulu fraternel, son attitude n'a pas été comprise. La population environnante, travaillée par les nationalistes, le traite désormais en ennemi. Les individus sont plus liés qu'ils ne le pensent à leur communauté. Le gendarme le lui avait d'ailleurs dit: "Personne n'est à l'abri, nous sommes tous dans le même sac"²⁶. La nouvelle s'achève sur une note sobrement mélancolique. "Dans ce vaste pays qu'il avait tant aimé, Daru était seul"²⁷. Il n'a pu ni se solidariser avec les siens ni se désolidariser d'eux. Il lui faut choisir entre l'exil et la mort.

L'Hôte illustre l'inconfortable position de Camus à la fin des années 1950. L'écrivain est français par sa langue et sa culture, il se sent algérien. Depuis près de vingt ans, il n'a cessé, contre les siens, de demander que justice soit rendue aux Arabes afin qu'ils ne soient plus des étrangers dans un pays qui est le leur. D'innombrables articles d'*Alger républicain*, de *Combat* et de *L'Express* en portent témoignage. Parce que depuis 1942 il vit en France, la radicalisation des masses arabes lui échappe. Las des réformes avortées, édulcorées ou sabotées, et des élections truquées, les colonisés ont pris les armes, bien décidés à construire un État-nation dont Camus sait qu'il sera exclu. Ils veulent une patrie qui soit à eux, rien qu'à eux. Il ne peut supporter l'idée d'être un étranger dans sa patrie. La guerre oblige chacun à choisir son camp. Il s'y refuse. Il parie sur le dialogue, la coexistence, la négociation, l'apaisement. Il souhaite que l'Algérie soit la patrie commune des Français et des Arabes. L'exacerbation du conflit rend utopique cette voie médiane, qui est celle de la fraternité.

Chez Camus, l'écrivain et le citoyen, s'ils ne se confondent pas²⁸, partagent les mêmes inquiétudes et les mêmes valeurs. La thématique camusienne de l'exil a des prolongements

²⁶ *Op. cit.* p. 1616.

²⁷ *Op. cit.* p. 1623.

²⁸ Camus, dès les années 1930, rejette la littérature à thèse.

LE THÈME DE L'EXIL ET LA FIGURE DE L'ÉTRANGER CHEZ CAMUS

politiques. Elle éclaire l'allergie de l'écrivain aux racismes, aux nationalismes comme aux totalitarismes. Son expérience personnelle du déracinement en fait un précurseur de ces organisations vouées à "sauver les corps", c'est-à-dire à défendre l'opprimé, quel qu'il soit et où qu'il soit. Les droits de l'homme, comme les principes, ne se divisent pas²⁹.

²⁹ Voir Jeanyves Guérin, *Camus. Portrait de l'artiste en citoyen*. François Bourin, 1993.

LES SOLEILS FUNESTES D'ALBERT CAMUS

JEAN S. POCCHI*

I. À l'évidence, pour qui connaît Camus, son soleil est bénéfique et funeste. On a parlé à son propos d'un "destin héliotrope"; on parlerait avec la même justesse d'un destin héliophobe.

Deux passages de *La Chute* peuvent illustrer cela: tout à la fin, Clamence, pris de nostalgie, s'écrie: "oh, soleil, plages, et les îles sous les alizés, jeunesse dont le souvenir désespère!" ces îles, malgré les alizés, et Java entrevue (sur le mode sardonique) sont l'archipel grec qui, lui, a déjà été salué lyriquement. Quelques pages avant "oh, soleil", Clamence évoque sa mésaventure libyenne: le soleil, à Tripoli, est funeste assurément ("tente ruisselante de plomb fondu", "travaux épuisants", "bataille pour l'eau": à qui la faute? sentence laconique: "le soleil"). Mais il ne l'est pas que sous la voûte céleste; une formule lapidaire tenant lieu d'abrégé de l'histoire universelle dénonce son essentielle malfaisance: "c'est ainsi, cher, que naissent les empires et les églises, sous le soleil de la mort".

L'invocation lyrique vise le soleil sensible, en régime insulaire, je dirais volontiers ionien. Le trait dépréciatif vise un soleil et sensible (celui de Libye) et symbolique (celui du césarisme ou de la raison d'État).

Cette métaphore du soleil de la mort eût surpris et Platon, pour qui le soleil est un rejeton, *ekgonos*, du Bien, et Plotin pour qui il est, sous la voûte du ciel, image du bénéfique soleil éclairant l'âme. Camus aurait-il donc, par le truchement de Clamence délirant, oublié ses maîtres grecs? L'on se doute bien que non. *L'Énigme* (dans *L'Été*) s'achève sur le mythe de la caverne répété en climat parisien moderne: la caverne, c'est Paris (ce que Platon n'eût pas dit d'Athènes); "une lumière est dans notre dos"; où est donc ce dos? Le symbole platonicien glisse de l'intelligible au sensible: dans le dos il y a le "midi". Mais voici que du

* Université "Le Mirail", TOULOUSE

dos cette lumière (qui est un soleil) passe, par métaphore, au dedans: le grand artiste se rapproche, d'oeuvre en oeuvre, de sa vérité, qui est son "soleil enfoui"; ici Camus rejoint Platon, le vrai soleil (bénéfique) est au dedans; mais, dans *La République*, c'est au philosophe qu'il échoit de le voir, dans *L'Énigme*, cette chance est dévolue à l'artiste; sauf au cas où il est médiocre, alors le soleil est partout (disséminé, à l'enseigne de Derrida? Ou de ... Sollers?). Camus ne dit pas exactement "le soleil est partout", mais "le centre est partout", ce qui est partout évidemment ne mérite pas de s'appeler soleil. On comprend que les phosphorescences mentales, dans cette caverne qu'est Paris, peuvent être des soleils en trompe-l'oeil. Funestes? On le soupçonne. Mais il faut attendre *Les Modernes* (J. P. Aron) pour que le procès de l'intelligentsia parisienne s'achève, hors fiction, sur une image, dantesque non moins que celle des canaux d'Amsterdam dans *La Chute*, de machines cérébrées qui étincellent sans chaleur sur la banquise de tout-Paris. Ici, dans *L'Énigme*, il s'agit d'artistes qui, faute d'aller en eux vers le foyer solaire, se dispersent en effulgences futiles.

Mais le soleil funeste, le début du même texte le laisse entrevoir dans un double mouvement. D'abord (c'est l'*incipit*): "Tombés de la cime du ciel, des flots de soleil rebondissent brutalement sur la campagne autour de nous. Tout se tait devant ce fracas et le Lubéron, là-bas, n'est qu'un énorme bloc de silence que j'écoute sans répit": une chute (tombés), une liquidité (des flots), une agression sonore (un fracas) et (Camus y pensait-il?) l'fracassable nuit d'André Breton en palimpseste, si l'on veut. Trois notations perturbantes, à quoi l'on peut ajouter une minéralisation: le Lubéron n'est qu'un bloc, sous l'effet de ce fracassant soleil (et l'on se rappelle que Socrate fut accusé d'avoir dit que le soleil n'était qu'un caillou). Cet *incipit* n'est-il pas, pour un fils de la Grèce, comme se voulait Camus, un homme épris des "îles de soleil" (dernier alinéa de *La Halte d'Oran*), blasphématoire? On répondra que non, que le commentaire immédiat - "ma joie", "une énigme heureuse" - interdit cette représentation funeste. Voire... Quelques lignes plus loin l'auteur s'écrie: "Avec tant de soleil dans la mémoire, comment ai-je pu parier sur le non-sens?" Réponse: "Je pourrais répondre, et me répondre, que le soleil justement m'y aidait et que sa lumière, à force d'épaisseur, coagule l'univers et ses formes dans un éblouissement obscur": le soleil, la lumière solaire peuvent devenir funestes si, au lieu d'éclairer, de diffuser partout cette fine lumière, impondérable, qui est le gage et l'*analogue* de l'autre, celle que Joubert a admirablement décrite à propos de Platon - lumière "toujours prête à se montrer, et qui ne se montre jamais" -,

ils l'épaississent. Ce faisant, l'astre compromet son rayonnement sémique et, au lieu de la réponse glorieuse à toute énigme qu'on peut penser qu'il est, le voici lui-même énigme; comme l'énigme, il éblouit, et dans l'éblouissement se célèbrent les suspectes fiançailles de la lumière et de l'obscur.

Mais qu'on lise le texte jusqu'au bout de sa courbe, on verra que d'abord ambigu, faste et funeste, fauteur d'une "clarté blanche et claire", le soleil se dégage de ces implications minérales et cryptiques. S'il a pu, dans "l'univers", virer au noir, il accomplit, au centre des "univers" d'artistes (Eschyle, Camus), sa fonction platonicienne, hellénique, méditerranéenne, qui est de rayonner: "au centre de notre oeuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable". Dans *L'Énigme* le soleil aura semblé funeste, il ne l'est pas; et si à la fin il scelle les bouches, c'est du sceau d'un silence germinatif, et sur le palimpseste de la beauté (Camus avait d'abord écrit en effet: "la beauté scelle les bouches").

C'est qu'en vérité le soleil noir, chez Camus, n'est pas funeste, il peut l'être seulement, il ne l'est pas de soi. Camus aurait consenti à cette confidence de son ami Char: "le coeur d'eau noire du soleil a pris la place du soleil, a pris la place de mon coeur; eau poétique, nuit d'Idumée meilleure que la prose des jours ensoleillés. Il y a un "tragique solaire" (*L'Exil d'Hélène*) - beauté et désespoir alliés - il y a une "pensée solaire au double visage" (lumineux, obscur) (*L'Homme révolté*), tel l'avvers et le revers de la petite pièce de monnaie de Tipasa. Mais l'on trouve dans *L'Exil d'Hélène* une citation d'Héraclite qui, elle - contre, il est vrai, le sens que lui prête Camus - peut introduire à l'aspect funeste. "Le soleil n'outrépassera pas ses bornes, sinon les Érynnies qui gardent la justice sauront le découvrir". Le soleil a-t-il outrepassé ses bornes? Évidemment non (claironne, sans mot dire, le texte). C'est nous qui "allumons dans un ciel ivre les soleils que nous voulons". Les soleils: funestes, puisque pluriels. Ce soleil disséminé, c'est comme le centre, dans *L'Énigme*, qui est partout; ce sont les phosphorescences de la caverne où, dirait Patrice de la Tour du Pin, "l'ombre est toujours pleine malgré /.../ tant de lampes allumées".

Faut-il souligner combien, sur ce sujet, Camus, aux sommets de sa pensée, reste fidèle à la grande pensée et grecque et chrétienne? Pour Jean de la Croix, un flambeau, dans la proximité du soleil, n'irradie plus que la lumière solaire, et c'est sa vocation de flambeau que de se fondre dans le grand foyer. Platon, Plotin, Jean de la Croix ... autant de témoins d'une lumière matutine, que ne remplacent pas les lumignons crépusculaires du savoir scientifique

ou technique, moins encore les fusées verbales de l'intelligentsia. Mais Paris, c'est-à-dire Cosmopolis, est cette planète désorbitée où les lumignons se flattent d'éclairer mieux que la lumière aurorale.

Camus ne met donc pas le soleil en cause. Celui-ci aura si peu à être pincé par les vigilantes Érynnies qu'il est, à sa façon, lui-même une Érynnie; il ne risque pas d'outrepasser les bornes, il les maintient: "Une limite dans le soleil les arrête tous" (*L'Homme révolté*, finale). Mais il y a, on le voit bien, entre l'énoncé d'Héraclite et celui-ci une incompatibilité. Quelle limite peut-il y avoir dans le soleil? La formule ne se soutient que d'un élan lyrique sur le fond d'un mirage théorique. Or si l'homme *theorêtikos*, en Camus, celui du finale de *L'Homme révolté*, fait du soleil le garant par excellence, l'homme des fictions illustre le soupçon d'Héraclite: oui, le soleil peut outrepasser ses bornes. *L'Été* se tient dans une région ambiguë: il semble les dépasser, mais non, c'est nous qui ... Dans *L'Envers et l'Endroit*, *L'Étranger*, etc., nul doute, il est, sauf exception, meurtrier, ou complice ironique du meurtre.

II. Jean Grenier: "Pourquoi dit-on d'un paysage ensoleillé qu'il est gai? Le soleil fait le vide et l'être se trouve face à face avec lui-même sans aucun point d'appui", Camus, préfacier des *Îles*, nomme ses dieux: le soleil, la nuit, la mer, dieux de jouissance, ils remplissent, puis ils vident. La Préface aux *Îles* est un texte tardif, où l'intelligence des choses spirituelles (dont Jean Grenier est le garant) l'emporte sur la pensée dionysiaque. Aussi le soleil qui vide y est-il mal noté. Il pourrait en être différemment, car c'est de l'âme, cette chose en trop, qu'il pourrait vider. Ainsi Nietzsche le saluait-il dans *Midi*:

"Wer bist du doch! O meine Seele? und hier erschrah er denn ein Sonnenstrahl fiel vom Himmel herunter auf sein Gesicht"

Ociel, dit-il, tu me regardes? "du schaust mir zu?" Quand boiras-tu cette âme étrange?
" Wann trinkst du diese wunderliche Seele?"

Il passe comme un écho de cela dans *Le Malentendu*: La mère - ".../ on m'a dit que le soleil dévorait tout. Martha - J'ai lu dans un livre qu'il mangeait jusqu'aux âmes et qu'il faisait des corps resplendissants, mais vidés par l'intérieur"; "j'ai hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions". Donc il tue les questions (ce n'est pas exactement ce qu'il fait dans *L'Énigme*), c'est-à-dire qu'il mange les âmes; le corps devrait en tirer tout bénéfice; il resplendit en effet, mais cette splendeur, qui est celle de la beauté (physique, charnelle, *saine*

et *sereine* faisant rime avec Hélène), don, assurément, du soleil - le soleil, ou la beauté, "scelle les bouches" (*supra*), autrement dit tue les questions - cette splendeur n'est-elle pas aussi dévastation? "Corps resplendissants, *mais /.../*".

Ce *mais* de Martha, où l'on attendait un "et" causal, s'explique en amont du *Malentendu*. Le soleil outrepassé, il en fait trop. Qu'il mange l'âme, soit. Mais il mange aussi la peau. *Caro et ossa* ... la carrosserie est réduite à l'os. (Conséquence, dissimulée par les héros: le désarroi de la peau réveille l'âme, et les questions). Camus, atteint de tuberculose, écrit *L'Ironie* qui s'achève sur la formule macabrement rassurante: "après tout, le soleil nous chauffe quand même les os".

La dessiccation est le dernier état de la splendeur, quand on demande celle-ci au soleil d'Héraclite, ou d'Afrique. La charmante fiction des corps nus et bronzés sur une plage de jouissance a son revers, c'est "l'hôpital du quartier pauvre", où l'on voit des vieux, la plupart voués à la mort imminente ... mais le soleil, comme une main, caresse le dedans de leurs corps délabrés.

L'asile et le royaume ... ces vieillards d'hôpital sont déjà ceux de Marengo, où Meursault a mis sa mère. Soleil et mort: ce pourrait être un sous-titre pour l'enterrement qui achève le premier chapitre de *L'Étranger*. Le soleil y exerce son terrible ascendant, sa terrible force de frappe, "Ça tape", dit l'employé, à quoi le héros acquiesce, d'un mot comme une vis de bière: "oui". Il s'agit à l'évidence du soleil noir funeste, patron des pompes funèbres, fauteur, on croirait, des noirs ici accumulés: noir du goudron, du chapeau du cocher, noir des habits, noir de la voiture. Cela se termine au cimetière, qui était l'image terminale de *L'Ironie*: "le cimetière dominait la ville et on pouvait voir le beau soleil transparent tomber sur la baie tremblante de lumière, comme une lèvre humide". Cette image, qui habite le même tropique que celui de *L'Étranger*, vaut qu'on s'y arrête un peu. Au centre, un soleil apparemment bénéfique, même s'il "tombe" (à l'instar, *supra*, des flots de soleil sur le Lubéron) sa beauté se passe de commentaire, sa transparence conjure la coagulation (*supra*), les labiales allitérées jouent avec la lumière hellène, oui, pourquoi pas? Mais l'encadrent deux autres soleils, dirais-je, l'un métonymique et proleptique, l'autre métaphorique et chaotique, l'un et l'autre subvertis. D'abord le cimetière, qui est le lieu où le soleil tous nous destine, et qui est à sa façon le (seul) seigneur - il *domine*. Ensuite, la lèvre humide, il ne "scelle" donc pas "les bouches" (*supra*), ce soleil, il est lui-même bouche (*canivore?*) et - funeste mélange - participe,

"humide", de l'élément aqueux. Celui de l'enterrement de Meursault habite, dis-je, le même tropique, mais le procédé d'écriture est tout différent: l'astre diurne n'est jamais compromis dans une phrase soumoise avec d'autres éléments, mais il est faulilé, fourvoyé, dévoyé dans l'énumération: "tout cela, le soleil, l'odeur de cuir et de crottin /.../".

On se taira sur la célèbre séquence du meurtre de l'Arabe, dont l'auteur, si l'on en croit Meursault, n'est autre que le soleil, "le même" - notation de poids - "que le jour où j'avais enterré maman", et c'est donc le soleil qui devrait passer en cour d'assises, passible de la peine capitale. Il suffira de lire les *Carnets*: "Les journées de soleil sur les dunes étaient écrasantes. À deux heures de l'après-midi, cent mètres de marche sur le sable brûlant donnent l'ivresse. On va tomber tout à l'heure. Ce soleil va tuer".

Midi, le point méridien, c'est le moment où le soleil exagère; c'est celui où, dans *La Mort heureuse*, il écrase la terre. Deux heures de l'après-midi, c'est comme midi redoublé, et les cinq coups de feu de Meursault, qui s'entendent 1 + 4, disent peut-être, avec emphase et réminiscence des 4 heures de Pérez ruisselant sur son canot rouge (*La Mort heureuse*), ce redoublement. C'est la saison de *L'Étranger*, qui n'a de saison flagrante que le soleil, ou l'été, qui est comme le midi des saisons. L'on sait que c'est en été que "le soleil noir" de *La Peste* et de la peste ("l'étrange soleil de la peste", disait Artaud) est le plus ravageant. On lit dans une esquisse: "Le soleil de la peste éteint toutes les couleurs. La peste est midi". En langue Valéry, cela s'appelle "midi le juste".

Il est superflu de recenser les soleils funestes des romans et récits vingt ans après Kim Hwa-Young (*Un Destin héliotrope*, 1973) et Laurent Mailhot (*Albert Camus ou l'imagination du désert*). On peut intéresser encore le lecteur d'aujourd'hui en vérifiant sur l'esquisse du *Premier Homme* que le destin de Camus est héliophobe plus qu'héliotrope. La première partie de ce roman-ébauche présente en diptyque l'histoire privée puis l'histoire de l'Algérie française. Celle-là, dans son inspiration nostalgique, n'est pas sans évoquer le "grand balancement du soleil", qui penche vers l'enfance et son secret de lumière, il est alors "léger"; mais il ne fut pas que léger, ce fut aussi le "dur soleil", et l'on voit une bassine où, l'eau aspirée, il a réduit en poussière la vase sèche. Plus inquiétante, la double évocation de la cabine du bateau et, par elle, de la chambre des siestes enfantines: Jacques Cormery, qui fait la traversée vers Alger, se repose, et regarde danser sur les rebords de cuivre du hublot les reflets du soleil émiété sur la mer, qu'il écrase, sur laquelle il pousse sa clameur "sourde et

ininterrompue"; notations déjà peu rassérénantes. Voici alors, selon un procédé pour lequel l'estampille Proust est désormais de rigueur, le "même soleil", jadis, dans "la chambre obscure où dormait la grand-mère, pesant de tout son poids sur la surface entière des persiennes", et il ne s'en tient pas à cette pesée menaçante, est-il devenu un Thésée pervers, ce minotaure? il plonge dans l'ombre "une seule épée très fine", etc. On peut hésiter ici entre le damasquinage (description minutieuse, réaliste) et la tauromachie (suggestion de cruauté meurtrière). En revanche, nulle hésitation possible dans le second volet du diptyque: l'histoire de l'Algérie française y est insérée, en un saisissant raccourci, dans l'histoire humaine depuis le premier crime: "il s'appelait Caïn et depuis c'est la guerre les hommes sont affreux surtout sous le soleil féroce" qui, l'on doit ajouter, non content d'enrager l'histoire, l'évapore, du moins en Afrique du Nord. La seconde partie du roman revient à l'enfance algéroise du héros. La férocité du soleil ne s'y dément pas. Plutôt y est-elle soulignée. Il devient un despote. Étonnante description de l'été. Alger y devient ce que fut Oran, un labyrinthe; du moins le quartier pauvre, sur lequel "le soleil régnait féroce, abattant les chiens et les chats sur le seuil des maisons, obligeant les êtres vivants à raser les murs pour demeurer hors de sa portée". Il y aurait aussi à relever la séquence où sont décrits les effets du soleil à travers les semaines et les mois de plus en plus chaud sur le paysage urbain: il sèche, dessèche, torréfie, pulvérise. Toutefois le paroxysme du funeste se trouve atteint avec l'expression "l'épaisseur des soleils", où chacun des substantifs joue comme une hyperbole dépréciative, la marque du pluriel étant celle de la catastrophique dissémination.

III. Le soleil du *Premier Homme* est donc, en ses pires versions, un despote éclairant, qui éclaire d'une lumière de peste. Tel il n'est pas, rappelons-le, pour la tradition grecque. Roi du ciel, selon Platon, et rejeton du Bien. Pour Julien, brillant épigone du néo-platonisme, Hélios procède du Bien, et le disque solaire d'Hélios (*Discours sur Hélios-Roi*). Ailleurs (*Contre Héracléios*) il fait d'Hélios le fils divin de Zeus. Camus n'est pas prêt à entrer dans les schèmes imageants de ces processions ou de cette filiation. N'étant pas lui-même (voir *L'Énigme*) rassuré sur ce que c'est qu'un fils et ce que c'est qu'un père, il se tient, quant au soleil, entre oui (quand l'assentiment au monde et à ses évidences l'emporte) et non (quand une autre évidence se fait vilainement jour, celle du Nom manquant).

C'est sans nul doute dans *Le Renégat* que la catastrophe de la filiation produit, avec

l'affiliation du héros à une société fétichiste, la plus funeste version du soleil. C'est là que, récapitulant les insulations de Mersault-Meursault ou l'insolite et morbide radiation de *La Peste*, il déploie toute sa férocité, là, dans cette Afrique affreuse et cette intolérable ville de sel. Il est "sauvage"; il subjugue. "je subjuguerais ces sauvages comme un soleil puissant", disait l'excité, à l'épreuve c'est lui qui est subjugué, les sauvages, eux, "sont comme le soleil", ils tyrannisent. Alors surgit une image extraordinaire, celle d'un soleil chthonien, "lances brûlantes soudain sorties du sol". Puis l'astre, comme si Vulcain l'eût forgé, se change en outil: il est "marteau" (marteau maître, dirait Char), il est "de fer" dans un ciel devenu lui-même "plaque de tôle", puis c'est un trou, identifié - "bouche comme la mienne volubile" - au renégat lui-même. Or ce trou rappelle l'estomac "troué" du père, dans le même récit, et, dans *La Mort heureuse*, le trou de la tempe de Zagreus, cette bouche rappelle, dans *La Peste*, celle du père de Tarrou qui grouille de serpents. Cependant ces images du soleil représentent l'envers de la gloire catholique, telle qu'on l'entrevoit d'abord dans un alinéa où cinq soleils tourment vertigineusement dans le mauvais alcool de la volonté de puissance: "le catholicisme, c'est le soleil". Enfin l'onomatopée "râ râ" ne reproduit pas seulement les muridés de *La Peste*, dont elle serait une phonation étêtée, elle énonce aussi Râ, le dieu solaire, subverti. Or, la première fois qu'elle paraît, c'est juste avant "tuer son père", la dernière fois, c'est pour scander le meurtre du prêtre: le parricide est accompli, et c'est "râ", ou Râ, qui semble en être l'auteur.

On se souvient que dans *L'Étranger* le soleil perpétrait, sur le dénommé Pérez, ami de la mère, un simulacre de meurtre: le bonhomme s'effondrait au cimetière. À l'autre bout du roman peu s'en fallait que l'aumônier ne fit les frais de la colère du renégat Meursault. Il y a cependant, d'un texte l'autre, une fameuse différence. Ici, un jeune romantique exalté, très sûr de sa singularité, revendique à l'occasion, contre la parole chrétienne, un soleil au moins qui n'est pas maléfique, c'est celui qui a coloré le visage de sa Marie. Là, un fanatique usé brûle ses dernières cartouches de verbiage sous un soleil qu'il sait pour lui "inexorable". Meursault incriminait le soleil des vieux, des prêtres, des sursitaires de la mort, un soleil sardonique; et lui opposait par illusion quelque chose comme "la mer allée avec le soleil", façon Rimbaud, une spécieuse éternité de la jouissance que scellerait un astre bienveillant. Cette coquecigrue, dans *Le Renégat*, a fait long feu. Il n'y a plus que le soleil funeste, et même les étoiles, qui pour Meursault étaient comme un lait maternel, sont ici pâlies avant que

d'avoir brillé. Alors, on peut soupçonner que l'autre soleil, mais non pas celui des plages et des corps nus, celui du Bien, celui de Platon, se lèverait si se relevait le père Beffort assassiné. La leçon filigranée dans le récit est paradoxale: le "soleil catholique", qui est mortifère dans la conception perverse que s'en fait le renégat, est le seul soleil qui puisse exorciser le contre-soleil chthonien de la société fétichiste. Ou, si l'on préfère, seule la tradition grecque et chrétienne diffuse la lumière - "la lumière d'Europe", dit le bavard - et la renier, c'est perdre l'identité personnelle au profit de l'identité massive des idolâtres.

C'est évident, le soleil lui-même, dans *Le Renégat*, perd son identité: il la perd éperdument. Il est une page, dans "La Mer au plus près", où le soleil de deux heures (le pire) devient liquide et précipite, aux antipodes du point suprême rêvé par André Breton, la fusion des contraires. Ce n'est pas un de ses héros, cette fois, c'est Camus lui-même qui se livre à la tentation extrême.

" Je dormais à demi sous le soleil de deux heures quand, un bruit terrible me réveilla. Je vis le soleil au fond de la mer, les vagues régnaient dans le ciel houleux. Soudain, la mer brûlait, le soleil coulait à longs traits glacés dans ma gorge /.../ Ce jour-là, je reconnus le monde pour ce qu'il était, je décidai d'accepter que son bien fût en même temps malfaisant et salutaires ses forfaits. Ce jour-là, je compris qu'il y avait deux vérités dont l'une ne devait jamais être dite" Est-ce celle que recherche, selon *L'Énigme*, chaque artiste ?

On comprend du moins qu'une pareille subversion des éléments soit comme les *Encantadas* de l'imaginaire lorsqu'une navigation trop risquée démantèle Ulysse et l'expose sans défense au chant des sirènes. Où le soleil cesse d'être le luminaire qu'il est selon la volonté du demiurge ou du Dieu créateur, le voici submersible et, ici, glaçant: soleil de bolge, ou d'*anti-physis*. O Julien! O Platon!

Le Renégat est l'histoire d'une tentation, "La Mer au plus près" celle d'une nostalgie (voir *L'Énigme*). *Le Premier homme*, dans la nudité de son premier jet, dit mieux qu'aucun texte la vérité sur la connexion entre les soleils funestes et le funeste destin du père. Camus y raconte encore une fois ce qu'il avait déjà raconté dans *L'Étranger* et ailleurs, la scène d'exécution capitale à laquelle le père a assisté une fois. Or la guillotine fonctionne, à l'état brut dirais-je (on sait par Meursault que cette machine, cadeau fait au monde par la Révolution, est un ouvrage "fini et étincelant"), dans un autre passage de ce roman ébauché, celui précisément où est décrit l'été algérois: le soleil est si funeste, en ces mois où il disparaît "derrière la lourde étoupe d'un ciel gris de chaleur", qu'il peut causer des accidents de folie.

Ainsi un jour Jacques (le jeune héros) voit-il sortir de la boutique du coiffeur un client qui tient drôlement sa tête et se tient lui-même étrangement: il a le cou coupé. On se rappelle le dernier vers du poème *Zone*, d'Apollinaire, "soleil cou coupé". Il peut ici servir de télégramme pour une agence de faits divers. C'est à cause du soleil que l'homme au rasoir, outrepassant les règles du métier (à l'instar du soleil estival qui a outrepassé les siennes), transforme son malheureux client en guillotiné. La scène de l'exécution capitale peut être relue à la lumière de peste de cet accident. Là où meurt violemment un homme et où un autre, à ce spectacle, écoeuré vomit, le disque solaire, sinon lui Hélios, ou au-delà d'Hélios le Bien, est en cause. On peut jouer, du côté de l'entropie maternelle, avec l'image d'un soleil immergé et glacial. On le peut moins, sur l'échafaud. Comment concilier le vœu dionysiaque d'un soleil propice aux ébats innocents avec le constat d'un soleil meurtrier? Mais si Camus est obsédé par la face affreuse (comme celle de Dieu ?) du soleil, "avec tant de soleil", pourtant, "dans la mémoire", c'est que celui-ci est lui-même, comme dans le poème d'Apollinaire, au sens propre, c'est-à-dire au sens du roman familial, un "cou coupé". L'on dirait aussi bien un front troué, à cette bataille de la Marne où les obus jaillissaient du sol un peu comme les lances solaires dans *Le Renégat*.

L'aphorisme de La Rochefoucauld: "le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement" mérite d'être rapproché du Cantique du soleil de François d'Assise: D'un côté, la littérature, à son acmé: une éblouissante formulation, qui fait sens du côté de nos ubacs, de notre part maudite. De l'autre, un merveilleux excès de l'âme sur la littérature: les mots pour dire tout sont si simples qu'ils frôlent le rien. D'un côté, il y a le fantasme, de l'autre il y a l'être. Simone Weil, à laquelle Camus vouait une immense estime, jugeait que ces mots de François valaient toute l'oeuvre de Hugo. La même Simone Weil, comparant la caverne de Platon à la nuit obscure de Jean de la Croix, commentait: "Le Soleil étant le Bien, la vue est la faculté d'aimer dans l'âme, et la lumière ne peut être que l'amour. Si Platon la nomme vérité, c'est comme le Saint-Esprit, qui est Amour, est nommé par le Christ l'Esprit de vérité".

Où finit la littérature commence l'être. Et il n'y a plus qu'à adorer. Le soleil alors n'est ni une bouche ni une lèvre. Échappant au régime captieux de la métaphore, il ne supporte celle-ci que dans l'évidence confessée de sa splendeur, lui-même métaphorisant, si l'on veut, ce transcendental qu'est le Bien.

"Le soleil scelle les bouches": à la fin de *L'Énigme*, texte ambigu, cette formule est

LES SOLEILS FUNESTES D'ALBERT CAMUS

elle-même ambiguë. On peut la tirer du côté d'Assise ou du côté des salons parisiens. C'est le sceau ou de l'adoration ou de la poussière. "Une poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard": le sel ici est un soleil funeste. Au bout de *L'Énigme*, il faut parier qu'il ne l'est pas. Mais l'on comprend que Camus, homme de lettres, "monstrueux bavard" comme se désigne le héros du *Premier Homme*, ait pu faire du soleil une bouche volubile. Par ailleurs il rendait hommage, à l'heure de *Noces*, c'est-à-dire en pleine débauche dionysiaque, aux franciscains de Fiesole. Sa grandeur, parmi les grands d'esprit, tient à ce qu'il alluma lui-même des soleils dans un ciel ivre, mais ce n'était pas ceux qu'il voulait. Il savait par ailleurs qu'à l'heure du Cantique du soleil François d'Assise n'est pas un jeune homme grisé par la gloire dans son acception charnelle, mais un malade proche de la fin, qui aurait toutes raisons de prêter au soleil, fauteur de mort, une face affreuse d'ironie, mais qui, appelant la mort elle-même sa soeur, préfère, dans un éloge démesuré - c'est la démesure de l'amour - *s'encigala* (en langue de Lourmarin), s'enchanter, tel une cigale, de l'astre qui entre tous donne à imaginer la gloire de Dieu.

SOUS LE VOILE D'APOLLON: LA TRAGÉDIE CAMUSIENNE

HÉLÈNE RUFAT PERELLÓ*

La Méditerranée a son tragique solaire qui n'est pas celui des brumes. ("L'exil d'Hélène")

Tout d'abord, je me dois de remercier publiquement Mme Baciú, car c'est grâce à sa persévérance que je peux aujourd'hui me retrouver parmi vous; ce que je n'ai pas pu faire au mois d'octobre dernier, pour des raisons entre autres personnelles, lors du colloque sur Albert Camus, qu'elle avait si magnifiquement organisé. Je tiens aussi à la remercier parce que le sujet que nous allons traiter représente en partie l'objet de ma thèse que j'espère soutenir le printemps prochain à l'université de Barcelone; et le fait de pouvoir vous en faire part avant que ce travail ne soit complètement achevé correspond pour moi à une épreuve qui, je n'en doute pas, sera enrichissante grâce aux échanges que nous pourrons établir.

Il me semble que Mme Baciú vous a annoncé que vous alliez entendre une spécialiste en mythocritique. Pour éviter tout malentendu, je vais dans un premier temps vous exposer les éléments de cette méthodologie auxquels je fais référence, avant de passer à l'étude de l'oeuvre d'Albert Camus, qui est ce qui nous intéresse le plus ici. Vous connaissez très certainement quelques noms associés à la mythocritique ainsi que certaines tendances. Pour ma part, je m'y suis introduite à travers les études de Gilbert Durand. Je vous cite ici deux de ses livres les plus représentatifs: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, édité chez Bordas en 1969, qui fut sa thèse de philosophie, G. Durand ayant pris la spécialité d'anthropologie (et nous verrons que cette précision est très importante pour le développement

* Universitat "Pompeu Fabra", BARCELONA

de sa méthodologie), et *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, livre édité 10 ans plus tard, qui développe concrètement l'application de sa méthodologie. Dans le premier, G. Durand fait: ce qu'on appelle un clin d'oeil à l'anthropologue Lévi-Strauss qui, tout en étudiant minutieusement les mythes et les traditions de peuples dits "primitifs", avait élaboré une "anthropologie structurale". Se situant sur un plan plus universel, pourrions-nous dire, G. Durand s'occupe de l'imaginaire humain sans distinction de pays ou de races. Il définit ainsi, au nombre de trois, ce qu'il a nommé les "régimes de l'imaginaire". Je vais rapidement vous les résumer de manière à ce que les allusions que je pourrais y faire par la suite ne vous paraissent pas trop abstraites.

La classification, ou division, proposée par G. Durand trouve sa source dans la notion de temps. Ce grand historien des religions qu'est Mircea Eliade, que vous connaissez sûrement mieux que moi et qui a été un des maîtres à penser de G. Durand, a laissé écrite, dans son livre *Mythes, rêves et mystères* (Gallimard, 1957), une phrase très éclairante à ce sujet: "c'est surtout en analysant l'attitude du moderne (par opposition à l'homme primitif des sociétés archaïques, c'est-à-dire l'homme vivant dans une société occidentale) à l'égard du Temps qu'on peut découvrir le camouflage de son comportement mythologique". En effet, le monde contemporain semble dépourvu de mythe, ou en tout cas, de mythe collectif: la grande différence entre les individus formant partie d'une société moderne et ceux des sociétés traditionnelles réside en ce que chez la plupart des premiers la présence d'une pensée personnelle est facilement remarquable alors qu'elle est absente ou presque chez les seconds. De ce fait la reconnaissance d'un mythe directeur ou dominant dans une société moderne devient pour le moins complexe. C'est pour cette raison que la relation qu'établit Mircea Eliade entre le Temps et le mythe est à la fois capitale et lumineuse. G. Durand a étudié cette attitude de l'homme à l'égard du Temps, le temps étant cette fuite irréparable de l'eau qui ne cesse de couler (tel que le disait déjà Héraclite) et qui conduit l'homme dans son vieillissement et vers sa mort: la réaction de l'homme face à la mort suscite en lui le besoin d'adopter une attitude en quelque sorte salvatrice. G. Durand a relevé deux grands genres de réponses face à la menace de la mort: la réponse diurne et la nocturne. Comme son premier travail s'occupe essentiellement de symboles, vous imaginez aisément (et c'est le cas de le dire!) que la réponse diurne est celle du héros solaire qui lutte avec acharnement (généralement accompagné de son épée) contre la mort, alors que la nocturne va surtout rechercher une

protection, celle de la mère ou celle de la nature. G. Durand nuance cependant cette réponse nocturne en deux catégories: la nocturne mystique, qui est à proprement parler celle qui correspond à l'attitude de refuge dans un monde fermé, où le temps est donc conçu comme parfaitement cyclique, et la nocturne dramatique (ou disséminatoire, l'appellera-t-il plus tard), qui correspond à l'adaptation à l'évolution naturelle, c'est-à-dire qu'il y a là acceptation de l'évolution cyclique de la nature, qui recommence constamment et qui se renouvelle aussi constamment. Tels sont succinctement les trois régimes de l'imaginaire définis par Durand¹.

Malgré cette division qui peut paraître très catégorique, G. Durand ne doute pas du fait qu'en tout mythe il est possible de retrouver ces trois régimes savamment combinés, même si l'un d'eux est davantage représenté. D'après Mircea Eliade, le mythe est censé exprimer, dans les sociétés archaïques, "la vérité absolue" parce qu'il raconte une "histoire sacrée". Ce n'est donc pas la "fable fautive et sans fondement" que dénonçait le christianisme marqué par sa polémique chrétienne contre le monde païen; c'est une "histoire vraie" qui s'est passée aux commencements du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains (comme, par exemple, Athéna devient la référence des tisseuses et n'accepte pas qu'Arachné soutienne qu'elle la surpasse dans l'art de tisser-mais elle lui laisse tout de même le plaisir de continuer à le faire en la métamorphosant en araignée). Le mythe est donc le récit qui révèle une création, que ce soit une cosmogonie ou l'invention d'un instrument. Pour G. Durand, le mythe est, bien sûr, un récit, mais il le définit en fonction de sa structure: c'est "un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes qui tendent à se composer en prenant la forme du récit". C'est donc une rationalisation avant toute chose, car si le système est dynamique, c'est évidemment grâce au verbe (que représente le schème dans la terminologie de G. Durand). Il existe encore d'autres définitions du mythe qui peuvent nous être utiles: pour Lévi-Strauss, d'une manière peut-être un peu psychanalytique, le mythe a le pouvoir de résoudre par lui-même une tension, un dilemme: il réconcilie le moi (les affaires personnelles), le ça (plein de distorsions) et le sur-moi (socio-culturel). Ce qu'il est intéressant de relever ici, c'est que tout mythe est un condensé de différences, d'oppositions, là où se

¹ On pourrait représenter, en ce qui concerne leur conception du temps, le diurne par une flèche qui s'élève et qui se prolonge linéairement (c'est aussi la conception linéaire de l'histoire), le nocturne mystique par un cercle qui recommencerait toujours le même mouvement (c'est, par exemple, le rôle que jouent les fêtes liturgiques qui se répètent tous les ans, ce que Mircea Eliade appelle "l'éternel retour"), et le nocturne dramatique par une spirale qui signifie à la fois le recommencement et l'évolution.

constitue la tension antagoniste qui est fondamentale pour n'importe quel discours². On remarque sans peine que cette tension du mythe est parfaitement en accord avec la structure dynamique du mythe proposée par G. Durand, mais nous sommes loin du mythe créateur dont parlait Mircea Eliade. Pourtant, la mythocritique que développe G. Durand à partir de 1970 poursuit les travaux de Lévi-Strauss, qui soutenait aussi que le mythe se situe à la base de toute structure sociale et qu'il a un rôle fondateur. Par opposition à la psychocritique de Charles Mauron³, G. Durand affirme que "les grandes œuvres ne nous parlent pas d'un homme mais de l'homme", par conséquent un mythe ne peut jamais être personnel.

Comment reconnaître alors un - ou plusieurs - mythe(s) dans une œuvre littéraire moderne (ce qui est notre objectif)? Nous avons vu que M. Eliade soutenait que le mythe était "camouflé"; il n'hésite pas cependant à préciser que spécialement le roman contemporain est un réinvestissement mythologique. Le travail à effectuer est donc celui du déchiffrement. Les références ou les attaches mythologiques peuvent être patentes ou latentes. Dans le premier cas il convient de considérer encore deux possibilités: ou bien la référence est effectivement suivie, même si elle est modernisée, ou bien ce n'est qu'une manière de décorer le texte qui retrace en fait l'évolution d'un autre (ou d'autres) mythe(s). Le second cas est le plus répandu et il faut alors avoir recours à un symbole ou à une cristallisation de symboles ou à une action représentative du texte (ce qui correspondrait à un "mythème" selon la terminologie de G. Durand), à un indice qui pourrait se superposer à une partie d'un mythe.

Il reste que la culture mythologique de celui qui pratique la mythocritique en conditionne les résultats. Et le dernier problème que je souhaite vous exposer est celui de l'évolution des mythes. En principe les mythes de référence sont les mythes grecs, pour une critique "occidentale". Ces mythes comptent généralement plusieurs versions différentes qui compliquent la tâche du critique, en plus ils ont parfois été élaborés à partir de mythes orientaux (G. Dumézil a étudié avec beaucoup de succès ces comparaisons), ou bien ils ont aussi évolué avec l'histoire, et un dieu créateur en a substitué un autre - par exemple son

² C'est ainsi que Nietzsche avait tort bien compris que le mythe qui fonde la pensée grecque est le récit de l'antagonisme entre les forces apolliniennes et les forces dionysiaques; et ceci va aussi nous servir pour l'étude de l'œuvre camusienne.

³ Cf. son livre *Des métamorphoses obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, José Corti, 1962.

"père" - qui n'était plus adapté à la nouvelle société. Par conséquent, ce qui me paraît intéressant à retenir d'un mythe référentiel, ce n'est pas tout son développement avec ses différentes versions mais son idée principale, qui a été transmise à travers les âges, et à laquelle sont toujours rattachés certains symboles. Dans le titre que j'ai indiqué, je nomme Apollon parce qu'il représente - et surtout après le livre de Nietzsche *La naissance de la tragédie*⁴ - un dieu diurne opposé au dieu nocturne Dionysos. On a trop souvent fait de Camus un créateur de roman solaire⁵, et même un écrivain solaire qui regrettait inévitablement sa Méditerranée natale (ce sont les critiques de Sartre à son propos), et l'on a dédaigné l'imaginaire nocturne qui sous-tend avec force toute son oeuvre et toute sa pensée, alors que lui-même revendiquait sa part d'ombre⁶ ... précisément méditerranéenne. Je vais m'efforcer de mettre en relief ce caractère nocturne méditerranéen qui transparait continuellement dans l'oeuvre camusienne, puisqu'il sert à contrebalancer, précisément, l'aspect solaire et diurne afin d'atteindre un équilibre entre deux extrêmes, et non pas de les opposer catégoriquement. Je traiterai d'abord les symboles et les mythes que l'on retrouve dans la nature et la vie méditerranéennes évoquées par Camus, et qui correspondent à son milieu mythique, ainsi que ses pensées, en les illustrant avec son dernier livre - roman inachevé -, oeuvre posthume qui vient de paraître, *Le Premier Homme*⁷. Ensuite j'aborderai ses théories artistiques, ses personnages et sa conception historique en me référant aux mythes de Prométhée et de Sisyphe, qu'il a lui-même traités.

De manière surprenante, on constate que l'influence des théories de Nietzsche sur

⁴ Dans cette étude j'ai utilisé l'édition de Denoël, 1964, et c'est à elle que renvoient les pages indiquées entre parenthèses.

⁵ Même Roland Barthes, donc, qui avouait s'être basé sur "l'écriture blanche" de Camus pour développer *Le degré zéro de l'écriture*, voyait essentiellement en lui cet aspect lumineux (cf. "L'Étranger, roman solaire", *Club* (Bulletin du Club du meilleur livre), n°12, avril 1954 (p. 6-7), même si ici la référence au soleil est nuancée et que l'auteur conclut en évoquant un "quelque chose" d'indéterminé qui "continue à nous déchirer").

⁶ L'ombre, c'est aussi l'instinctif, ce qui n'est pas rationnel, et Camus affirmait en 1945, dans un entretien à "Servir": "Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système" (II, 1427), en faisant référence à l'existentialisme. Plus tard, dans sa dernière interview (le 20 décembre 1959), Albert Camus regrettait que les critiques français aient négligé dans son oeuvre "la part obscure, ce qu'il y a d'aveugle et d'instinctif en [lui]". (II, 1925).

⁷ Dans les "cahiers Albert Camus", sous le numéro 7, chez Gallimard, 1994. Par la suite, les pages indiquées correspondent à cette édition.

Camus, qui a souvent été relevée par les critiques, n'a cependant jamais été à l'origine d'une étude sur l'aspect dionysiaque de son oeuvre; au contraire, la tendance a été de mettre en évidence, de manière insistante, son côté apollinien. En portant un regard ouvert sur le vécu que Camus évoque sincèrement dans ses écrits, il est possible de constater le "nocturne" de la nature et de la vie méditerranéennes qui sont les siennes. La force évocatrice, libératrice et en même temps ténébreuse de la nature se révèle essentiellement chez Camus dans ses oeuvres dites lyriques, comme c'est le cas pour *Noctes*, où la nature est toujours en tension entre l'ombre et la lumière. Dans son dernier roman, resté inachevé, nous verrons que ce sont les mêmes images et les mêmes mythes qui reviennent constamment. Avant de considérer le texte en soi, je voudrais énoncer les caractéristiques "nocturnes" de la nature méditerranéenne.

Pour ce faire, je remonte à un mythe originaire qui est au centre de la majorité des créations et traditions méditerranéennes: ce mythe est celui de la Terre-mère; il est au centre de ma recherche, parce que, en effet, ce mythe entraîne la considération d'autres mythes telluriques ou chthoniens qui sont en relation directe avec lui, ainsi que la présence de nombreux symboles.

La déesse de la Terre-mère est supposée être à l'origine des différents cultes religieux en Méditerranée pour des raisons archéologiques (les plus vieilles statuettes de culte, ainsi que celles trouvées dans la première ville connue - Çatal Huyuk - qui se trouve en Mésopotamie, représentent cette déesse fécondatrice⁸), ethnologiques ou mythologiques, et là c'est l'historien et mythologue Robert Graves qui soutient fermement cette thèse. Le mythe de la hiérogamie cosmique n'est pas universel: M. Eliade indique qu'il n'est pas attesté chez les Australiens, les populations arctiques, les chasseurs nomades et les pasteurs d'Asie septentrionale et centrale, entre autres⁹, et c'est ce qui permet d'affirmer qu'il est représentatif de la Méditerranée.

Cette Terra Mater ou Tellus Mater est l'image de la Terre en tant que femme et surtout en tant que mère créatrice. Cependant, connaissant les secrets de la naissance, elle est aussi détentrice de ceux de la mort car elle contient en son intérieur, en son ventre, le monde

* Voir à ce propos les travaux de Marija Gimbutta, et plus précisément sa vaste étude intitulée: *The Goddesses and Gods of old Europe: 6500-3500 B. C., myths and Cult Images*, London, Thames and Hudson Ltd, 1982 (1974). L'édition de 1974 présentait un titre différent: *The Gods and Goddesses...*, ce qui reflète assez l'orientation adoptée par l'auteur.

⁹ Dans *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1954, p. 230.

souterrain; c'est ce qui explique que, encore maintenant, les morts soient généralement enterrés. Certains sacrifices pratiqués dans les sociétés matriarcales, et relevés par Robert Graves, vont même plus loin, car il était question de tuer chaque année, au printemps, le concubin de la reine afin de verser son sang sur la terre et les champs qui, ainsi, devaient donner une bonne récolte. Le symbole qui la représentait était la lune, qui représentait aussi la référence temporelle: encore de nos jours le calendrier musulman est élaboré en fonction des lunaisons. D'après Robert Graves, la lune serait encore à l'origine du symbolisme du chiffre 3, puisqu'elle a trois phases distinctes: la pleine lune (qui serait la femme féconde/fécondée), la lune croissante ou décroissante (qui correspondrait à la femme maléfique) et la nouvelle lune (qui évoquerait la femme sage et vieille, détentrice des secrets de la mort). R. Graves explique ainsi la présence constante de la trinité dans les différentes religions. Dans certains temples égyptiens, la hiérogamie cosmique est encore nettement visible sous les traits de la déesse Nout: elle est représentée englobant toute la création, qui sort de sa bouche et qui se réintègre à elle par son sexe.

Par la suite, cette Terra Mater, omnisciente et omnipotente, a évolué en fonction des civilisations successives qui se diversifiaient ... jusqu'à parvenir à cette édulcoration du moyen-âge qui supposait facilement les femmes de sorcellerie! Et encore dans nos temps modernes, la femme est souvent considérée comme la femme maléfique (en fait, celle qui connaît les secrets de la mort) pour arriver à la célèbre "femme fatale", dont les poèmes de Baudelaire *Les Fleurs du mal* donnent de nombreux exemples. Avec la diversification, qui a distribué les différents pouvoirs féminins, est apparu le panthéon grec. Une triade célèbre qui a causé bien des ennuis à Paris puisqu'elle a été à l'origine de la guerre de Troie - ou presque, car Hélène était la femme (fatale s'il en est) promise par Aphrodite à Paris - illustre clairement ce processus. Il s'agit, bien sûr, des trois déesses Héra, Athéna et Aphrodite, qui se disputaient la possession de la pomme d'or, où était inscrite, selon la tradition, "à la plus belle". D'après Georges Dumézil¹⁰, chacune de ces trois déesses représenteraient une des trois fonctions de base d'une société: Héra, étant l'épouse de Zeus, le pouvoir religieux et traditionnel, Athéna le pouvoir militaire, et Aphrodite l'opulence des terres - la fertilité - et la volupté. Attribuer la pomme à cette dernière ne fait que confirmer la décadence d'une société qui ne sait plus

¹⁰ Cf. *Mythe et épopée, 1: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard, 1986 (1968), pp. 580-586.

placer en premier lieu les autorités divines et militaires qui font sa force. Ainsi, sous la forme de cette triade - qui illustre à la fois la différenciation des fonctions, leur rationalisation et l'unité de base - on constate que déjà le pouvoir féminin a pris les traits de la masculinisation: Héra a été "mariée" à Zeus, Aphrodite à Héphaïstos, et Athéna, déesse protectrice de la ville d'Athènes, se doit de maintenir sa virginité contre vents et marées¹¹. La ville de Troie était aussi sentie comme la Terre, c'est-à-dire comme une déesse, et puisque l'inviolabilité des cités anciennes était homologuée à la virginité de la déesse protectrice, l'on comprend aisément qu'Aphrodite ne pouvait accomplir efficacement cette fonction.

En somme, peu à peu, les propriétés qui faisaient partie des privilèges des déesses vont devenir masculines, même celle de générer la vie. Néanmoins, certains dieux sont plus masculins que d'autres qui ont adopté davantage de caractéristiques féminines. Certains seront donc plus solaires, plus diurnes, et d'autres plus nocturnes; c'est la différence qu'établit Nietzsche entre Apollon et Dionysos: Dionysos est féminin, alors qu'Apollon est masculin; dans le domaine des arts, il est le maître de la musique et Apollon celui de la sculpture; quant au genre de raisonnement, il est causal (donc historique) chez Apollon, et non-causal chez Dionysos. Cependant, au temple d'Apollon (à Delphes) "rien n'évoque l'ascèse, la spiritualité, le devoir" affirme Nietzsche (p. 21); en effet Apollon est l'héritier d'une tradition bien féminine, qui est celle de la divination (et là encore, pour confirmer sa supériorité sur la femme, il ne trouve rien de mieux que de faire peser sur Cassandre la tradition de la femme menteuse puisqu'il la condamne à ne pas être crue lorsqu'elle annonce des prophéties). En fait, dans ce temple, "tout parle d'une vie intense et triomphante où tout ce qui existe, bien et mal, est divinisé". Apollon est pourtant bien celui qui avait fait inscrire sur son temple cette phrase des plus rationnelles: "Connais-toi toi-même". C'est qu'en tant que dieu éthique, il réclame des siens la mesure et, pour qu'ils puissent s'y tenir, la connaissance d'eux-mêmes (p. 33). Cette mesure, unie à la connaissance, n'est pas sans nous évoquer la déesse que Camus a revendiquée dans "la pensée de Midi", à savoir Némésis. Mais Némésis n'était pas une déesse de la raison: elle ne conseillait pas, elle punissait tout excès d'orgueil ou de pouvoir; ce serait un peu l'image de la grand-mère de Camus, qui est ainsi décrite dans son œuvre *Le Premier Homme*. En fait, la connaissance que recherche Camus - tel que l'indique Pierre Nguyen Van

¹¹ Et ce malgré les légendes qui veulent que Prométhée ait créé les hommes avec l'aide d'Athéna...

Huy dans son livre *La métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, Neuchâtel, À la Baconnière, "Langages", 1962 - "est la connaissance intuitive par la saisie simultanée d'aspects apparemment contradictoires (celle, par exemple de Mme Rieux, dans *La Peste*: "Elle connaît tout, sans jamais réfléchir"), et non la connaissance par ratiocination avec les couples des contraires ou la pensée discursive" (p. XVI, note 10). L'aspect apollinien n'est donc qu'une apparence, ou plus exactement qu'une cuirasse ou une armure de chevalier que l'on enfile afin de pouvoir rationaliser les contradictions et les exprimer (ainsi Camus avait-il volontairement adopté un style d'une limpidité et d'une clarté irréprochables, et, dans ses "carnets", il admet à plusieurs reprises ses efforts pour se maintenir dans ces normes).

Ce dernier roman est sans doute une quête de la personnalité ("obscur à soi-même" est le titre donné au deuxième chapitre de la deuxième partie). Pour ce faire, Camus essaie de "remonter" à la connaissance du père; ce qui correspond au thème de la première partie. Le plan du livre, indiqué dans les notes incluses en fin de volume (p. 306-307), prévoit trois parties où cette recherche est progressivement développée (et je souligne au passage cette division tripartite): "Première partie: Les Nomades", "Deuxième partie: Le Premier Homme", "Troisième partie: La Mère". On pourrait comparer cette quête à un voyage initiatique, tel celui d'Ulysse, qui finit par revenir à la terre-mère d'origine, d'autant plus que tout le roman est composé de souvenirs qui se développent au cours d'un voyage où sont inclus des sous-voyages. À ce sujet, il convient de remarquer que lorsqu'il est dans l'avion - image incontestable d'ascension - qui le conduit de Solférino à Alger (p. 171-181), le narrateur expose les informations qu'il a recueillies à propos de son père perdu, ainsi que les circonstances auxquelles il a dû faire face au cours de sa recherche, alors que pendant son voyage en bateau - et donc en mer, milieu maternel - il se souvient de sa jeunesse algéroise auprès de sa mère, qu'il va retrouver. Je soulignerais cette opposition structurale avec la note de la page 281, où Camus est fort conscient de cette différence mythique entre la mère, maîtresse du foyer originaire, et le père, qui voyage dans l'univers humain: "opposer à la mère l'univers (l'avion, les pays les plus éloignés reliés ensemble)". Ce n'est pas que la mère ne soit pas universellement aimée et vénérée, c'est que l'univers dont il est question est celui des autres hommes que la mère méconnaît.

Tout au long de cette quête, le mythe du "Paradis perdu" est brillamment mis en relief en faisant appel précisément aux atouts de Dionysos qui, sous son charme, - dit Nietzsche -

fait renaître la fraternité; celle-ci entendue comme "la nature [qui] célèbre sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue" (p. 21). C'est ainsi que le voile se déchire et laisse percer le mystère de l'unité primitive, marquée ici par la nature - la fraternité avec elle mais aussi avec les camarades - et par la famille, symbolisée par la mère. En effet, si la troisième et dernière partie devait être consacrée à "La Mère", le début du roman, à savoir sa dédicace, n'est pas moins éloquent: "À toi qui ne pourras jamais lire ce livre", c'est-à-dire "à ma mère". On remarque donc une structure fermée dans laquelle est incluse la recherche du père.

Le roman commence par le voyage de "nomades" que le narrateur imagine à propos du déménagement de ses parents le jour de sa naissance. C'est effectivement l'automne - Albert Camus est né en novembre - et ceci permet de faire référence aux nuages comme s'ils symbolisaient le dur labeur des colonisateurs; plus loin, à la page 69, la guerre est comparée - soi-disant par la mère - à "un vilain nuage, gros de menaces obscures, mais qu'on ne pouvait empêcher d'envahir le ciel". Ce sont eux qui sont à l'honneur dans ce premier paragraphe d'ouverture. En suivant leur course, de l'Atlantique à la mer Tyrrhénienne, le narrateur décrit rapidement le relief de la côte africaine et profite de ce mouvement pour évoquer les différentes civilisations qui s'y sont succédées et mélangées, sujet qui était cher à Camus, car il représentait pour lui le syncrétisme propre à ces terres. Ce parcours, à la fois historique et naturel, semble même confondre le temps puisque les nuages, qui s'étaient formés "trois jours auparavant", passent finalement "sur ce pays sans nom à peine plus vite que ne l'avaient fait pendant des millénaires les empires et les peuples". Ce n'est qu'à la fin du paragraphe que le lecteur rencontre enfin les "nomades": "quatre voyageurs" qui se tiennent dans une carriole sur laquelle la pluie commence à tomber. Deux précisions significatives de ce premier paragraphe de présentation sont encore à relever: la terre du Nord de l'Afrique est vue comme une "sorte d'île immense, défendue par la mer mouvante au nord et au sud par les flots figés des sables", et c'est sur cette "île" que va apparaître le "premier homme" comme s'il s'agissait de son refuge secret; l'autre refuge choisi est temporel puisque les nuages filent "vers l'est dans le crépuscule" et que c'est à la nuit tombée que les quatre nomades atteindront leur but.

Les quatre nomades sont un couple, dont la femme est enceinte, leur enfant (bien que par la suite - p. 20 - l'homme déclare l'avoir laissé chez sa belle-mère) et un Arabe, qui conduit l'attelage. De la page 12 à la page 21 se succèdent des descriptions de paysages et différents personnages qui apparaissent en s'attardant et en revenant plus particulièrement aux

figures du père et de la mère: leurs attitudes, leurs réactions ainsi que leur apparence physique sont catégoriquement opposées en suivant des stéréotypes de douceur pour la mère et de dureté pour le père ("visage fermé", "mâchoire énergique" - p. 12 -, il répond brièvement, sans sourire - p. 13 -); cet homme ne semble avoir quelques gestes de tendresse et d'attention que pour sa femme. Enfin, c'est dans un milieu des plus traditionnellement féminins, car l'Arabe est resté en dehors de la maison prétendant qu'il "n'entre pas chez les femmes" (p. 21), qu'a lieu l'accouchement, au centre d'une triade - la mère étant assistée par une Européenne et une Arabe. Le narrateur fait d'ailleurs preuve d'une certaine ingénuité masculine en assimilant la mère qui accouche à une "malade" (p. 21 et 24). Au docteur, qui arrive en compagnie du père, il ne lui reste plus qu'à jouer le rôle qui pourrait être traditionnellement féminin, mais qui, symboliquement, est surtout masculin: couper le cordon ombilical afin de détacher l'enfant de sa mère. On ne peut imaginer meilleur commencement à un mythe qui ressemble à celui du "Paradis perdu" que la naissance du premier homme. C'est en effet auprès de sa mère, dans cette "île immense", ce refuge - où, de plus, il déclare souhaiter mourir (p. 182) - que le narrateur revient pour mener ses recherches sur son père. On pourrait croire que le titre du roman fait référence à cet homme, pauvre, qui a été contraint au nomadisme et qui a créé sa famille à partir de sa seule vie. Mais, en fait, Camus élargit cette idée à tous les gens pauvres qui vivent sans passé - que ce soient les premiers colons, leurs descendants ou les indigènes - pour en arriver à sa propre vie de premier homme, qui fait l'objet de la seconde partie du roman.

Aussitôt après la naissance, et après un dernier regard sur le père couché auprès de sa femme et du nouveau-né, le narrateur se retrouve dans le domaine de la mort, avec la visite au cimetière où est enterré le père inconnu. C'est dans ce second chapitre de la première partie, juxtaposé à la naissance reconstruite de toutes pièces, que commence l'autobiographie, quarante ans plus tard. Néanmoins, les parallèles ne manquent pas avec le premier chapitre: le narrateur a fait un voyage, en train, pour se rendre dans une ville qui ne lui est pas familière; au-dessus du cimetière "des petits nuages blancs et gris pass[ent] lentement" (p. 29), et surtout la notion du temps est de nouveau mise en cause: il n'y a plus "d'ordre mais seulement folie et chaos" (p. 30) lorsque le narrateur prend conscience qu'il est à ce moment-là plus âgé que son père lors de son décès. Les quatre premiers chapitres deviennent une sorte de pèlerinage dans la mémoire, l'espace et le temps, grâce auquel le narrateur espère atteindre

"ce qu'il avait cherché à travers les livres et les êtres" et qui lui apparaît maintenant avoir "partie liée avec ce père cadet" (p. 31). Camus tenait tout particulièrement à ce thème du voyage pour caractériser son roman autobiographique, puisqu'il avait noté que "le livre *[devait]* être inachevé. Ex: "Et sur le bateau qui le ramènerait en France..." (p. 288).

À la suite de la visite à son maître à penser, ou père spirituel, face auquel il essaie de se définir, Jacques Cormery - le narrateur - est de nouveau en voyage. Cette fois-ci il est en mer, sur un bateau qui le conduit vers sa terre natale, ses souvenirs et vers sa mère. Tel un Ulysse de retour à Ithaque, il a "le cœur serré d'une sorte d'angoisse heureuse à l'idée de revoir Alger et la petite maison pauvre des faubourgs" (p. 44). Il sait qu'il retourne vers l'enfance, vers ce "secret de lumière" qui est la source de toutes ses forces, bien que plus loin - dans le deuxième chapitre de la seconde partie (p. 256) - il précise ses traits de caractère, toujours à partir des mêmes racines, en évoquant sa "part obscure de l'être", où brûle un "feu noir", qui s'accorde "à cet immense pays autour de lui" (p. 257). Et, en effet, pendant toute son enfance, Jacques s'est formé dans son milieu méditerranéen en vivant en accord avec lui. On voit l'enfant trépigner et s'agiter parmi une végétation abondante avec ses camarades, souvent de manière chaotique (au jardin d'essai, par exemple, "où l'on cultivait les essences les plus rares" (p. 51); dans la mer, où le narrateur admet qu'il n'avait pas de mesure (p. 54); à la Maison des invalides de Kouba "entourée d'un grand parc presque entièrement à l'abandon" (p. 221) et jouissant d'une profusion d'arbres et de plantes). Il y a aussi des réunions semi-secrètes dans la "cave puante" (p. 50) où "ils jouaient aux Robinsons loin du ciel pur" (p. 51); plus tard, isolés dans la nature, les enfants essaient de fabriquer des poisons (p. 222)... Tout ceci est beaucoup plus près des activités "nocturnes" de Dionysos que d'un imaginaire diurne, et là se trouve "la part obscure" de Camus.

Lorsque la grand-mère de l'enfant est présentée, il apparaît clairement que c'est elle qui a revêtu le rôle masculin de l'autorité; "plus que tout autre, elle avait dominé l'enfance de Jacques" (p. 81). Elle est d'abord décrite "dans sa longue robe noire de prophétesse" et quelques lignes plus loin elle est surnommée Cassandre lorsqu'elle officie "au-dessus de noires marmites" (p. 84). Ainsi cette grand-mère au rôle si masculin avait-elle tout de même conservé des traits bien féminins.

Dans ce "paradis", sa famille étant en partie le "monde innocent et chaleureux des pauvres, monde refermé sur lui-même comme une île dans la société" (p.163), vit aussi un

personnage qui a une "innocence adamique" (p. 98): c'est l'oncle Étienne (frère de la mère) qui, lui, a un problème d'expression, ne sachant s'exprimer que par phrases courtes, avec un vocabulaire limité, ou par onomatopées, mais compensant le tout par des miniques fort expressives qui font la joie de tout son entourage. Cet être, qui ressemble souvent à un "bon sauvage", fait découvrir à Jacques les bienfaits de la fraternité entre la nature et l'homme: ce sont les bains de mer solidaires, les parties de chasse "entre hommes", et en fait l'expression de tous les plaisirs physiques du corps humain. Il est l'initiateur de Jacques dans le monde dionysiaque.

Lorsque Jacques apprend qu'il a gagné sa bourse pour continuer ses études au lycée, il pressent déjà qu'il va être arraché à son refuge pour "devenir un homme" (p. 163) dans un autre milieu. En effet, le lycéen ne peut parler avec ses nouveaux camarades de ses origines plus que modestes, et peu à peu il s'oblige à les écarter de sa pensée et finit par assimiler son quartier à la venue du soir qui est l'heure à laquelle il revient chez lui, le coeur serré, après les cours. C'est le monde de la rationalité qui commence à s'imposer. Néanmoins, parce que l'étape du lycée correspond aussi à l'adolescence et aux premières amours, la transition avec "la part obscure de l'être" est assurée: "Obscur à soi-même" est le titre du dernier chapitre du roman inachevé qui nous est resté. Si l'on peut regretter de ne jamais connaître les descriptions de ces amours de vivre, on doit se féliciter de cette fin en suspens qui refait surgir le vécu nocturne intériorisé par l'auteur, celui auquel il doit sa personnalité et qui est la source originale de ses idées personnelles; cette caractéristique anti-dogmatique étant ce qu'il admirait chez son "maître à penser", Malan (ou Jean Grenier), qui "était le seul être qui eût une pensée personnelle, dans la mesure où il est possible d'en avoir une" (p. 33).

Les mythes relevés dans ce roman sont aussi ceux que l'on peut retrouver, en partie, dans les autres oeuvres d'Albert Camus. Celui du "Paradis perdu" est représenté, ici, par son habitant à "l'innocence adamique", mais aussi par l'image de l'île indiquée à plusieurs reprises. Il s'agit de l'île-refuge qui apparaît étroitement liée au mythe de la Terre-mère, d'autant plus que la mère de Camus est restée sur cette terre originaire. Le mythe d'Ulysse peut également être mentionné en ce sens que la quête du père que mène le narrateur le ramène, après différentes étapes, vers son "île" originaire, vers sa terre natale, Ithaque/Alger; c'est un voyage initiatique. En ce qui concerne la conception du temps chez Albert Camus, elle est clairement en relation, dans ce dernier livre, avec la cyclicité naturelle: il y a retour, recommencement,

mais avec un enrichissement spirituel toujours nouveau. En ayant envisagé de terminer son roman *du Premier Homme* avec l'image de son retour, en bateau, vers la métropole, Albert Camus faisait en sorte que son cycle puisse recommencer et rester ouvert.

En ce qui concerne les théories artistiques d'Albert Camus, elles apparaissent comme étant tout aussi dépendantes de son vécu méditerranéen. Ici le mot-clé pourrait être celui de la Beauté. Camus a puisé ses références en ce domaine dans son adolescence passée entre le soleil et le silence, c'est-à-dire entre la jubilation naturelle et la silencieuse incubation d'un bonheur dont la beauté n'a pas encore "fait place à la civilisation". C'est essentiellement à Tipasa qu'il trouve une grande part de son inspiration avant de devenir le "mythographe de ces lieux" dans de somptueuses évocations qui se trouvent pour la plupart dans *Noces* et *L'Été*. José Lenzini a publié un livre magnifique intitulé: *L'Algérie de Camus*¹², tout simplement, et où il retrace goutte à goutte toutes les influences (ainsi que les échanges) de cette terre sur l'écrivain.

Dans son essai "L'Exil d'Hélène", Albert Camus se plaint amèrement de ce manque endémique de beauté qui sévit dans les "pays civilisés". Ici, l'image d'Hélène sert à illustrer l'idéal de beauté puisque la version populaire veut que ce soit à cause de la beauté d'Hélène que la guerre de Troie ait éclaté. Camus fait donc clairement une référence mythologique, alors que dans *Noces* il méprisait les artistes qui avaient recours aux mythes pour évoquer la Méditerranée. Plus tard, en 1946, dans *L'Été*, et plus exactement dans l'essai "Prométhée aux Enfers", il affirme que "les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions" (II, 843). Ce changement est sûrement dû à une évolution de la pensée artistique de Camus à propos de l'utilisation des mythes: en effet, il faut distinguer le fait de décorer un poème ou un écrit avec des noms mythiques qui ne font que répéter ou constater des idées simples et fondamentales, de celui qui consiste à incarner les mythes afin de leur faire exprimer des problématiques nouvelles et contemporaines, ce qui correspond à la position de Camus. Ainsi, s'il donne à l'exil de la beauté dans les sociétés contemporaines le nom d'exil d'Hélène, c'est bien sûr pour faire référence au style grec classique (ce qui renverrait aux attributs d'Apollon), mais surtout parce que la beauté - classique ou moderne - est conçue comme une féminité qui naît, telle "une plénitude angoissée", "des eaux silencieuses" lorsque

¹² José Lenzini: *L'Algérie de Camus*, Aix-en-Provence, Edisud, La Calade, 1987.

"la nuit tombe sur la courbe parfaite d'une petite baie" (II, 853)¹³. Ceci lui permet, en fait, d'admettre que sous les traits purs et nets de la beauté il existe une force créatrice dont la source se trouve au coeur des mystères nocturnes.

En tant qu'artiste, Albert Camus a donc toujours recherché la beauté du trait, celle de l'expression qui pouvait contenir en même temps dans ses mots la part d'ombre et la pureté claire. Dans une allocution prononcée à la salle Pleyel le 20 novembre 1948 il déclarait: "Ce que cherchent les conquérants de droite ou de gauche, ce n'est pas l'unité, qui est avant tout l'harmonie des contraires, c'est la totalité, qui est l'écrasement des différences", et il conclut: "l'artiste distingue là où le conquérant nivelle" (II, 404). Si la pureté de la ligne tend à donner une vision uniforme, lisse, aussi bien des choses que des idées, cela n'empêche pas Camus de prétendre être surtout un poète qui transmet les différentes vérités de ce monde en rendant à ces traits purs leur force originaire. Les Grecs connaissaient et ressentaient les terreurs et les horreurs de l'existence; aussi, pour supporter la vie, il leur fallait les masquer derrière le mirage lumineux des Olympiens. C'est ce que Nietzsche nomme l'élément apollinien du masque, dont il justifie l'emploi comme étant le réflexe nécessaire d'un regard qui a plongé dans le coeur intime et terrible de la nature et qui a besoin de ces taches lumineuses pour "guérir" la blessure causée par une nuit effrayante.

Dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus la nuit est généralement angoissante et inquiétante, étant même souvent choisie pour y faire régner la mort. C'est le signe d'un moment capital: le roman de *L'Étranger* se termine avec une nuit de méditations et de retour aux origines pour Meursault; Caligula, Jan, Kaliayev sont tués pendant la nuit. *L'État de siège* commence dans l'obscurité qui annonce la venue de La Peste, et si Diego meurt en plein jour, il n'en dit pas moins, avant le geste fatal de La Secrétaire, que ce monde "a besoin de nos femmes pour apprendre à vivre. Nous, nous n'avons jamais été capables que de mourir" (I, 297). Déjà Caligula disait en s'exaltant: "Je veux mêler le ciel et la mer, confondre laideur et beauté, faire jaillir le rire de la souffrance" (I, 27); ce sont là les trois schèmes verbaux qui caractérisent les écrits de l'auteur: "mêler", opposé au "séparer" du régime diurne, diairétique, "confondre", qui est par excellence le schème verbal du régime nocturne mystique, et "jaillir",

¹³ Dans *Le Premier Homme*, alors que Jacques est dans l'avion, il assiste à ce spectacle en ayant l'impression que la nuit va "happer finalement l'avion" (p. 171), ce qui rappelle la représentation de la déesse Nout en Égypte.

qui se rapproche du schème de l'élévation, mais qui, comme l'éruption d'un volcan, fait que la lave, venue du fond de la terre, s'élève vers le ciel pour retomber et parfois même glisser lentement jusqu'à la mer. Nous trouvons ici la renaissance à partir du sein maternel qui pourra mêler, ou unir, le ciel à la mer, et qui est ce rire tragique qui jaillit de la souffrance.

Entre le jour exténuant et la nuit angoissante, il existe un point d'équilibre qui est attribué au soir. Les effets de celui-ci sont bel et bien opposés à ceux du soleil en ce que "l'ombre qui descend des montagnes [...] apporte une détente au coeur de l'homme le plus endurci" (II, 909). Caligula lui-même n'y est pas insensible et déclare, avec le jeune Scipion, que le soir ramène "cet apaisement fugitif" (I, 57). Le calme étant ainsi revenu, Camus peut alors dire dans *Noces*: "je m'acheminai vers une sagesse [...]" (II, 87). Ici l'auteur ne fait plus référence à la création ou à la pensée solaire, il s'agit de la sagesse nocturne. Et lui-même se demande comment cela est possible: "soirs fugitifs d'Alger, qu'ont-ils donc d'inégalable pour délier tant de choses en moi?" (II, 70). La réponse est bien dans la question: avec la venue du soir, la conscience se sent apaisée par le dépassement de ses contradictions. Le soir ressortit au "régime nocturne" de l'image, tel que le décrit G. Durand¹⁴: il participe du symbolisme de la descente: descente du soleil sur l'horizon, baisse de la luminosité, similitude avec le déclin de la vie. Mais surtout il illustre le "régime de l'inversion": le soir préside à l'acceptation de ce qui, pour le régime diurne, serait inacceptable; il y a "renversement des valeurs solaires symbolisées par la virilité et le gigantisme"¹⁵. Pour décrire ces moments du soir et traduire ce renversement, qui est un des traits caractéristiques de l'esprit de Camus, l'auteur aime employer le verbe "basculer" comme pour équilibrer une tension: ce sont "Ces courts instants où la journée bascule dans la nuit" (dans "L'Été à Alger" - II, 71), ainsi que l'émotion de Caligula face à "cette minute subtile où le ciel encore plein d'or brusquement bascule et nous montre en un instant son autre face, gorgée d'étoiles luisantes" (I, 57).

Tout comme ils annoncent le déclin du soleil qui va renaître et le déclin de l'existence, les soirs de Camus peuvent aussi représenter la fin du monde: sur les plages d'Oranie, "tous les crépuscules semblent être les derniers, agonies solennelles annoncées au coucher du soleil par une dernière lumière" (II, 829). En fait il s'agit là de la conception cyclique du temps,

¹⁴ G. Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, Dunod, 1984, pp.219-224.

¹⁵ Ibid., p. 239.

SOUS LE VOILE D'APOLLON

propre à l'imaginaire de régime nocturne, puisque la symétrie entre cette fin et un renouveau est assurée par l'auteur dans le même texte: "Sur ces plages d'Oranie, tous les matins d'été ont l'air d'être les premiers matins du monde". C'est alors la renaissance "Dans la petite aube tiède" de cet "être neuf qui fend l'eau de la nuit". Ceci ressemble clairement à un accouchement, et cette image nous indique l'attachement de Camus au mythe du "regressus ad uterum". Finalement, quand arrive le soir, c'est aussi le monde des sensations qui se réveille: les couleurs, les odeurs et les goûts sont mis en relief, et Camus en offre maints exemples tout au long de son oeuvre.

Du point de vue artistique, Albert Camus a donc généreusement inclus la part d'ombre du paysage dans ses écrits rendant ainsi tragiques les situations les plus lumineuses. À propos du phénomène de création artistique, Nietzsche présente une conception assez simple: il suffit d'apercevoir sans cesse un spectacle vivant, de vivre entouré d'une nuée d'esprits et l'on est poète; d'éprouver le besoin de se métamorphoser et de parler par la bouche d'autrui, et l'on est dramaturge; Camus suit de près ces deux processus. Dans son livre *Albert Camus ou le vrai Prométhée* (Seghers, 1966), André Nicolas expose un parallèle semblable en mettant l'accent sur la nature - dans le cas de Camus -, source d'inspiration et formatrice: "L'histoire n'est donc que l'occasion, pour l'homme, d'appréhender la valeur qui ne vient pas d'elle, comme la nature, pour l'artiste, est ce par quoi et à l'occasion de quoi il découvre la beauté. D'un côté nous avons Rameau, de l'autre Proust." (p. 158). Et la nature, nous l'avons vu, est à la fois une et multiple. La tension entre différents pôles, leur équilibre, qui est l'objectif constant de l'écrivain¹⁶, se retrouvent dans son obsession pour le silence qu'il a appris ou connu dans sa famille et qu'il considère comme une vertu qui ne retient que l'essentiel. Bien sûr, ses personnages parlent, que ce soit dans ses romans ou dans son théâtre, mais les phrases sont toujours polies, réduites au primordial et lourdes de sens sans avoir à faire appel aux excès de vocabulaire. Le meilleur exemple de cette voix claire me semble être les interventions du chœur dans *L'État de siège*: dès la fin du prologue, c'est lui qui exalte l'ordre naturel et les bienfaits de la nature en concluant "buvons à la coupe des saisons. Buvons jusqu'à l'oubli, il ne se passera rien!" (I, 198). Tout au long de la pièce, le chœur va être l'écho, le porte-parole de la nature tantôt végétale, tantôt animale: il va exprimer sa confiance,

¹⁶ Voir en ce sens les actes du brillant colloque qui s'est tenu à Keele, en Angleterre, en mars 1993, sous le titre *Albert Camus: les extrêmes et l'équilibre*, publiés chez Rodopi (Amsterdam-Atlanta) en 1994.

sa méfiance, sa haine, ses encouragements, sa force. En fait, c'est la terre-mère qui parle à travers ce chœur, et elle intervient toujours en contre-point d'une parole ou d'une action pour juger et/ou prédire, mais surtout pour "chanter", pour se faire l'interprète des sentiments humains mus par les circonstances, en maintenant continuellement comme référence la nature (que ce soient les saisons, la terre, le vent, la mer ou les femmes). Le chœur des femmes (qui intervient à trois reprises: pp. 264-265, p. 276, p. 286) est évidemment celui qui exprime le mieux ce lien inévitable et éternel avec le cycle naturel. Là se situe, en effet, l'essentiel, ce que les femmes (p. 298) reprochent aux hommes d'oublier parce qu'ils "préfèrent l'idée" qui leur fait fuir "leur mère". Et si Nietzsche opposait Socrate à Dionysos critiquant le premier parce qu'il avait excessivement rationalisé les dialogues, Camus affirmait aussi, dans ses *Carnets*, sa préférence pour la tragédie de l'essentiel en s'exclamant "Eschyle et non Euripide!" :

Quant à parler par la bouche d'autrui, Camus le fait sans doute à travers tous ses personnages, aussi contradictoires soient-ils. Il est cependant possible de déceler une constante dans les rôles principaux qui, sous une apparence de Prométhée, ont des comportements de Sisyphe. André Nicolas a aussi remarquablement exposé cette personnalité complexe en affirmant que la tâche de ce Prométhée, "qui s'appelle aussi Rieux, d'Arrast ou le conquérant", est de "faire prendre conscience qu'il faut s'insurger contre un Dieu" (p. 153); et pour lutter contre cette Volonté omnipotente¹⁰ - et de manière plus évidente dans les cas de peste - "Prométhée se fait médecin". C'est parce qu'il assume cette responsabilité de rédempteur que ce Prométhée acquiert aussi les obligations de Sisyphe, qui sont celles de toujours devoir recommencer son labeur, et, ici, courir de malade à malade afin de limiter le pouvoir divin de destruction. Reste à remarquer que si Sisyphe remonte sans cesse son rocher c'est, d'après le mythe grec, parce que les dieux, connaissant son habileté rusée, prétendent le retenir ainsi dans les Enfers, surtout pour éviter qu'il ne délivre de nouveau les hommes de la mort, comme lorsqu'il attacha Thanatos - qui venait le chercher - l'empêchant de faire son travail. Pour Camus, Sisyphe est le héros absurde, "autant pour ses passions que par son tourment" (II, 196), et parce qu'il est conscient de son malheur, son mythe devient tragique. En reprenant le mythe de Sisyphe, Camus l'incarne avec la conscience contemporaine: Sisyphe retrouvant son rocher est assimilé à un être humain sur terre - et non dans les Enfers - qui fait que le destin soit "une affaire d'homme, qui doit être réglée entre les hommes" (II, 197). Ce travail

de Sisyphe est la nuit qu'il faut connaître tout en sachant qu'"il n'y a pas de soleil sans ombre" (II, 197). Les médecins que l'auteur met en oeuvre, dans la nuit de la détresse humaine incarnent cette lutte "vers les sommets [qui] suffit à remplir un coeur d'homme" (I, 198). Même lorsqu'il fait référence au mythe de Prométhée, dans *L'Été*, Camus ne peut s'empêcher d'évoquer celui de Sisyphe en indiquant que "tout est encore à faire" (II, 842), donc à refaire: "Nous avons à réinventer le feu". La conclusion de cet essai expose clairement les épisodes du mythe de Prométhée qui, d'après Camus, sont exemplaires: "Mieux que la révolte contre les dieux, c'est cette longue obstination [sa résistance et sa patience au supplice] qui a du sens pour nous. Et cette admirable volonté de ne rien séparer ni exclure qui a toujours réconcilié et réconciliera encore le coeur douloureux des hommes et les printemps du monde" (II, 844). Les héros camusiens sont donc des conquérants sans épée (A. Nicolas l'indique aussi p. 49): leurs armes sont leur sens humain, leur solidarité et leur conscience; c'est ce qui fait dire à Diego, lorsqu'il abandonne l'amour de Victoria, dans *L'État de siège*: "je suis dans le même malheur, ils ont besoin de moi" (I, 261); et ce héros tragique prouve ainsi être davantage un fils de la nuit.

À l'origine des tragédies camusiennes se trouvent sans aucun doute les expériences vécues par l'auteur sur les rives de la Méditerranée. Sa recherche constante d'équilibre, il l'a connue comme une tradition au centre de cette vie pauvre commune à ces Espagnols, ces Italiens, ces Maltais, ces Juifs et ces (plus rares) Arabes pour qui la vie dispense ses bonheurs simples et permanents, même si l'on en connaît également fort bien les ombres; ces gens adoptent de s'exprimer "par le gueuloir" pour dire une vie dont ils cachent la dureté ou les joies profondes. L'apparence est ici le reflet de l'éternelle contradiction, qui est la "mère des choses", dit Nietzsche - entre autres celle de la tragédie -, et c'est ce que Camus connaît le mieux: "Oui il y a la beauté et il y a les humiliés. Quelles que soient les difficultés de l'entreprise, je voudrais n'être jamais infidèle, ni à l'une ni aux autres" (*L'Été* - II, 270). En matière de création littéraire, il faudrait s'exclamer: "Et voici qu'Apollon ne pourrait vivre sans Dionysos!", puisque le premier - qui est certainement présent - n'est que la conséquence du second. De ce sentiment d'union, profondément enraciné, et de ce désir de bonheur, Camus en a très tôt tiré sa morale: "Sur la dernière [page de mon livre de morale], j'écrivais: Je ne connais qu'un seul devoir et c'est celui d'aimer" (*Carnets I*, p. 71), écrivait-il en 1937; toutes les autres pages du livre de morale resteraient blanches. L'amour démesuré, souvent qualifié

HÉLÈNE RUFAT PERILLÓ

ainsi, pour la femme, l'homme ou la société, est le nom de la force des oeuvres, au style apollinien, qui constituent la tragédie camusienne.

LA RÉCEPTION DE CAMUS EN R.D.A.

BRIGITTE SÄNDIG*

Malheureusement et paradoxalement, la première occasion de parler de la réception de Camus en R. D. A. devant un public étranger ne se présente qu'après la ruine de cet État. Mais, en regardant bien le caractère de cet État écroulé, on remarque qu'il ne s'agit pas du tout d'un paradoxe: la précarité du fondement politique, économique, idéologique et culturel de cet État a rendu toute réflexion publique sur les décisions de celui-ci inopportune, même dangereuse pour son existence - même quand il s'agissait d'un problème aussi restreint que la publication d'un écrivain.

Quand, au cours des années soixante et soixante-dix, la théorie littéraire se concentre sur la théorie de la réception, les chercheurs ouest-européens ne prêtent guère d'attention - et pour cause! - à un problème dont l'importance pour les pays de l'Est, les pays prétendus socialistes, a été prépondérante: à savoir au fait que la réception des tendances littéraires, de certains écrivains ou d'une certaine oeuvre peut être réglementée, entravée ou protégée d'une manière artificielle, et que ces entraves ou ces actes de protection ont produit une tout autre attitude des lecteurs vis-à-vis des écrivains et des oeuvres en question. La notion de "l'horizon d'attente" (Erwartungs-horizont), créée par Hans Robert Jauß, qui résulte de "la compréhension préalable du genre, de la forme et du fond des oeuvres déjà connues, ainsi que de l'opposition entre la langue poétique et usuelle"¹ en a été profondément changée: l'horizon d'attente se compose dans ces conditions aussi des préjugés idéologiques qui, de la part de la censure, décidèrent de la publication d'un auteur ou d'un livre et, de la part du lecteur, ont fait monter

* Forschungsschwerpunkt Literaturwissenschaft der Förderungsgesellschaft, BERLIN
Universität de POTSDAM

¹ Hans Robert Jaus, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967, p. 32.

l'attente d'une manière disproportionnée. Il est significatif de constater que c'est un chercheur de l'ancienne R. D. A. qui signala ces conditions de réception particulières et leurs conséquences: "Les autorités intermédiaires agissant entre les oeuvres et la réception individuelle donnent toujours des directives concernant le processus de réception. Ces forces régulatrices peuvent être assez dominantes pour empêcher la réception de certains livres ou d'oeuvres de toute une époque littéraire." Et, comme conséquence de cette régulation: "Mais, ces directives ne sont pas du tout suivies strictement. Les individus ne dépendent pas mécaniquement des conditions établies de la communication littéraire."²

La réception de Camus en R. D. A. est un exemple convaincant de ces deux phrases citées. Certes, les lecteurs en R. D. A. ont profité de conditions particulièrement favorables pour se soustraire à des forces régulatrices, les traductions ouest-allemandes ayant fait tomber les frontières linguistiques.

L'Étranger, le début éclatant de Camus dans la littérature européenne, ne fut publié qu'en 1948 en traduction allemande³, c'est-à-dire six ans après sa parution en France. *Le Mythe de Sisyphe* ne parut qu'en 1950 en République Fédérale⁴. Les deux autres oeuvres exemplaires de Camus, *La Peste* et *L'Homme révolté* parurent en 1948 et 1953⁵, c'est-à-dire une année après leur parution en France. Dans les années cinquante, ces traductions ont été la base d'une réception clandestine de Camus en R. D. A., répandue surtout parmi les étudiants et les intellectuels. Il se comprend qu'on ne peut pas démontrer cette espèce de réception par des chiffres de tirage et de vente; par contre, elle s'est vue confirmée par les lecteurs de ma biographie de Camus, qui se souvenaient dans quelles conditions ils avaient fait la connaissance des oeuvres de Camus.

Des articles dépréciatifs parus dans les journaux pendant les années cinquante prouvent

² Manfred Naumann et. al., *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin, Weimar, 1973, pp 92/93.

³ Albert Camus, *Der Fremde*, Boppard, Bad Salzig, 1948.

⁴ Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Bad Salzing, Düsseldorf, 1950.

⁵ Albert Camus, *Die Pest*, Innsbruck 1948 et Albert Camus, *Der Mensch in der Revolte*, Hamburg, 1953.

de même que Camus n'était pas du tout un inconnu; le côté malhonnête de ces articles résidait dans le fait qu'ils se référaient souvent à des connaissances qu'on ne pouvait obtenir à partir des sources d'information courantes en R. D. A. Le ton agressif de ces jugements était prédicé par Georg Lukács qui, en 1953, écrivait dans *La destruction de la raison* - livre vraiment dominant du point de vue idéologique - que Camus trouvait "une auto-satisfaction vaniteuse et coquette dans le désespoir"⁶; c'est toujours Lukács qui déclare rigoureusement: "Les phénomènes correspondant à l'économie directement apologétique (du capitalisme. B. S.) sont aujourd'hui les représentants littéraires du désespoir nihiliste, les Kafka ou Camus." À quoi Lukács ajoute entre parenthèses: "Nous parlons ici de la littérature en tant qu'indicatif des tendances sociales; la valeur esthétique y est hors de discussion."⁷ Certes, autre part Lukács prend ses distances face à un tel partage entre le contenu politique et la valeur esthétique d'une oeuvre d'art⁸; mais ces remarques à propos de Camus ont prescrit l'argumentation permanente des critiques littéraires en R. D. A. jusqu'à une époque récente. Pour cette critique, les valeurs esthétiques n'avaient pas d'importance; par contre, les lecteurs clandestins de Camus savaient bien les estimer. En général on peut dire que ces valeurs esthétiques de même que l'interdiction pesant sur l'oeuvre de Camus ont transmis une puissante impulsion à la réception.

Vers la fin de 1957, le prix Nobel pour Camus exigeait une prise de position officielle à propos de l'écrivain si violemment controversé. Le commentateur de la revue culturelle mensuelle "Aufbau" déclare d'abord sans polémique: "Pour lui (Camus. B. S.), le monde est une absurdité à laquelle seul l'homme agissant peut donner un sens", mais il ne peut s'abstenir d'ajouter: "Le Comité Nobel a mis de nouveau au premier plan un écrivain bourgeois de tendance tout à fait régressive."⁹ Sous le titre "Anticommunisme rémunéré?" le commentateur de l'hebdomadaire "Sonntag" prétend que le choix de Camus témoigne d'un "aveuglement manifeste à l'égard de la littérature socialiste." Pour lui, Camus est un "esprit confus et

⁶ Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*, Berlin, Weimar, 1988, p. 230.

⁷ Ibid., p. 619.

⁸ Voir Georg Lukács, *Schriftsteller und Kritiker*. Ds: "Probleme des Realismus", Berlin, 1955, p. 280.

⁹ Article anonyme ds: "Aufbau", Berlin, 1957, no 12, p. 655.

inachevé" qui n'offre dans son "oeuvre" (entre guillemets!) rien de nouveau, mais toujours la même "absurdité confuse". Et il continue: "Au fond, Camus se dresse contre la nature de l'homme; il ne se préoccupe ni de la vérité humaine, ni du peuple quand il élabore ses pamphlets anticomunistes."¹⁰ Par l'incapacité complète de cette déclaration à approcher son sujet, elle se révèle comme étant le produit typique des années cinquante; l'horizon d'attente de ceux qui se croyaient être conformes à la seule évolution historique juste était tellement rigide qu'il ne permettait même pas une interprétation pertinente du contenu des œuvres. Car, si l'on parlait de l'anticommunisme de Camus, il aurait fallu parler en même temps d'anticapitalisme, car Camus attaquait tous les deux systèmes de société. Que le critique respectif souligne ou taise cette position de Camus, c'est en cela que résidait la grande divergence dans la critique de cette époque-là.

Avant de parler de la publication de *La Peste*, c'est-à-dire de la première publication d'une oeuvre de Camus en R. D. A. en 1965¹¹, il faut décrire brièvement les préliminaires habituels d'une publication. Si une maison d'édition voulait éditer un livre, elle demandait deux analyses par écrit à des chercheurs ou critiques littéraires: c'était à eux de recommander ou de refuser le livre en question. Si tous les deux se prononçaient positivement, le livre pouvait être accepté par l'autorité placée au-dessus, le département des maisons d'édition auprès du ministère de la culture. Même si le livre avait passé cette barrière, le projet pouvait encore échouer pour des motifs non vérifiables, par exemple l'opinion individuelle d'un politicien. Après le tournant politique en R. D. A., j'ai eu l'occasion de voir les analyses portant sur Camus, de sorte que je peux citer des extraits de ces documents inédits. Il convient de ne pas s'étonner de la langue souvent étrange de ces analyses: il s'agissait de servir l'horizon d'attente de la censure.

La publication de *La Peste* fut préparée par deux analyses dessinant une autre image de Camus que celle des années cinquante. L'une présente Camus comme journaliste de gauche, antifasciste et résistant, l'autre regrette le prétendu pessimisme de Camus tout en l'expliquant comme réaction inévitable d'un écrivain humaniste face au capitalisme.

¹⁰ Alfred Antkowiak, *Belohnter Antikommunismus?* Ds: "Sonntag", Berlin, 1957, no 50, p. 7.

¹¹ Albert Camus, *Die Pest*, Leipzig, 1965.

LA RÉCEPTION DE CAMUS EN R.D.A.

Les intermédiaires, les maisons d'édition et les littéraires, se sont mis d'accord pour présenter à l'autorité supérieure assez d'aspects positifs du personnage et de l'oeuvre de Camus pour rendre possible la publication. Les maisons d'édition ont pris soin, vu le "cas problématique", d'ajouter au texte un commentaire scientifico-idéologique. Quant aux chiffres de tirage et de vente, ils n'ont aucune valeur pour des écrivains contestés et par conséquent intéressants tels que Camus accédaient le plus souvent à un tirage de 10.000 exemplaires, tirage qui se vendait très rapidement et ne suffisait jamais à couvrir la demande réelle. Certes, *La Peste*, rééditée cinq fois, était ainsi l'oeuvre la plus répandue de Camus en R. D. A.

Les articles commentant *La Peste* ont un ton différent de celui des années cinquante. Au lieu de juger sévèrement, les commentateurs font des efforts pour comprendre; en même temps, ils regrettent sans cesse la prétendue incapacité de Camus à percevoir la juste voie.

L'article de l'hebdomadaire "Sonntag" accompagnant des extraits de *La Peste* a pour titre "Entre la résistance et la résignation". On apprécie l'engagement de Camus envers les populations d'Algérie et sa résistance au fascisme. *La Peste* est qualifié de "sommet dans l'oeuvre de Camus. Ici, l'attitude de résistant est prédominante..."¹² Mais, dans les oeuvres ultérieures, la résignation domine de nouveau. Dans la petite revue culturelle et politique "Weltbühne", on salue la publication du roman en tant qu'incitation à la discussion des problèmes fondamentaux de notre époque, d'autant plus qu'il provoque et l'acceptation et l'opposition. Un article dans "Neues Deutschland", journal officiel du parti socialiste unifié, accorde à Camus au moins l'honnêteté personnelle, mais il serait à son avis "l'exemple typique de l'intellectuel qui rompt avec le passé sans être capable de se rattacher à l'avenir". De cette irrésolution résulterait "un accord déplorable avec le système capitaliste".¹³ Dans le *Dictionnaire de la littérature mondiale*, publié pour la première fois en 1963 et plusieurs fois réédité, on concède à Camus influencé par la Résistance une "conscience de la capacité humaine d'agir utilement"¹⁴, mais en même temps on qualifie ses attaques contre la pensée et la domination

¹² Rolf Recknagel, *Zwischen Resistance und Resignation*, ds: "Sonntag", Berlin, 1965, no 34, pp. 9-12.

¹³ Manfred Naumann, *Albert Camus und Die Pest*. Ds: "Neues Deutschland", 9 fevr. 1966, no 40, suppl. no 2, p. 15.

¹⁴ *Lexikon der Weltliteratur*. Éd. par Gerhard Steiner et al., Weimar, 1963, p. 119.

totalitaires d'antimarxisme prononcé.

Toutes ces déclarations démontrent une relation perturbée de dialogue: le critique n'est pas capable d'entrer dans un échange d'idées avec l'oeuvre, il la mesure à son horizon d'attente préalablement fixé; si l'oeuvre ne répond pas à son attente, il la disqualifie.

Le volume *Vue d'ensemble de la littérature française*, publié en 1970 et 1977 par la maison d'édition *Reclam*, ne présente guère de différences quant aux déclarations citées plus haut, mais il qualifie les nouvelles de *L'Exil et le Royaume*, jugées d'habitude négativement, de "recherche d'une issue humaine au monde absurde"¹⁵.

C'était à peu près la formule qui dès lors planait sur la politique de publication. Deux analyses écrites vers la fin des années soixante ont rendu possible la parution de *L'Étranger*, de *La Chute* et de *L'Exil et le Royaume* en 1974. La tactique propre à faire accepter ces écrits par les autorités était la suivante: faire ressortir le fond d'expériences humaines contenues dans l'oeuvre en même temps que son importance littéraire et, dans la comparaison de ces deux caractéristiques aux prétendues "étroitesse de vue petites-bourgeoises" de Camus, souligner l'importance des premières qualités.

Le critique décrivant et jugeant l'oeuvre littéraire devait, qu'il le veuille ou non, tenir compte de l'horizon d'attente de la censure pour atteindre son but, la parution du livre. Pour contrebalancer les préjugés idéologiques, il s'est alors servi de l'argumentation esthétique, il s'en est référé à la demande réelle des lecteurs et a même conçu la possibilité d'une autre politique culturelle: "Camus est une des prétendues taches blanches sur l'échiquier des éditions en R. D. A. En la remplissant, au moins en partie, on satisferait un besoin existant depuis longtemps surtout dans les milieux intellectuels, ce qui aurait aussi une grande importance politique." Et, le critique termine sur ces mots: "... notre opinion habituelle quant à Camus doit être révisée."¹⁶

La prise de position de la part de la maison d'édition souligne dans ce cas l'importance d'un commentaire qui pourrait et devrait émuquer les questions épineuses posées par Camus: "Un commentaire qui ferait ressortir et les expériences sociales dans l'oeuvre de Camus et son jugement sévère de la société bourgeoise, ferait de la publication des récits de Camus une

¹⁵ *Französische Literatur im überblick*, Leipzig, 1977, p.358.

¹⁶ Gerhard Schewe, *Analyse inédite*, s. a.

entreprise utile et pas aussi problématique qu'on le croyait durant de longues années."¹⁷

La postface écrite par le professeur de Leipzig Kurt Schnelle correspond à ces recommandations et épuise certainement les possibilités d'alors. Au commencement, Schnelle caractérise Camus de personnage "marqué par la conscience de crise régnant dans le monde capitaliste"; par la suite, il apprécie l'engagement social de Camus en Algérie et sa résistance au fascisme. Le contenu des oeuvres encore inconnues en R. D. A. est rendu objectivement; la place de Camus dans la littérature et surtout les qualités esthétiques sont mises en évidence. Les *Récits* de Camus, comprenant *L'Étranger*, *La Chute* et *L'Exil et le Royaume* parurent en 1974 et, complétés par *La Peste*, sous le titre de *Prose* en 1977.¹⁸

Aussi le *Dictionnaire des écrivains étrangers des origines au présent*, paru en 1977, présente une telle position équivoque vis-à-vis de Camus: "L'oeuvre de Camus surgit d'une protestation violente contre la société capitaliste dont les symptômes de déchéance sont ressentis vivement et décrits d'une manière impressionnante. Mais, ces symptômes-là n'étant pas interprétés historiquement, ils conduisent Camus à un nihilisme philosophique et politique fatal qui n'est pas libre de motifs anticomunistes"¹⁹ - affirmation qui se réfère à *L'Homme révolté*. Les livres de Camus une fois qualifiés de demi-douteux, l'accès aux oeuvres littéraires se poursuit à peu près sans obstacles: les maisons d'édition choisissent dès lors des récits et nouvelles pour des recueils; en 1986, on publie les écrits de jeunesse sous le titre *Entre oui et non*.²⁰ Dans ma postface, j'ai pu décrire les faits et événements qui, dans la vie du jeune Camus, ont provoqué ces essais, sans me préoccuper des préjugés idéologiques.

Ma biographie de Camus, publiée dans une première version en 1983 et dans une nouvelle version revue et augmentée en 1988²¹, fait partie intégrante de ce processus. Quand j'ai écrit la première version, les clichés négatifs pesant sur le personnage et l'oeuvre de

¹⁷ Annotation inédite de la maison d'édition, s. a.

¹⁸ Albert Camus, *Erzählungen*, Berlin, 1974 et Albert Camus, *Prosa*, Berlin, 1977.

¹⁹ *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart*, vol. 1-3, Leipzig, 1977, vol. 1, p. 288.

²⁰ Albert Camus, *Zwischen Ja und Nein*, Frühe Schriften, Leipzig, Weimar, 1986.

²¹ Brigitte Sändig, *Albert Camus. Eine Einführung in Leben und Werk*, Leipzig, Reclam, 1983 et 1988.

Camus m'ont opprimée beaucoup. J'ai pris une attitude de défense en donnant aux lecteurs les informations biographiques nécessaires à comprendre les oeuvres déjà publiées et en référant le contenu des oeuvres encore inconnues. Entre la première et la deuxième version, des changements considérables se sont produits: d'une part, j'ai pu obtenir une quantité de nouvelles informations, surtout grâce à mon entrée dans la Société des Études Camusiennes; d'autre part, la prise du pouvoir par Gorbatchev a amené des modifications dans le climat intellectuel en R. D. A. aussi. Les réflexions de Camus à propos de la relation entre la politique et la morale, ses exigences de dialogue, de justesse et de solidarité ont obtenu tout à coup une actualité évidente.

Alors, dans la deuxième version de la biographie, j'ai pu exprimer plus librement ma sympathie pour Camus et j'ai pu introduire dans le texte les nouveaux faits biographiques appris entre-temps. Ainsi, en dépit de la réception entravée de Camus en R.D.A., plusieurs motifs ont favorisé dans la deuxième moitié des années quatre-vingt la naissance - pour citer Heinz Robert Schlette - de cette "première biographie allemande de Camus"²².

Les pièces de Camus parurent au dernier moment de l'existence de la R. D. A. - *Caligula*, *Le Malentendu* et *Les Justes* dans la première moitié de l'année en cours²³. La publication des essais *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*, toujours vivement contestée et toujours remise à plus tard, fut enfin décidée cette année. Mais, en ce moment, alors que naît un marché commun des livres - qui, en effet, est tout à fait dominé par les livres venant de l'ouest - le projet est devenu complètement superflu.

Les forces régulatrices se sont écroulées. Elles avaient influencé décisivement la réception de Camus dans l'ancienne R. D. A. - comme celle de beaucoup d'autres écrivains, d'ailleurs. Elles ont fait des livres de Camus des objets désirés et difficilement accessibles. Maintenant, il faut se demander si ces qualités n'appartiennent pas toutes les deux au passé.

Pour terminer, encore quelques remarques à propos de la réception de Camus la plus active - si l'on peut mettre cet adjectif au superlatif - la réception par les artistes et les

²² Heinz Robert Schlette, *Rapport d'expert du 20 juillet 1990 pour*: Brigitte Sändig, *Albert Camus. Eine Einführung in Leben und Werk*, Leipzig, 1988, p. 2.

²³ Albert Camus, *Caligula. Das Mißverständnis. Die Gerechten*, Berlin, 1990. coll. "Spektrum" no 256.

LA RÉCEPTION DE CAMUS EN R.D.A.

écrivains en R. D. A. Le motif de Sisyphe, repris souvent dans la peinture et la poésie, ne peut être considéré comme une référence indubitable à Camus. Mais, souvent, cette référence est probable, notamment quand Sisyphe apparaît dans le rôle que lui avait donné Camus. Les lithographies, gravures sur bois et tableaux du peintre Wolfgang Mattheuer à propos de Sisyphe montrent celui-ci toujours comme quelqu'un qui gêne le règlement du jeu et qui se révolte. Le poème *Sisyphe* d'Uwe Kolbe, jeune poète dissident, finit par le vers: "on ne peut pas descendre plus bas qu'au commencement."²⁴

Dans une anthologie ayant pour titre *La mémoire incorruptible. Des écrivains parlent de la littérature mondiale*, Bernd Schirmer avoue être fasciné par Camus²⁵. Il explique cette fascination par l'amour commun pour l'Algérie, mais aussi par la force convaincante de la thèse du monde absurde, qui contrarie l'optimisme officiellement prescrit: "... certes, on nous a appris que le monde n'est pas toujours absurde, qu'il nous semble actuellement plus absurde que jamais, avec ces contradictions de plus en plus profondes, avec ses crises inévitables et avec l'incapacité de l'humanité entière de tirer les leçons de l'histoire."²⁶

Entre *L'Étranger* de Camus et le récit de Christoph Hein *L'Ami étranger*²⁷ existent des relations associatives, non directes, plutôt dans le sens d'une reprise productive. Même si les "Je" des deux récits se distinguent par leur sexe, leur profession, la religion où ils sont nés - ils se ressemblent beaucoup quant à leur réaction psychique face à un entourage qu'ils ne peuvent pas considérer comme leur propre milieu. Les motifs de cette étrangeté aussi différents; mais les phrases par lesquelles les héros décrivent cet état, et qui démontrent leur indifférence, se ressemblent intimement.

La piètre fortune officielle de Camus en R. D. A. disparaît avec cet État. Espérons que l'intérêt des lecteurs qui avait surmonté tous les obstacles résistera à celui de la facilité.

²⁴ Ds: Uwe Kolbe, *Hineingeboren, Gedichte 1975-1979*, Berlin, 1980, p. 51.

²⁵ Bernd Schirmer, *Allein im geliebten Land. Ds: Das unbestechliche Gedächtnis. Schriftsteller über Weltliteratur*, Berlin, 1984, p. 111.

²⁶ Ibid.

²⁷ Christoph Hein, *Der fremde Freund*, Berlin, 1981; en français *Alinéa*, 1985.

ÉDITER LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE*

CHRISTIANE MERVAUD*

Le destin éditorial du *Dictionnaire philosophique* est singulier. Paru en 1764 chez Grasset à Genève et composé alors de 73 articles, cet "ouvrage de Satan", comme l'appelle Voltaire, grossit au fil des rééditions pour atteindre 118 articles en 1769. Il est alors publié avec le dialogue l'*A.B.C.* sous le titre de *La Raison par alphabet*. L'activité alphabétique de Voltaire se déploie ensuite dans les différentes éditions des *Questions sur l'Encyclopédie*. Il envisageait de faire paraître un dernier ouvrage intitulé *L'Opinion par alphabet* dont on ne connaît que des fragments¹. Or les éditeurs de Kehl dès 1784 ont regroupé sous le titre général de *Dictionnaire philosophique* l'ensemble de ces oeuvres alphabétiques auxquelles ils ont adjoint les articles que Voltaire avait rédigés lorsqu'il collabora à l'*Encyclopédie* et au *Dictionnaire de l'Académie* et un certain nombre d'écrits brefs qui auraient pu trouver place dans les *Mélanges*. Niant toute perspective chronologique, ils amalgamaient des écrits aux finalités diverses. Beuchot, puis Moland ont maintenu en vie ce "monstre" l'un pour des raisons de commodité, l'autre afin de conserver un ensemble qui offre "une unité très saisissante pour l'esprit"².

Le premier tome des *Oeuvres alphabétiques* de Voltaire dans les *Oeuvres complètes* publiées par la Voltaire Foundation a regroupé les 45 articles pour l'*Encyclopédie* et les 117 articles pour le *Dictionnaire de l'Académie*³. Un second tome sera consacré aux textes

* Université de ROUEN

¹ Voir la mise au point de J. Vercrusse, "Préface générale", *Oeuvres alphabétiques I*, t. 33 des *Oeuvres complètes de Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford, 1987, p. XXI-XXIX.

² Beuchot, Paris, 1829, t. XXVI, p. VII et Moland, Paris, 1878, t. XVII p. I.

³ *Oeuvres alphabétiques I*, édition critique sous la direction de J. Vercrusse: *Articles pour l'Encyclopédie*, édition critique par Th. E. Braun, J. Fennetaux, U. Kölvig, M. Meyer, J. R. Monty, B. E. Schwarzbach, H. A. Stavan et V. W. Topazio; *Articles pour le Dictionnaire de l'Académie*, édition critique par

alphabétiques restés inédits à la mort de Voltaire⁴. Le *Dictionnaire philosophique* vient de paraître en deux tomes⁵. Bengesco avait déjà publié en 1892 le texte de 1764, les éditions Garnier en 1936 celui de 1769 en signalant les apports successifs de Voltaire: Julien Benda avait rédigé l'Introduction, les notes, relevé les variantes, Raymond Naves avait établi le texte⁶. La nouvelle édition de 1994 est un travail collectif dirigé par Ch. Mervaud pour lequel les contributions de chacun ont été indiquées⁷. Le texte a été établi par Ulla Kölving et Jerom Vercruysse: c'est celui de la dernière édition publiée avec la participation active de Voltaire, celle de 1769, en tenant compte de l'errata manuscrit de Bigex qui figure à la fin du second volume de l'exemplaire de 69 conservé dans la bibliothèque de Voltaire.⁸

Salué depuis longtemps comme une oeuvre majeure de Voltaire, le *Dictionnaire philosophique* avait donné lieu à des études éclairantes⁹, mais pratiquement n'avait pas été annoté¹⁰. Annoter ces 118 articles s'imposait comme une tâche primordiale. C'est donc sur les problèmes posés par cette annotation que va porter cette mise au point qui ne prétend point entrer dans les détails, mais qui se limitera à quelques traits caractéristiques.

J. Vercruysse avec la collaboration d'U. Kölving.

⁴ *Oeuvres complètes de Voltaire*, t. 35, Voltaire Foundation, Oxford 1994, p. XXI.

⁵ *Dictionnaire philosophique*, t. 35 et 36 des *Oeuvres complètes de Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford, 1994, édition critique sous la direction de Ch. Mervaud par A. Brown, M.-H. Coroni, J. Hellegouarc'h, U. Kölving, Ch. Mervaud, J. R. Monty, J.-M. Moureaux, B. E. Schwvarzbach, J. Vercruysse et R. Virolle.

⁶ *Dictionnaire philosophique*, Classiques Garnier, Paris, 1936. Réédition avec une introduction d'Étiemble en 1967.

⁷ *Dictionnaire philosophique*, t. 35, pp. XXI-XXIII.

⁸ T. 35, pp. 266-273.

⁹ Voir la Bibliographie, pp. 213-221 dans Ch. Mervaud, *Le Dictionnaire philosophique de Voltaire*, Universitas, Paris, 1994, édition séparée de l'Introduction au *Dictionnaire philosophique* parue dans le tome 35 des *Oeuvres complètes*, pp. 3-227.

¹⁰ L'édition Benda-Naves déjà citée consacre l'essentiel de ses notes à reproduire les variantes et suppléments tirés des *Questions sur l'Encyclopédie*. La traduction par Th. Besterman, Voltaire, *Philosophical Dictionary*, Penguin Classics, 1972, comprend quelques notes. En même temps que l'édition critique de la Voltaire Foundation sont parues en France deux éditions du *Dictionnaire philosophique*, celle d'Alain Pons, Gallimard, Folio classique, notes pp. 520-542 et celle de B. Didier, Imprimerie Nationale, notes pp. 461-508.

*

*

*

Si les règles d'établissement des textes sont relativement bien codifiées, celles qui régissent le commentaire, sans être laissées à la discrétion de l'éditeur, ne le sont point de façon précise ni immuable. La pratique varie selon le genre de l'ouvrage, les éditions qui en ont déjà été faites, les contraintes éditoriales d'une collection.

Quelle était la situation du *Dictionnaire philosophique*? Si toute nouvelle édition des *Contes* nécessite de s'informer sur des commentaires abondants, de faire des choix, d'opérer des renvois¹¹, il n'en était point de même pour le *Dictionnaire philosophique*. Le champ de recherches, simplement balisé, restait largement ouvert. On ne parlait pas de zéro étant donné l'ampleur et le nombre des travaux sur Voltaire, mais certains articles n'avaient jamais été commentés, ou du moins leurs difficultés propres n'avaient point été éclairées. On disposait de repères importants tantôt sur un texte comme l'étude de M. Waterman sur l'article "Apocalypse" qui avait mis en évidence les emprunts à Abauzit, d'ailleurs proclamés par Voltaire¹², tantôt sur l'ensemble de l'oeuvre comme la précieuse contribution de R. Pomeau, "La documentation de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique*"¹³.

Le niveau scientifique des *Oeuvres complètes* supposait que le commentaire ne soit pas réduit au minimum, c'est-à-dire à l'indication des coordonnées des citations ou à celles de quelques dates lorsque Voltaire fait allusion à des événements ou à des personnages historiques¹⁴, ce qui déjà représentait un travail important. Les références culturelles mises en oeuvre par Voltaire dans son *Dictionnaire*, sa volonté de lancer dans la bataille contre l'Infâme un ouvrage de poids, le retentissement de ce texte exigeaient davantage. Les contraintes liées

¹¹ Encore conviendrait-il de marquer des distinctions entre des *Contes* largement commentés, tout particulièrement *Candide*, et ceux qui le sont moins.

¹² Waterman, M., "Voltaire and Firmin Abauzit", *Romanic review* 33, 1942, pp. 236-249.

¹³ *Quaderni francesi I*, 1970, pp. 395-405.

¹⁴ On se reportera aux volumes parus des *Oeuvres complètes* et à l'étude de John Renwick, "The Complete works of Voltaire: a review of the first twenty-five years", *Studies on Voltaire*, T. 320, Oxford, 1994, pp. 165-207.

à une oeuvre qui se voulait, dès sa conception, une "encyclopédie de la raison"¹⁵, se révélèrent fort lourdes.

Voltaire s'est limité à 118 entrées, chiffre peu élevé pour un dictionnaire, mais ces articles englobent des domaines variés. Aucune oeuvre de Voltaire n'est aisée à annoter, nul ne pouvant se vanter de maîtriser parfaitement le contexte historique ni la prodigieuse culture de Voltaire. Mais il est des degrés de difficultés selon le sujet du texte, sa longueur¹⁶. La remarquable édition des *Éléments de la philosophie de Newton* a nécessité des connaissances approfondies de l'histoire des sciences¹⁷. Un pamphlet comme les *Anecdotes sur Fréron* supposait que la victime soit connue¹⁸. Le *Dictionnaire philosophique* n'est point spécialisé. C'est une des sommes de la pensée de Voltaire. Celui-ci lorsqu'il fait part à mots couverts de son projet dans une lettre à Mme du Deffand se dit absorbé "dans un compte ... de tout ce [qu'il doit] penser sur ce monde-ci et sur l'autre"¹⁹. Vaste programme et fort mal délimité, mais d'une richesse réelle. Tout ce qui intéresse Voltaire a donc droit de cité dans son "dictionnaire d'idées". Il suffit de consulter la Table des matières pour relever des intitulés philosophiques ("Bien, souverain bien", "Bien, tout est", "Fin, causes finales"), d'autres qui sont politiques ("États, gouvernements", "Maître", "Égalité"), certains à tonalité psychologique ("Amour-propre", "Amour", "Caractère"), d'autres encore traitant de questions esthétiques ("Beau", "Critique"). Mais l'essentiel d'entre eux se situe dans le domaine religieux: il en est qui évoquent de grandes figures bibliques ("Abraham", "David", "Adam"); il en est qui sont de l'ordre d'un anti-dictionnaire théologique ("Âme", "Grâce"); il en est qui traitent des livres saints ("Genèse", "Évangile"); il en est qui sont un historique ("Christianisme"); il en est qui dénoncent le fanatisme religieux ("Inquisition", "Fanatisme", "Persécution"). Il est quelque peu vain de classer ces articles; tout au plus peut-on signaler des orientations, car Voltaire pratique

¹⁵ Expression qui se trouve dans D 5051. Les références à la *Correspondance* de Voltaire renvoient à l'édition Th. Besterman, tomes 85-135 des *Oeuvres complètes*, Genève-Oxford, 1968-1977. Elles sont indiquées par la lettre D (definitive edition) suivie du numéro que porte la lettre.

¹⁶ Certains textes courts ont nécessité des recherches importantes, voir l'édition par J.-H. Moureaux de *La Défense de mon oncle*, *Oeuvres complètes*, t. 64.

¹⁷ Voir cette édition due à W.H. Barber et R.L. Walters, tome 15 des *Oeuvres complètes*, Oxford, 1992.

¹⁸ Voir cette édition par J. Balcou dans le tome 50 des *Oeuvres complètes*, Oxford, 1986.

¹⁹ D 8764, 18 février 1760.

ÉDIFIER LE DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE

des formes de libres propos amalgamant réflexions personnelles, références livresques. Il se permet au gré de sa fantaisie ou d'une association d'idées tel excursus significatif ("Anthropophages", "Songes", "Folie"). Mains articles accueillent des éléments de fiction: anecdotes, fables et contes; un groupe important adopte la forme dialoguée, en particulier quatre catéchismes. La discontinuité alphabétique autorise ce large éventail, de la métaphysique à l'histoire, de la théologie à l'actualité, de la remarque sur ce monde-ci aux spéculations sur l'au-delà. Voltaire ne compose pas un dictionnaire au sens habituel du terme, c'est-à-dire un ouvrage passant en revue un lexique et enregistrant des données documentaires objectives pour chaque entrée. *Le Dictionnaire philosophique* est une oeuvre littéraire, militante, au service de la raison, qui a préféré à l'ordre et à la méthode d'un exposé la multiplicité des angles d'approche que permet le classement alphabétique.

Sans vouloir établir le palmarès des difficultés rencontrées, la pratique a démontré que les articles les plus délicats à annoter n'étaient pas obligatoirement ceux où se déployait une érudition voyante. Lorsque Voltaire veut convaincre, il allègue des sources qu'il s'agit de vérifier. Des articles historiques renvoient à un certain nombre de textes (voir "Christianisme", "Conciles", "Credo"). Pour ses articles bibliques, le *Dictionnaire de la Bible* de dom Calmet, son *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, ses *Dissertations qui peuvent servir de prolegomènes de l'Écriture sainte*, le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle, instruments de travail maintes fois consultés par Voltaire, permettent de résoudre bien des problèmes. On connaît quelques ouvrages de référence de Voltaire comme l'*Histoire ecclésiastique* de l'abbé Fleury; on sait que sa documentation sur la Chine est largement redevable à la *Description de la Chine* du Père Du Halde, que celle concernant le Siam l'est au *Voyage de Siam* de G. Tachard. La présence d'un livre dans sa bibliothèque dont on possède le catalogue²⁰, celle de notes marginales ou signets relevés dans le *Corpus des notes marginales* sont autant d'indices²¹. Mais on se heurte à des énigmes, en particulier dans des textes qui visent moins à fournir une argumentation qu'à inciter à la réflexion. Ainsi l'anecdote qui clôt l'article "Anthropophages" ,mettant en scène une

²⁰ *Bibliothèque de Voltaire. Catalogue des Livres*, Éditions de l'Académie des sciences de l'URSS, Moscou-Leningrad, 1961.

²¹ *Corpus des notes marginales de Voltaire*, Akademie-Verlag, t. I-V, 1979-1994. Ce relevé s'arrête aux ouvrages de Muyart de Vouglans. T. I, A-B; t. II, C; t. III, D-F; t. IV, G-K; t. V, L-M.

chandelière de Dublin vendant des chandelles faites avec de la graisse d'Anglais paraissait une invention de Voltaire. Ce n'est qu'après avoir consulté systématiquement les ouvrages de sa bibliothèque relatifs à l'Irlande que la source du texte, *The irish rebellion or an history of the beginnings and first progress of the general rebellion, raised within the kingdom of Ireland upon the three and twentieth day of October 1641* (London, 1646) de John Temple a pu être découverte. Elle permet de voir comment fonctionne l'imaginaire voltairien²². Commenter le *Dictionnaire philosophique* a donc imposé une plongée dans un univers culturel, celui de la tradition judéo-chrétienne, de sa théologie, de ses dogmes, de l'histoire des Églises, mais aussi a demandé que soient compulsés maints livres anciens qui étaient les ouvrages de référence de Voltaire. Ces exigences vaudraient pour bien d'autres ouvrages de Voltaire, surtout pour son immense polygraphie antireligieuse.

Une autre difficulté de l'annotation du *Dictionnaire philosophique* tient au temps où il a été composé. Oeuvre de la maturité, sa documentation se fonde en partie sur des matériaux qui ont été amassés depuis longtemps, en particulier sur les recherches entreprises pour la grande synthèse historique: *l'Essai sur les Moeurs*. Les éditions successives s'enrichissent d'additions qui sont à mettre en relation avec la prodigieuse activité de Voltaire de 1764 à 1769. Mais les phases de la rédaction restent largement mystérieuses. Si le projet d'un dictionnaire remonte au séjour de Voltaire à la cour de Frédéric II en 1752 d'après le témoignage de Collini²³, si quelques articles furent alors rédigés²⁴, nul ne peut assurer qu'ils aient été repris dans l'ouvrage paru en 1764²⁵. En février 1750, lorsque Voltaire fait allusion à son "dictionnaire d'idées"²⁶, on ignore le nombre de textes qu'il a alors en portefeuille. Pour un ouvrage qu'il désavouera, Voltaire ne va pas multiplier les déclarations. Tout au plus peut-on collecter quelques indices dans sa *Correspondance*. L'allusion à la chanson: "Où allez-vous

²² Voir l'annotation de l'article "Anthropophages" et voir Ch. Mervaud, "Les cannibales sont parmi nous: l'article 'Anthropophages' du *Dictionnaire philosophique*", *Europe*, n° 781, mai 1994, pp. 102-110.

²³ Voir le chapitre II de l'Introduction du *Dictionnaire philosophique*.

²⁴ D'après la correspondance entre Voltaire et Frédéric II, les articles "Athée", "Baptême", "Âme", "Abraham", "Moïse", "Julien" auraient alors été composés.

²⁵ Voir les annotations de ces articles dans l'édition critique.

²⁶ Expression qu'il emploie dans D 8764.

M. l'abbé" dans une lettre de d'Alembert²⁷ éclaire la rédaction de l'article "Abbé". Les envois de "Moïse" et d'"Ézéchiel", respectivement à Diderot et à Mme du Deffand, fixent des repères²⁸. Des corrélations entre les préoccupations de Voltaire et les remarques de quelques articles autorisent des rapprochements comme celui de l'article "Paul" et d'une lettre à d'Argental²⁹. Mais rien ne permet de dire si la lettre précède ou suit la composition de l'article. L'emprunt d'un livre, l'allusion à une lecture peuvent également mettre sur la voie³⁰.

En fait, malgré le travail accompli, des zones d'ombre subsistent, même si quelques résultats ont été obtenus.

*
* *
*

L'annotateur est censé fournir les informations nécessaires à la compréhension du texte, débusquer les embûches, éclairer les points obscurs.

Les variations de sens de mots anciens, la prise en compte de niveaux de vocabulaire peuvent nécessiter, même pour un texte du XVIIIe siècle, des précisions. Jean Fabre dans son édition critique du *Neveu de Rameau* avait établi un Glossaire fort utile³¹. Le lexique du *Dictionnaire philosophique* est dans l'ensemble fort classique. Mais il emprunte à des langages spécialisés, surtout en matière théologique. L'article "Grâce" énumère "la grâce de santé selon st. Thomas, et la grâce médicinale selon Cajetan", puis la grâce extérieure et intérieure, la gratuite, la sanctifiante, l'actuelle, l'habituelle, la coopérante, l'efficace, la suffisante, la versatile, la congrue. La consultation de la *Somme théologique* de st. Thomas d'Aquin, celle de dictionnaires de théologie, celle de l'article "Grâce" de l'*Encyclopédie*, celle du *Dictionnaire de Trévoux* s'est avérée nécessaire. L'article "Carême" posait un problème irritant. Voltaire s'interrogeait:

²⁷ D 11449, d'Alembert à Voltaire, 8 octobre (1763).

²⁸ D 9452 et D 10816.

²⁹ Voir D 12351, Voltaire à d'Argental.

³⁰ Voir quelques indications dans Ch. Mervaud, chapitre 2 de l'Introduction et dans l'ensemble de l'annotation.

³¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre, Genève, Droz, 1963 (Lexique, pp. 255-286). La *Correspondance* de Voltaire pourrait donner lieu à l'établissement d'un lexique.

"Pourquoi Jésus jeûna-t-il quarante jours dans le désert où il fut emporté par le diable, par le Cnathbull?"

Aucun dictionnaire du français, ancien ou moderne, aucun dictionnaire de démonologie ne signalait ce diable que Voltaire citait de nouveau dans le *Tout en Dieu* et dans les *Questions sur l'Encyclopédie*. Or en consultant le *Commentaire littéral sur l'Évangile de st. Matthieu* de dom Calmet, une clé de l'énigme a pu être proposée. Dom Calmet commente le verset: "Alors Jésus fut conduit par l'Esprit dans le désert, pour y être tenté du diable" par ces remarques:

"Cnatchulle semble dire qu'il y fut conduit par le Démon, par le mauvais esprit, *a spiritu*, pour y être tenté"³².

Voltaire a donc dû lire rapidement ce passage qu'il a souligné dans son exemplaire comme le montre le relevé des *Marginalia*³³ et confondre le nom d'un exégète Norton Knatchbull (1602-1685) avec celui d'un diable. La recherche lexicologique débouche ici sur une inadvertance de Voltaire.

Pour l'essentiel, les informations recherchées étaient d'ordre historique. Étranger au monde de Voltaire, le lecteur de nos jours ne saisit pas sans une note érudite le clin d'oeil de l'article "Abbé"³⁴. Il n'ignore point que la tombe du diacre Pâris dans le cimetière St. Médard fut le théâtre de convulsions et de scènes d'hystérie religieuse, mais il n'est pas sûr qu'il ait entendu parler du conseiller au Parlement, Carré de Montgeron, et encore moins sûr qu'il ait consulté l'ouvrage de ce nouveau converti: *La Vérité des miracles opérés à l'intercession de M. de Pâris et autres appelants, démontrée contre M. l'archevêque de Sens* (1737). Il fallait donc se reporter à cet ouvrage auquel Voltaire fait allusion dans l'article "Convulsions". Dans "Superstition", Voltaire cite Gaufridi dont le nom était sans doute plus familier au public du XVIIIe siècle qu'à celui de nos jours. L'allusion à ce "bon honnête ministre huguenot qui prêcha que les damnés auraient un jour la grâce" est hermétique maintenant. Une note a dû exposer l'affaire Petitpierre qui date de 1760 ("Enfer").

Ces faits d'actualité nécessitaient des précisions. Mais l'attente de l'utilisateur d'une édition critique du *Dictionnaire philosophique* est beaucoup plus large. En effet, cette oeuvre

³² Matthieu IV, 1-2.

³³ *Corpus des notes marginales*, t. II, p. 99.

³⁴ Voir la note 2 de l'article "Abbé".

brasse une vaste culture, cite ou mentionne un nombre considérable d'ouvrages et d'auteurs. Les citations ont été systématiquement vérifiées. Encore fallait-il en repérer les coordonnées. Voltaire facilite la tâche lorsqu'il indique le nom de l'auteur. Il est précis, par exemple pour toutes les citations du *Traité contre Celse* d'Origène. Mais il fait parfois crédit à la culture de son lecteur, censé reconnaître des citations latines. L'une d'entre elles n'allait pas de soi. Dans l'article "Athée", Voltaire trace le portrait de Vanini, "disputeur à outrance sur les quiddités et les universaux; *et utrum chimera bombinans in vacuo possit comedere secundas intentiones*", renvoi au *Pantagruel*³⁵.

Voltaire cite la *Bible* dans la traduction qu'en a donnée Lemaître de Sacy et se reporte parfois à la Vulgate. Il convenait donc de se référer à ces textes, de préférence aux traductions, modernes, parfois consultées lorsque des différences de traduction étaient notables³⁶. Dans l'article "Ézéchiel", estimant que Lemaître de Sacy était trop pudique, Voltaire traduit de manière énergique les versets évoquant les dévergondages d'Oolla et d'Ooliba. Mais il convenait aussi de détecter une fausse citation, celle d'un Credo de l'abbé de Saint Pierre qui a toutes chances d'être de Voltaire, ce dernier lui attribuant aussi des "Pensées détachées" à la suite du *Dîner du comte de Boulainvilliers*³⁷.

La vérification des citations dans le *Dictionnaire philosophique* a permis de signaler quelques inadvertances ou erreurs de Voltaire; celle des fragments paraphrastiques ou des allégations a mis en évidence le prodigieux sens du raccourci de Voltaire, son art du résumé ou de la formule brillante et a permis de détecter quelques interprétations tendancieuses.

Ce commentaire fournit donc des renseignements de caractère plus ou moins objectif: conditions de la rédaction, sources, confrontations entre résumés voltairiens et textes originaux. La rigueur de l'édition critique commande ces recherches, mais l'on ne se targuera pas d'avoir répondu de manière satisfaisante aux exigences scientifiques d'un tel travail. La prudence commande de réserver des marges d'approximation. On attribuera seulement avec un degré de probabilité un détail à une lecture de Voltaire. Puisque Voltaire écrit dans son

³⁵ Référence ajoutée dans l'Errata du tome 36, p. 727.

³⁶ Voir la note 14 de l'article "David".

³⁷ Voir la note 19 de l'article "Credo".

exemplaire de *l'Histoire ecclésiastique* de l'abbé Fleury, "petit Romain / langue coupée"³⁸, en marge du martyre de st. Romain, on en déduit que telle est la source vraisemblable des allusions contenues dans les articles "Martyre" et "Christianisme", ce qui n'empêche point Voltaire d'avoir lu un récit de ce martyre dans les *Vénérables Actes des martyrs* de Ruinart. L'article "Baptême" se réfère à st. Cyprien à propos de l'aspersion et de la triple immersion. Voltaire, citant de mémoire, renvoie à la 76e lettre, alors qu'il s'agit de la 75e, simple brouille. Plus intéressant est le fait qu'il déforme les propos de st. Cyprien. Est-ce de sa part volonté délibérée ou erreur?³⁹

Un tel commentaire ne peut se vanter d'être exhaustif. Du moins fournit-il les pièces d'un dossier. Si ces notes étaient nécessaires, sont-elles suffisantes ?

*

* * *

Entre pénurie et pléthore, une voie satisfaisante peut-elle être trouvée? Faut-il conserver un rapport quasi esthétique entre l'écriture brève de Voltaire et la brièveté condensée d'une annotation? Il est évident que sur ce point cette édition prête le flanc à la critique.

Aux renseignements indispensables pour éviter des contresens ou pour éclairer des allusions, fallait-il adjoindre des éléments interprétatifs? Comment aller de la périphérie au coeur du texte?

L'Introduction a été réservée à une tentative d'interprétation du *Dictionnaire philosophique* pour laquelle l'annotation a fourni un certain nombre d'éléments. Les essais de datation des articles, les rapprochements entre des articles et la *Correspondance* servent de repères quant à la composition de l'oeuvre. Le chapitre III consacré à l'intertextualité s'est appuyé sur l'annotation. Le commentaire fournit des bases pour une étude de la signification du *Dictionnaire philosophique*, de l'art de Voltaire. Les modes de lecture de ce dernier, les gauchissements qu'il fait subir aux textes, sa manière de citer ou de résumer pourraient être traités à partir de ce commentaire. Qu'il s'agisse de sa pensée politique ou religieuse, de ses choix philosophiques, l'annotation indique sur quel substrat se développent les grandes options voltairiennes. Prendre connaissance de ce terreau sur lequel est né le *Dictionnaire*

³⁸ *Corpus des notes marginales*, t. III, p. 488.

³⁹ Voir l'annotation de l'article "Baptême".

philosophique ne dévoile point tous ses secrets. Du moins ce commentaire permet-il d'éviter des erreurs. Combien d'histoires insolites, de faits saugrenus qu'on aurait volontiers cru être de l'invention de Voltaire pour les besoins de sa polémique se sont révélés avoir pour source des événements ou des jugements qui n'avaient rien de fictif. L'historicité du commentaire n'est pas fermée sur elle-même; elle ouvre sur le désir d'expliquer.

Cette annotation propose des éléments interprétatifs dans la mesure où elle met en évidence les thèmes récurrents de la polygraphie voltairienne. En effet, malgré la lourdeur inhérente à un tel choix, il a été décidé de signaler les formulations des mêmes sujets, non seulement dans les ouvrages antérieurs au *Dictionnaire philosophique*, mais également dans ceux qui lui sont contemporains ou postérieurs. Ces confrontations montrent comment une documentation entre dans différentes argumentations, dans des écrits de genre différent et comment Voltaire projette de nouveaux éclairages sur des sujets qui lui tiennent à coeur. Tous ces rapprochements témoignent du mouvement de la pensée voltairienne et de ses éléments constitutifs. Ils ouvrent des perspectives non négligeables sur l'écriture voltairienne de la variante.

Certes d'autres angles d'approche peuvent être adoptés pour aborder le *Dictionnaire philosophique*. Quelques pistes ont été tracées dans l'Introduction: la place du Portatif dans les dictionnaires du temps ou son retentissement au XVIII^e siècle.⁴⁰ Elles méritent d'être poursuivies, d'autres seront ouvertes.

*

* *

En conclusion, éditer le *Dictionnaire philosophique* fut une tâche stimulante, mais alors que le travail progressait, paradoxalement l'ampleur des recherches à entreprendre s'élargissait. On s'est donc efforcé de fournir un maximum de renseignements, d'indiquer des débats, non point de dire la vérité ou de prétendre découvrir la vérité du *Dictionnaire philosophique*, oeuvre suffisamment riche pour échapper aux tentatives globalisantes. L'espoir des annotateurs était modeste: donner à lire le Portatif avec un intérêt renouvelé.

⁴⁰ Voir le chapitre I de l'Introduction. Le chapitre VII étudie la Réception au XVIII^e siècle, plus particulièrement les réfutations du *Dictionnaire philosophique*. Cette enquête devrait être poursuivie dans le temps et dans l'espace.



VOLTAIRE ET L'ANTI-MACHIAVEL

HELGA BERGMANN*

Le premier juin 1740, Voltaire écrivit au libraire hollandais Jan van Duren: "J'ai en main un manuscrit singulier composé par un des hommes les plus considérables de l'Europe: c'est une espèce de réfutation du *Prince* de Machiavel, chapitre par chapitre. L'ouvrage est nourri de faits intéressants et de réflexions hardies qui piquent la curiosité du lecteur et qui font le profit du libraire" (D2213).¹

La lettre restant sans réponse, Voltaire tâcha encore une fois de susciter l'intérêt de Van Duren: "Si vous saviez de quelle main est le manuscrit, vous m'auriez une obligation très singulière, et vous ne tarderiez pas à en profiter. C'est ce qu'il m'est permis de vous dire ..." (D2222; 5 juin 1740).

Cette fois Van Duren répondit qu'il s'est résolu à imprimer le manuscrit que Voltaire lui avait offert. S'il se doutait déjà que Frédéric II de Prusse en était l'auteur, on ne le sait pas. En tout cas, la première édition parut au mois de septembre 1740 à La Haye.²

Quels étaient les motifs qui déterminaient Voltaire à chercher un libraire pour un manuscrit dont il n'était pas l'auteur? Frédéric le Grand aurait facilement pu charger un libraire en Prusse d'imprimer sa *Réfutation du Prince de Machiavel*, mais il se gardait de le faire.

Frédéric avait rédigé la réfutation de Machiavel lorsqu'il n'était pas encore roi de Prusse. Responsable pour la Prusse après la mort de son père (30 mai 1740), il s'est vite aperçu que la publication de son manuscrit lui apporterait de grandes difficultés politiques.

* Sächsische Akademie der Wissenschaften, LEIPZIG

¹ Les lettres de Voltaire et de Frédéric II sont citées d'après *Les Oeuvres complètes de Voltaire / The Complete Works of Voltaire*, t. 85-135: *Correspondance and related documents. Definitive edition by Theodore Besterman* (sigle: D).

² Le titre complet était: *Examen du Prince de Machiavel, avec des notes historiques et politiques. À La Haye, chez Jean van Duren M.D.CC.XLI [1740!]*

On ne sait pas exactement quand Frédéric avait lu *Le Prince* de Machiavel. Il doit l'avoir bien connu, lorsqu'il écrivit à Voltaire le 31 mars 1738: "Votre *Histoire du siècle de Louis* m'enchanté. Je voudrais seulement que vous n'eussiez point rangé Machiavel, qui était un malhonnête homme, au rang des autres grands hommes de son temps. Quiconque enseigne à manquer de parole, à opprimer, à commettre des injustices, fût-il d'ailleurs l'homme le plus distingué par ses talents, ne doit jamais occuper une place due uniquement aux vertus et aux talents louables. Courtouche ne mérite point de tenir un rang parmi les Boileau, les Colbert et les Luxembourg. Je suis sûr que vous êtes de mon sentiment. Vous êtes trop honnête homme pour vouloir mettre en honneur la réputation flétrie d'un coquin méprisable; aussi suis-je sûr que vous n'avez envisagé Machiavel que du côté du génie" (D1476).

Dans cette lettre qui montre d'ailleurs que Voltaire avait eu une certaine influence à la naissance de l'*Anti-Machiavel*, Frédéric a déjà anticipé en partie les arguments qui seront développés plus tard en détail dans son manuscrit, dont le titre original est *Réfutation du Prince de Machiavel* mais qui est devenu connu sous le titre d'*Anti-Machiavel*.

Écrivant à Voltaire la lettre citée, Frédéric sait déjà qu'il s'est proposé de réfuter un livre d'une très grande envergure. En effet, *Le Prince*, rédigé en 1513 et publié en 1528, un an après la mort de son auteur, est resté jusqu'à nos jours un livre en discussion. Dérobés à leurs rapports internes, les "conseils" donnés par Machiavel peuvent servir à tout dictateur de justification pour ses crimes. *Le Prince* était un des livres de chevet de Mussolini, et lisant après l'époque du fascisme et du stalinisme des passages comme celui-ci: "il ne te suffit pas d'exterminer la race du prince [que tu as vaincu, H. B.], parce que les grands qui restent se font chefs de parti et faute de les pouvoir contenter ou exterminer [c'est nous qui soulignons] tous, tu perds cet État à la première occasion", on reste choqué par l'alternative "contenter ou exterminer", mais on est terrifié par ce qui suit, car on sait que l'extermination de grandes parties d'une population est devenue techniquement possible.

Le passage cité mène au centre du livre de Machiavel et de tous les essais de le réfuter. La question qui se pose est celle des relations entre politique et morale. Le prince de Machiavel qui veut libérer l'Italie de l'oppression étrangère, ne connaît pas de scrupules. Son attitude, qu'on pourrait caractériser par la fameuse formule "c'est la fin qui sanctifie les moyens", provoquait des répliques. Frédéric n'était pas le premier à réfuter *Le Prince* de Machiavel, mais il était le premier à le faire systématiquement, chapitre par chapitre. Son

Anti-Machiavel était basé sur une tout autre vision de l'homme. Tandis que Machiavel voyait dans l'homme un être méchant, pour Frédéric, influencé par les philosophes français du 17^e et du 18^e siècles, l'homme était un être bon et méchant. Comme Voltaire, Frédéric croyait dans sa jeunesse à la perfectibilité de la race humaine. Dans ses principes politiques, énoncés dans l'*Anti-Machiavel*, cette conviction se reflète. Pour lui, les mœurs du 18^e siècle n'étaient plus les mœurs grossières du Moyen Âge et de la Renaissance, et l'homme politique du siècle des Lumières ne pouvait plus être le conquérant de Machiavel. La politique ne devait plus être indépendante des principes de la morale. Cependant, Frédéric fait quelques concessions au *Prince*: il y a des situations qui demandent de prendre des résolutions exceptionnelles. Ainsi, il peut devenir nécessaire de mener des guerres préventives qui contredisent les principes qu'un prince doit suivre. De tels passages montrent-ils déjà que, dans sa future politique extérieure, Frédéric agira contre les maximes de son *Anti-Machiavel*? L'invasion en Silésie sera en stricte contradiction avec le livre rédigé par le prince héritier, livre qui a suscité dès sa naissance l'intérêt de Voltaire. Lorsque Frédéric lui écrivit le 22 mars 1739 "je médite un ouvrage sur le *Prince* de Machiavel", il s'empressa de l'encourager dans ce projet: "Votre idée, monseigneur, de réfuter Machiavel est bien plus digne d'un prince tel que vous que de réfuter de simples philosophes: ... c'est à un prince comme vous à instruire les princes. J'oserais supplier, avec la dernière instance, votre altesse royale de s'attacher à ce beau dessein et de l'exécuter" (D1978). Frédéric confesse qu'une des oeuvres de Voltaire, la *Henriade*, a contribué à sa résolution de réfuter *Le Prince* de Machiavel. Le bon roi Henri devient pour Frédéric une des figures idéales comme Marc Aurèle ou Télémaque; il l'oppose à César Borgia, le prince par excellence pour Machiavel, malgré sa cruauté et ses crimes. Voltaire accompagne avec un intérêt très vif le travail de Frédéric à l'*Anti-Machiavel* et ne cesse pas d'encourager le prince prussien à accomplir son texte malgré tous ses autres devoirs. À cette époque, Frédéric était pour Voltaire le seul prince en Europe qui promettait d'agir en roi éclairé. Désillusionné par Louis XV et *persona non grata* en France, Voltaire admirait en Frédéric son profond intérêt pour le mouvement philosophique français (les traces de la lecture de Fénelon, de Bayle ou de Montesquieu se trouvent dans l'*Anti-Machiavel*); il est heureux que le futur roi de Prusse ait formulé dans le premier chapitre de l'*Anti-Machiavel*: "c'est la justice qui doit faire le principal objet d'un souverain, c'est donc le bien des peuples qu'il gouverne qu'il doit préférer à tout autre intérêt, c'est donc leur bonheur et leur félicité qu'il

doit augmenter ou leur procurer s'ils ne l'ont pas."³ Voltaire était enthousiasmé par un prince qui ne voulait être que le "premier serviteur de l'État"⁴, responsable de son peuple par le contrat qui fut conclu jadis entre les peuples et les souverains.

Frédéric, curieux de savoir ce que pensait Voltaire de sa *Réfutation de Machiavel*, lui envoya son *Avant-propos* et quelques chapitres, avant que le tout fût fini. Voltaire était enthousiasmé, et lorsqu'il eut reçu tous les chapitres, il écrivit à Frédéric (28 déc. 1739): "Monseigneur, il faut, pour le bien du monde, que cet ouvrage paraisse" (D2125). Frédéric, cependant, savait bien que son manuscrit n'était pas encore mûr d'être imprimé. Il pria Voltaire d'être "le père putatif de ces enfants". "Il faut", écrivit-il, "que vous ajoutiez à leur éducation ce que la pureté de la langue française demande, pour qu'ils puissent se présenter au public" (D2119). Voltaire se vouait à cette tâche avec zèle: il supprimait ce qui lui paraissait superflu ou bavard, il corrigeait le français de Frédéric là où il lui semblait nécessaire, et çà et là, il ajoutait quelques-unes de ses propres idées ou, pour le moins, il augmentait les exemples historiques de quelques figures ou événements qui lui étaient familiers par ses travaux au *Siècle de Louis XIV* ou à *l'Essai sur les mœurs*. Après avoir terminé ce travail au manuscrit de Frédéric, il envoya sa version à Van Duren. La lettre accompagnante est citée au début de ce texte. Il ne pouvait pas encore prévoir ses querelles inlassables avec "ce fripon" causées par la demande de Frédéric II de retirer son manuscrit. Van Duren n'était pas prêt à stopper les presses. Voltaire, qui ne pouvait pas le forcer à renoncer à l'édition du texte dont il lui avait "fait cadeau", recourut à une ruse: il offrit un manuscrit remanié une seconde fois à un autre libraire de La Haye, Pierre Paupie. Celui-ci imprimait *l'Anti-Machiavel* à peu près un mois après Van Duren. Dans cette édition d'octobre 1740⁵, Voltaire déclara défectueuse celle de Van Duren et pria tous les libraires de ne suivre dorénavant que celle de Paupie. Dans cette seconde édition, Voltaire avait supprimé ou changé tous les passages qui pouvaient avoir des conséquences politiques désagréables pour le roi de Prusse ou pour sa propre personne, comme les invectives contre les papes, les allusions peu

³ *L'Anti-Machiavel* est cité d'après l'édition critique par Helga Bergmann et Werner Bahner (*Oeuvres complètes de Voltaire*, t. 19; sous presse).

⁴ *L'Anti-Machiavel*, chap. 1^{er}.

⁵ *Anti-Machiavel ou Essai de critique sur le Prince de Machiavel, publié par M. de Voltaire*. À La Haye, chez Pierre Paupie, M.DCC.XL.

flatteuses au roi de France et son ministre d'État, le cardinal de Fleury, la critique ouverte des petits princes d'Allemagne qui rêvaient d'être un autre Louis XIV.

Cette précaution était devenue nécessaire, car quoique le nom de Frédéric ne fût pas mentionné à la page de titre de son ouvrage, tout le monde savait qui était l'auteur de ce texte publié par Voltaire.

Frédéric n'était content ni de l'une ni de l'autre édition de son ouvrage: "J'ai lu le *Machiavel* d'un bout à l'autre; mais à vous dire le vrai je n'en suis pas tout à fait content, et j'ai résolu de changer ce qui ne m'y plaisait point, et d'en faire une nouvelle édition, sous mes yeux, à Berlin. J'ai pour cet effet donné un article pour les gazettes, par lequel l'auteur de l'*Essai [de critique du Prince de Machiavel]* désavoue les deux impressions. Je vous demande pardon; mais je n'ai pu faire autrement, car il y a tant d'étranger dans votre édition, que ce n'est plus mon ouvrage" (lettre à Voltaire du 7 nov. 1740). L'article projeté ne parut jamais, l'édition envisagée non plus. Frédéric n'avait plus le loisir de s'occuper de son ouvrage de jeunesse. Aussi craignait-il certainement qu'on jugeât ses actions (les guerres de Silésie) d'après ses mots. De cette façon, les nombreuses éditions et traductions de l'*Anti-Machiavel* en Europe (Pays-Bas, Allemagne, France, Italie, Genève, Angleterre, Suède, Danemark, Russie) ne pouvaient pas lui faire plaisir. Ces éditions cependant restent à jamais liées au nom de Voltaire, qui fait l'éloge de l'ouvrage dans un journal littéraire de La Haye encore en novembre 1740, mais qui écrit le 18 juillet 1741 à César de Missy: "En qualité de citoyen du monde je prends beaucoup d'intérêt aux maximes de l'antimachiavel, mais elles sont si peu suivies et je vois la pratique si peu d'accord avec la théorie que j'ay entièrement abandonné cet ouvrage. Je l'avois publié dans la vaine espérance qu'il produiroit quelque bien ..." (D2514).

VOLTAIRE VU PAR CHATEAUBRIAND

BRIGITTE SÄNDIG*

Dans une étude toute récente sur Chateaubriand - qui jouit, d'ailleurs, en France d'un intérêt grandissant - on dit: "...l'authentique grandeur de la littérature française réside en cette incessante ouverture à un dialogue éternel; ... Chateaubriand ne se soustrait pas à ce dialogue, qu'il ait lieu avec Voltaire ou Stendhal..."¹. Le dialogue de Chateaubriand avec Voltaire est d'une importance particulière, parce qu'il met en relation deux esprits extrêmement divergents et pourtant capables de s'atteindre; et, comme c'est la règle dans un tel cas, ce dialogue difficile et intensif révèle beaucoup de problèmes fondamentaux.

Il n'y a pas de question: Voltaire est pour Chateaubriand une des plus hautes autorités intellectuelles²; le cadet appelle l'aîné: "La grande existence de ce siècle" (c'est-à-dire du XVIIIe siècle)³ ou: "l'écrivain qui ... est à lui seul toute l'histoire de France de son temps"⁴. Tout persuadé de la représentativité de Voltaire, Chateaubriand est pourtant, contraint à une position très ambivalente vis-à-vis de l'aîné: en tant que "*patriarche de l'incrédulité*" (c'est

* Forschungsschwerpunkt Literaturwissenschaft der Förderungsgesellschaft, BERLIN

Université de POTSDAM

¹ Giovanni Macchia, *L'homme de la mort*, ds: "Europe 71 (1993), nr 775-776, p.21.

² Je renvoie aux études analysant la réception de Voltaire par Chateaubriand: Jean Pommier, *Le cycle de Chactas*, ds: "Revue de littérature comparée" 18 (1938), no oct.-déc., p. 604-629 et Gianni Montagna, *Candide et René*, ds: "Ausonia" 15 (1960), no 4, p. 3-16; no 5, p. 20-28; no 6, p. 18-25.

³ Chateaubriand, *Oeuvres complètes*. Nouvelle édition, Paris 1861. Reprint: Nendeln/Liechtenstein 1975, vol.10, p.343.

⁴ Idem, p. 558.

ainsi que Chateaubriand qualifie Voltaire en citant un autre auteur)⁵, le grand écrivain du XVIII^e siècle est l'antipode intellectuel et émotionnel de Chateaubriand.

Conforme à la complexité de cette relation et à sa conduite habituelle, Chateaubriand élabore toute une gamme de différentes positions - en partie purement tactiques - vis-à-vis de Voltaire.

Je voudrais d'abord énumérer ces positions d'une façon sommaire: tout en reconnaissant la grandeur et la représentativité de Voltaire, Chateaubriand parle de l'habileté considérable de l'aîné à imposer l'incrédulité comme philosophie à la mode⁶. Chateaubriand s'efforce aussi, comme d'habitude dans son commerce avec les grands de ce monde, de démontrer les convergences biographiques ou spirituelles. Il fait passer Voltaire pour son illustre prédécesseur dans l'exil en Angleterre et auprès de la cour prussienne⁷; en partie, il s'applique même à le faire passer pour le propagateur du véritable christianisme représenté par lui, Chateaubriand. - Une autre concordance, non soulignée, mais ressentie sans doute par Chateaubriand, réside dans le fait qu'ils vivent tous les deux des points culminants de l'histoire littéraire ou de l'histoire tout court: Voltaire se trouve entre le Grand siècle classique et le XVIII^e siècle sceptique, perturbé à la fin par la Grande Révolution⁸; Chateaubriand vit au carrefour de l'ancien régime et de la modernité - deux époques, selon Chateaubriand, séparées

⁵ Idem, vol. 11, p. 560.

⁶ Voir Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris 1978 (Pléiade), p. 1100: "Voltaire ... connaissait trop bien les hommes, pour ne pas chercher à s'enparer de cette opinion qu'on appelle l'opinion du monde, aussi employa-t-il tous les talents à faire une espèce de bon ton de l'impiété."

⁷ En 1726/29, Voltaire se sauvait en Angleterre devant un complot des nobles, Chateaubriand y attendait de 1793 à 1800 la fin de la Révolution; Voltaire était dans les années 1750 à 1753 l'hôte et le chambellan de Frédéric II à Potsdam, Chateaubriand était au début de 1821 pendant trois mois ministre plénipotentiaire auprès de la cour prussienne.

⁸ Voir Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., p.643: "Voltaire ... à la fin d'un âge, et à la naissance d'un autre âge, entre les anciennes mœurs et les mœurs nouvelles".

par un *fleuve de sang*⁹. - Plus tard, Chateaubriand prétend que Voltaire avait fait son temps et qu'il est sans aucune importance pour la jeune génération; en 1831, il note dans les *Mémoires d'outre-tombe*: "...les jours de Voltaire se sont écoulés; seulement sa renommée fait encore un peu de bruit dans un petit coin de notre petite terre..."¹⁰, et dans le grand ouvrage de sa vieillesse, *La vie de Rancé* de 1844, il dit: "L'illustre vieillard, s'enfonçant dans ses années, cesse d'être en rapport, excepté par la gloire, avec les générations qui s'élèvent..."¹¹ La discussion vive qui s'engage entre Chateaubriand et l'ainé admiré et abhorré dément cette phrase.

Voltaire est, et cela à partir des écrits de jeunesse jusqu'à la fin de ses *Mémoires*, un des personnages référentiels dominants pour Chateaubriand; celui-ci profite des sentences de Voltaire - choisies, certes - pour soutenir ses propres réflexions; quand Chateaubriand énumère les grands de la littérature mondiale ou de la littérature française, il n'oublie jamais Voltaire¹². La fréquence des citations va cependant en diminuant: dans *l'Essai sur les révolutions*, premier écrit de Chateaubriand, dans lequel il suit les traces de Voltaire, historiographe universel, il le cite fréquemment et, dans la plupart des cas, de manière positive. Dans *Le génie du christianisme*, le traité suivant, au contenu religieux-esthétique, Chateaubriand cite l'ainé souvent aussi, mais généralement de manière critique. Dans les riches *Mémoires d'outre-tombe*, les citations de Voltaire servent d'habitude à soutenir les opinions de l'auteur; Chateaubriand lui-même caractérise les moments où il aime alléguer Voltaire avec un sens

⁹ Voir Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*. Édition nouvelle ... avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et des index par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, 1951 (Pléiade), vol. 1, p. 165: "Passe maintenant, lecteur; franchis le fleuve de sang qui sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras".

¹⁰ Idem, vol. 2, p. 504.

¹¹ Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, op.cit.,vol.10,p.557.

¹² Voir Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, *Génie du christianisme*, op. cit., p. 96: "Homère a donné Virgile à l'antique Italie, et le Tasse à la nouvelle, le Camoens au Portugal, Ercilla à l'Espagne, Milton à l'Angleterre, Voltaire à la France, Klopstock à l'Allemagne; ou: Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., vol. 1, p. 658: "Que de génies...! Corneille, Racine, Boileau, La Bruyère, Bossuet, Fénelon, Voltaire, Buffon, Montesquieu..."

ironique et paradoxal assez rare chez lui: "Voltaire que j'aime à citer aux incroyables..."¹³

En jugeant Voltaire, Chateaubriand ne sépare pas les capacités littéraires des qualités humaines; donc, on ne peut pas en parler distinctement. Par contre, on peut bien séparer les opinions de Chateaubriand à propos des différents genres littéraires enrichis par Voltaire.

Pour s'expliquer la personnalité de Voltaire, Chateaubriand se sert de la figure de l'éternel railleur se moquant de tous et de tout. Aussi dit-il dans un recueil de ses jugements littéraires: "...le comique de Voltaire, c'est le *nihil mirari* qui flétrit parmi nous"¹⁴, et, en 1839, Chateaubriand considère cette qualité de Voltaire, en lui attribuant un impact énorme, comme une des deux raisons principales pour la destruction de la religion dans la nation française: "...cette rage impie que la France tenait des bouffonneries de Voltaire et de la démence de la Terreur."¹⁵

Contrairement à de telles déclarations, Chateaubriand montre bien du respect pour quelques ouvrages voltairiens: les tragédies, les épopées et les ouvrages historiographiques (les contes, la partie la plus vivante et efficace de l'oeuvre voltairienne, restent à peu près inaperçus).

Chateaubriand, persuadé de la supériorité spirituelle fondamentale du XVIIe au XVIIIe siècle¹⁶, apprécie Voltaire surtout comme continuateur statistique de la grande tradition; deux fois il déclare: "Voltaire et Montesquieu ont trouvé des modèles de style chez les écrivains du siècle de Louis XIV."¹⁷ Cependant, Chateaubriand ne cherche pas seulement des finesses

¹³ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., p. 1178.

¹⁴ Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. 6, p. 394 ou: Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., p. 754: "...Voltaire n'ait vu dans les feux d'un enfer chrétien que des objets burlesques..."

¹⁵ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., vol.1, p. 759.

¹⁶ Voir Giovanni Macchia, *L'homme de la mort*, op. cit., p. 10: Chateaubriand ne dissimulait pas son admiration pour l'une des périodes les plus aristocratiques de la littérature française, le classicisme du Grand siècle, en opposition avec la prose sèche, économique et fonctionnelle des philosophes et des idéologues des Lumières.

¹⁷ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., p. 126 et Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., vol. 2, p. 129.

stylistiques, mais il vise à prouver et à illustrer son opinion esthétique fondamentale, élaborée dans *Le Génie du christianisme*, que la littérature et le christianisme sont inséparables, que l'un ne peut pas exister sans l'autre. Pour témoigner de cette thèse, Voltaire est pourtant un sujet vraiment ingrat. Alors, Chateaubriand choisit parmi les ouvrages de l'ainé ceux qui conviennent le mieux à sa thèse préfigurée. À propos des tragédies de Voltaire, Chateaubriand note: "...le christianisme ... réclame toutes les sortes de tableaux. Voulez-vous le suivre dans la poésie? le Tasse, Milton, Corneille, Racine, Voltaire, vous retracent ses miracles."¹⁸ Il cite une description respectueuse de la Sainte Communion par Voltaire et ajoute à son nom entre parenthèses: "...dont l'autorité ne sera pas suspecte"¹⁹ - exemple vraiment pertinent de l'argumentation contre les *incrédulés* au moyen du *patriarche de l'incrédulité*.

Sans relâche, Chateaubriand note les quelques - et, comme il croit, involontaires - mots de Voltaire en faveur du christianisme²⁰; l'argumentation voltairienne cohérente contre le christianisme est qualifiée de pure ingratitude, parce que le christianisme avait donné à Voltaire "ses plus beaux titres à l'immortalité"²¹.

Pour cela, *La Henriade*, l'épopée du combat de Henri IV contre la ligue catholique, doit servir de preuve concrète. Chateaubriand en avance deux avis différents - l'un, contenu dans *Le Génie du christianisme*, ambigu, et l'autre, de ses années ultérieures, encore plus sévère. Vers 1800, l'épopée est pour Chateaubriand "un poème achevé", privé pourtant d'"une action héroïque et surnaturelle"²²; car le *merveilleux*, signe le plus important de la *poésie*, est à peu près anéanti par "le malheureux système qui glaçait le génie poétique de Voltaire"²³. Le poétique n'a vaincu qu'aux rares moments où la foi chrétienne se manifeste contre la volonté de l'auteur."Il n'a répandu quelque chaleur...qu'aux endroits mêmes où il cesse d'être

¹⁸ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme* op. cit., p. 471.

¹⁹ Idem, p. 492.

²⁰ Voir idem, p. 669: Il aurait toujours dû se rappeler ce vers, qu'il avait fait sans doute par un mouvement involontaire d'admiration: "*Quoi donc! les vrais chrétiens auraient tant de vertu!*" Ajoutons tant de génie.

²¹ Idem.

²² Idem, p. 642.

²³ Idem, p. 644.

philosophe pour devenir chrétien: aussitôt qu'il a touché à la religion, source de toute poésie, la source a abondamment coulé."²⁴ Reste à résumer: "...il y a deux hommes dans Voltaire: ...Il édifie et renverse...il poursuit, à travers soixante-dix volumes, ce qu'il appelle *l'infâme* et les morceaux les plus beaux de ses écrits sont inspirés par la religion."²⁵ Cela prouve alors "que des moeurs graves et une pensée pieuse sont encore plus nécessaires dans le commerce des Muses qu'un beau génie."²⁶ (À ce propos, il faut déjà signaler que Chateaubriand identifie sans hésiter la religion avec le christianisme; Voltaire, par contre, avait estimé hautement la religion (dans un sens large, à expliquer plus tard), pendant qu'il combattait hardiment le christianisme; alors, la confusion terminologique de Chateaubriand contribue aussi à amener et la condamnation et la revendication totale de Voltaire.)

Plus tard, Chateaubriand n'arrive plus à espérer que le christianisme est assez puissant pour faire convertir des incrédules si acharnés que Voltaire; alors, il se prononcera tout à fait défavorablement à propos de *La Henriade*. Il dit que les *idées philosophiques* y ont eu un effet desséchant: "... l'influence des idées philosophiques; il n'y a pas de si heureux génie qu'elle n'étouffe."²⁷ À son avis, Voltaire avait manqué les possibilités poétiques renfermées dans le sujet, "cette France ... toute pleine d'histoires merveilleuses" (Chateaubriand énumère pêle-mêle des témoignages de la foi chrétienne, de l'activité missionnaire et colonialiste chrétienne, et même des signes du paganisme); il dit: "M. de Voltaire ne s'est pas douté de tout cela; sa composition est chétive; il suit la marche des événements avec la timidité d'un annaliste..."²⁸ Par conséquent, les personnages de l'épopée sont pâles et abstraits, porte-paroles simples de l'auteur: "Sont-ils (les héros de ce poème) plus du XVIe que du XVIIIe siècle? Sans physionomie, sans caractère, ils débitent de temps en temps d'assez beaux vers, qui servent à mettre en lumière les principes philosophiques du poète..."²⁹

²⁴ Idem.

²⁵ Idem, p. 645/6.

²⁶ Idem, p. 647.

²⁷ Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, op.cit., vol.8,p.581.

²⁸ Idem, p. 580.

²⁹ Idem.

Maintenant, Chateaubriand résume: "... si M. de Voltaire a échoué dans l'épopée, c'est ... parce qu'il n'a pas lui-même été chrétien. ... S'il a manqué son sujet, la faute en est toute entière à la philosophie."³⁰ - La confiance d'autrefois dans la victoire sûre de la religion chrétienne s'est convertie maintenant au désespoir, vu les conséquences ahurissantes de la philosophie du XVIII^e siècle.

À cet endroit, il faut souligner que Chateaubriand, en aucun cas, n'accorde l'autonomie à la littérature; pour lui, elle sert ou elle est intimement liée soit à la religion chrétienne, soit à la philosophie; ces deux forces antagonistes se contestent l'instrumentalisation de la littérature pour leurs objectifs respectifs.

Cette conception de la littérature se révèle clairement dans la condamnation extrêmement aigre, répétée à plusieurs fois, de l'épopée ironique de Voltaire *La Pucelle* (où Voltaire fait dépendre la fortune guerrière de Jeanne d'Arc de la garde de sa virginité, où l'amour tout court est le point décisif de tous les événements historiques et où, en général, le sujet héroïque est traité par une grande distance ironique). C'est, à l'avis de Chateaubriand, la trahison de la patrie par la littérature; à propos de "*La Pucelle* et tant d'autres oeuvres qu'on rougit de nommer", il déclare: "Qu'on nous montre un seul auteur anglois, allemand, italien, espagnol, qui ait jamais pris plaisir à dégrader son pays dans l'estime de l'Europe! Et qui ne sait que pourtant les sarcasmes de M. de Voltaire contre sa patrie sont dans la bouche de tous les étrangers?"³¹

Le rival le plus important est l'Angleterre; Chateaubriand en craint l'influence culturelle dominante et oscille entre la curiosité reconnaissante et la tentative de s'en protéger (pendant qu'il accorde, du point de vue politique, la supériorité incontestée à la nation rivale).³² À propos de la réception et de la propagation des écrivains et des philosophes anglais par Voltaire, Chateaubriand remarque: "Voltaire ... se gâta l'esprit par les idées philosophiques de Collins, de Chubb ... de Bolingbroke."³³

³⁰ Idem, p. 582/3.

³¹ Idem, p. 560.

³² Voir: Jean-Paul Clément, *Chateaubriand et l'Angleterre*, ds: "Europe", 71 (1993), nos 775-776, pp. 56-65.

³³ Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, op.cit., vol. II, p. 736.

Les opinions de Chateaubriand sur l'oeuvre historiographique de Voltaire sont aussi équivoques. Elles sont plutôt positives - surtout à cause du sujet - quand il s'agit de *l'Histoire de Charles XII, Roi de Suède et du Siècle de Louis XIV*; par contre, *l'Essai sur les moeurs* de Voltaire est condamné fermement³⁴. Le motif secret de ce dernier arrêt réside dans le fait que Voltaire a remplacé dans cet essai le principe jusque-là incontesté du développement historique, la réalisation de l'idéal chrétien, par le progrès de la civilisation et de la culture.³⁵ En désapprouvant Voltaire, Chateaubriand se réclame de Montesquieu, qui avait accusé Voltaire d'idées préconçues et, par cela, d'incapacité historiographique: "Voltaire, dit Montesquieu, n'écrira jamais une bonne histoire; il est comme les moines qui n'écrivent pas pour le sujet qu'ils traitent, mais pour la gloire de leur ordre. Voltaire écrit pour son couvent."³⁶ Tout comme dans les oeuvres poétiques, Voltaire n'avait pu surmonter cette restriction mentale qu'à l'aide du christianisme: "Il lui est arrivé en histoire ce qui lui arrive toujours en poésie: c'est qu'en déclamant contre la religion, ses plus belles pages sont des pages chrétiennes..."³⁷

Quelle est l'essence - selon Chateaubriand - de cette *philosophie* de Voltaire, qui se montre dans ses oeuvres d'une manière si ravageante? À côté de *l'impiété, l'immoralité* est sa caractéristique la plus marquante³⁸. La philosophie de Voltaire manque totalement de qualités métaphysiques³⁹, et son contenu essentiel est l'intolérance rageuse⁴⁰. Dans le premier grand

³⁴ Voir Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., p. 841: "Quand Voltaire s'est soumis à une censure légitime, il nous a donné *Charles XII et Le Siècle de Louis XIV*; lorsqu'il a rompu tout frein, il n'a enfanté que *l'Essai sur les moeurs*".

³⁵ Voir Martin Fontius, *Voltaire - Proteus der Schriftsteller* ds: "Martin Fontius (Hrsg.), *Voltaire, Erzählunge, Dialoge, Streitschriften*," (3 vol.), Berlin 1981, vol. 1, p. 28.

³⁶ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., p. 843; voir: Montesquieu, *Mes pensées*, no 929 (Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, p. 1252).

³⁷ Idem, p. 844.

³⁸ Voir idem, p. 359: "Voltaire ... rit, fait des beaux vers, et distille l'immoralité; desgleichen ebd, S. 371: "...vieillard de Ferney, dont l'immoralité est bien connue."

³⁹ Voir idem, p. 371: "Voltaire n'entendait rien en métaphysique".

essai de Chateaubriand, *l'Essai sur les révolutions* de 1797, se trouve un chapitre nommé *La secte philosophique sous Louis XV*; dans ce chapitre, Chateaubriand se débat de manière fervente contre les philosophes du XVIII^e siècle - la ferveur s'explique par l'enthousiasme du converti condamnant ses idéaux d'antan. Trente ans plus tard, Chateaubriand a commenté abondamment tout *l'Essai* et, naturellement, ce chapitre - et cela avec plus de pondération, mais parfois, aussi, plus d'acuité. - En premier lieu, le classement de Voltaire s'est modifié considérablement en ces trente ans: en 1797, Chateaubriand avait mis Voltaire au même rang que Diderot et d'Alembert; seulement Rousseau et Montesquieu, les "deux grands hommes", ont été mis au-dessus des *philosophes* diffamés. Par contre, en 1826, Chateaubriand déclare: "Diderot et d'Alembert au nombre des plus beaux génies que la France ait produits (c'est-à-dire Voltaire), est une chose parfaitement ridicule"⁴¹ et range Voltaire avec la notation "Non, Voltaire les vaut"⁴² à côté de Rousseau et de Montesquieu.

Plus importante que cette classification est sa caractérisation verbale de la *secte philosophique* (dans laquelle Chateaubriand compte Voltaire toujours). Quelques pages plus tôt, il avait reproché aux *philosophes* leur rage destructrice et leur nihilisme⁴³; maintenant, il déclare tout décidé: "... le vrai esprit des Encyclopédistes était une fureur persécutante de systèmes, une intolérance d'opinions, qui voulait détruire dans les autres jusqu'à la liberté de penser..." et, confirmant et aiguisant cette déclaration trente ans plus tard: "...les Encyclopédistes étaient les plus intolérants des hommes, et c'est pour cela que je ne les puis souffrir. Je les regarde comme des hypocrites de liberté, comme de faux apôtres de philosophie, qui prenaient l'honneur de leur vanité blessée pour un sentiment d'indépendance, leurs mauvaises moeurs pour un retour au droit naturel, et leur fureur irréligieuse pour de la

⁴⁰ Voir idem, p. 398: "... une intolérance d'opinion qui voulait détruire dans les autres jusqu'à la liberté de penser..."

⁴¹ Idem, p. 398.

⁴² Idem.

⁴³ Voir idem, p. 359: "Quel fut donc l'esprit de cette secte? La destruction. Détruire, voilà leur but; détruire, leur argument. Que voulaient-ils mettre à la place de choses présentes? Rien."

sagesse."⁴⁴

Ces reproches-là ne sont pas à infirmer par la remarque que Chateaubriand, avec une argumentation différente, a participé de même à ce jeu de puissance, caractérisé parfaitement par lui. La *marque* totalitaire du Siècle des Lumières, son nihilisme latent et la manoeuvre d'imposer des intérêts particuliers ou privés sous le couvert de la liberté de penser se sont révélés au cours du XXe siècle comme le problème pratique dominant. Alors, Chateaubriand a bien senti un danger réel, décrit et analysé plus tard de manière pertinente par Horkheimer/Adorno⁴⁵ et par Sloterdijk⁴⁶.

Comme je l'avais démontré, Chateaubriand lui-même n'est pas tout à fait sûr et content du refus total de Voltaire. Parfois, il essaie même de jouer la carte Voltaire contre les encyclopédistes: "*L'Encyclopédie* est un fort mauvais ouvrage, c'est l'opinion de Voltaire lui-même"⁴⁷; puis - et c'est l'essentiel de son raisonnement - il couvre Voltaire de reproches injustifiés: *furie persécutante de systèmes, intolérance d'opinion, détruire ... la liberté de penser*. - À propos de ces erreurs, il faut dire: Chateaubriand s'approche de Voltaire, comme c'est la règle de toute sorte de réception, suivant ses intérêts, en choisissant ce qui lui convient. Et puis, ce n'est pas par hasard que Chateaubriand néglige une grande partie de l'oeuvre voltairienne, en particulier la partie la plus vivante et ouverte, les *contes*. Même son jugement des oeuvres prises en considération est déterminé par son inhabileté à apercevoir et à estimer, du sommet de sa sévérité hautaine, les qualités les plus évidentes de Voltaire: son esprit irrespectueux et polémique, ses plaisanteries accélérées par les raccourcissements et par les juxtapositions. C'est ainsi que Chateaubriand accuse Voltaire, le sceptique lucide doutant de tous les dogmes, d'anéantir la liberté de penser et de construire des systèmes philosophiques, qu'il accuse d'intolérance cet écrivain qui a lutté sans arrêt contre la jurisprudence imprégnée de fanatisme religieux.

Un autre reproche de Chateaubriand est celui-ci: "Le monument le plus extraordinaire

⁴⁴ *Idem*, p. 399.

⁴⁵ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1969.

⁴⁶ Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd 1, 2, Frankfurt/M. 1983.

⁴⁷ *Idem*, p. 1115.

de littérature qui existe est peut-être la Correspondance entre Diderot, Voltaire, d'Alembert et le roi de Prusse. C'est là qu'à chaque page, on s'étonne de voir les philosophes jetant le manteau dont ils se revêtaient pour la foule, le monarque déposant le masque royal, traiter de fable la morale de la terre, parler hardiment de liberté entre eux, en réservant l'esclavage pour le peuple stupide, se jouer de ce qu'il y a de plus sacré...⁴⁸ Il n'est pas vrai que cette correspondance n'est qu'un échange continuuel d'un savoir élitaire entre maîtres penseurs; dans les extraits de la correspondance que j'ai lus⁴⁹, ce ne sont que Frédéric II et d'Alembert qui discutent résolument la question si le peuple veut être éclairé et si cela lui sera utile. En effet, Frédéric décide qu'il est vain d'apporter les Lumières aux gens simples, mais d'Alembert réplique avec la même fermeté, qu'il faut toujours dire la vérité aux hommes. Là, nous avons à l'état pur, à mon avis, les deux faces des Lumières.

Naturellement, la démarche critique de Chateaubriand, fier de sa vieille noblesse, n'est pas nourrie de sympathies pour la démocratie; Chateaubriand se comprend plutôt, parallèlement à Frédéric, comme détenteur d'un savoir élitaire fondé - et voilà la différence! - sur la religion chrétienne. C'est pourquoi il se fâche contre le projet supposé de tranquilliser le peuple par la religion; pour cela, il estime trop la religion, pendant qu'il néglige complètement le peuple. D'ailleurs, il approuve bien l'aristocratie de Voltaire, d'autant que cette attitude voltairienne lui semble responsable de l'hostilité de Voltaire contre la Révolution Française: "J'ai entendu une discussion très intéressante au sujet de Voltaire et de Rousseau... On examinait quelle aurait été vraisemblablement la conduite du poète et du philosophe, s'ils avaient vécu jusqu'à la révolution. Il fut conclu à l'unanimité qu'ils auraient été des aristocrates. Voltaire, disait-on, n'aurait jamais pu oublier sa qualité de gentilhomme du roi..."⁵⁰

Pendant, Chateaubriand a réussi à découvrir, occupant un autre point de vue, des "points faibles" des Lumières (à supposer qu'on peut résumer dans un seul terme un mouvement intellectuel tellement différencié). Néanmoins, au moment où, fasciné uniquement

⁴⁸ Idem, p. 399.

⁴⁹ Ds: *Friedrich II. von Preußen. Schriften und Briefe*, Leipzig 1985; cette publication comporte des parties de la correspondance entre Voltaire et Frédéric II et d'Alembert et Frédéric II.

⁵⁰ Chateaubriand, *Essai sur le révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., p. 366.

par son point de vue, il perd de vue son vis-à-vis, il commet de grandes erreurs. Ce point de vue personnel de Chateaubriand est, à partir du *Génie du christianisme*, la défense de "la religion chrétienne, ... la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres..."⁵¹ Chateaubriand avait obtenu, grâce à la religion chrétienne, un contenu pour son idéal esthétique, qu'il définissait en 1800, un peu avant la déclaration ci-dessus, d'une manière curieusement vide, comme "l'art de choisir et de cacher"⁵². À partir de maintenant, le christianisme est pour lui la condition indispensable des qualités esthétiques (et même morales): "Un écrivain qui refuse de croire en un Dieu...banni d'abord l'infini de ses ouvrages. Il renferme sa pensée dans un cercle de boue, dont il ne peut plus sortir."⁵³ Sous l'influence de ce dogme, Chateaubriand ne peut pas rendre justice à Voltaire. Alors, il ne lui reste qu'à regretter que Voltaire - malgré ses bons talents - n'ait pas trouvé ce chemin. "Il est malheureux de rencontrer sans cesse cet homme célèbre dans l'histoire littéraire du dernier siècle, et de l'y voir jouer si souvent un rôle peu digne d'un honnête homme et d'un beau génie."⁵⁴ Par conséquent, Chateaubriand avait imaginé déjà dans *Le Génie du christianisme* un véritable programme de rééducation pour Voltaire: "Ce grand homme eut le malheur de passer sa vie au milieu d'un cercle de littérateurs médiocres, qui, toujours prêts à l'applaudir, ne pouvaient l'avertir de ses écarts. On aime à se le représenter dans la compagnie des Pascal, des Arnauld, des Nicole, des Boileau, des Racine: c'est alors qu'il eût été forcé de changer de ton. ... C'était une telle école qu'il fallait à Voltaire."⁵⁵

D'autre part, Chateaubriand est - c'est évident surtout dans les *Mémoires* - un écrivain avec l'instinct des qualités esthétiques, des ambivalences, du sens caché ou ambigu; il sent et apprécie, en partie au moins, que Voltaire, malgré ou plutôt à cause de toute son agressivité contre l'intolérance et le fanatisme du christianisme, accepte plus d'une vérité, c'est-à-dire qu'il

⁵¹ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., S. 469.

⁵² Chateaubriand, *Correspondance générale*, vol. 1: 1789-1807, Paris 1977, p. 118 (Lettre à Fontanes): "On peut donc définir le beau idéal: l'art de choisir et de cacher".

⁵³ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., S. 867.

⁵⁴ Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, op.cit., vol.6,p.495.

⁵⁵ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, op. cit., p. 645/6.

est plus respectueux envers la subjectivité, la relativité des questions humaines que quiconque ne sait que défendre obstinément sa seule vérité bormee

Cela s'exprime par différents jugements. Premièrement, Chateaubriand déclare son étonnement que Voltaire, cet *esprit supérieur, raisonnable, éclairé* n'ait pas été capable de s'ouvrir à la vérité du christianisme, à une vérité "que chacun voit"⁵⁶; cette vérité est pour lui, Chateaubriand: "...que l'établissement de l'Évangile, à ne considérer que le rapport humain, est la plus grande révolution qui se soit opérée sur la terre..."⁵⁷

Chateaubriand découvre différents motifs pour l'aveuglement lamentable de Voltaire envers l'impact de l'Évangile; une fois, il attribue cet aveuglement à l'esprit mesquin de l'écrivain: "... il ne voyait que le petit côté du christianisme"⁵⁸; puis, il regrette que Voltaire n'ait pu connaître que ce petit côté par la faute des sophismes des théologiens: "Je ne doute pas que si l'on eût pu présenter tout à coup à Voltaire l'autre côté de la question, son intelligence lucide et prompte n'en eût été frappée..."⁵⁹ Enfin, en montrant une vue étonnamment large, Chateaubriand accorde à Voltaire la conquête du véritable christianisme faite par une irréligion extrême: "Voltaire accomplissoit une révolution dans les idées religieuses. Si l'irréligion était poussée jusqu'à l'outrage, si elle prenoit un caractère sophistique et étroit, elle menoit néanmoins à ce dégagement des préjugés qui devoit faire revenir au véritable christianisme."⁶⁰ Est-ce que Chateaubriand approuve par cela la position de Voltaire vis-à-vis de la religion? La conception de Dieu de Voltaire - cela doit être expliqué brièvement pour éclaircir cet important point de convergence et de divergence⁶¹ - est celle d'un Être supérieur qui est le fond du monde et qui se révèle dans la nature; selon Voltaire, cet Être est à respecter et ses lois morales sont à observer volontairement. - Pour Voltaire, inspiré

⁵⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., vol. 2, p. 505.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, op.cit.,vol.11,p.737.

⁵⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., vol 2, p. 505.

⁶⁰ Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, op. cit., vol. 10, p. 342/3.

⁶¹ À ce propos, je renvoie à: René Pomeau, *La religion de Voltaire*, Paris 1956 et: Martin Fontius, *Voltaire - Proteus der Schriftsteller*, op. cit.

de cette conception déiste de Dieu et de la foi, compatible d'ailleurs avec son intérêt marqué pour les sciences physiques et naturelles, toute représentation anthropomorphique de Dieu est une idolâtrie barbare; aussi, les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament sont pour lui des blasphèmes⁶². À ces incriminations, les institutions de l'Église et de la théologie offrent une surface d'attaque formidable, utilisée par Voltaire avec plaisir. Il accuse par exemple la prétention de l'Église à une puissance illimitée, réalisée à l'aide des armes et des bûchers, et sa présomption d'un droit affirmé de penser pour les non-initiés; en même temps, il se moque fermement du byzantinisme résultant de ces efforts intellectuels. Parmi les écrits où Voltaire propage sa conception de Dieu et où il donne libre cours à son agressivité envers l'Église et les théologiens⁶³, nous ne choisissons que *Le dîner du comte de Boulainvilliers*. Là, Voltaire fait débattre les problèmes en question par un comte et une comtesse, éclairés tous les deux par le philosophe authentique Fréret et un homme de l'Église, un abbé. Le cours du débat est le suivant: au commencement, le comte et l'abbé constatent la convergence de leurs conceptions de la philosophie respectivement de la religion chrétienne; puis, le comte polémique vivement contre les actions répressives de l'église et les notations conformes de l'Écriture; l'abbé riposte que l'Écriture comporte aussi des déclarations tout à fait différentes. Par la suite, l'abbé s'essaie à théoriser et affirme que personne ne peut atteindre le salut en dehors de la communauté religieuse. Alors, Fréret s'y mêle: à son avis, le meurtre et la soif de sang sont inscrits dans l'Écriture et le rituel du christianisme est "la plus monstrueuse et la plus ridicule idolâtrie qui ait jamais déshonoré la nature humaine"⁶⁴. Le comte, la comtesse et Fréret se moquent des contradictions et du fantastique des Histoires saintes et n'accordent au christianisme, contrairement aux objections de l'abbé, aucune chance de contribuer un jour à l'émancipation des hommes; il s'ensuit que le christianisme est à détruire. Après une

⁶² Voir Voltaire, *Oeuvres mêlées*, Genève 1742, vol. V, p. 209: "... le déisme est le bon sens qui n'est pas encore instruit de la révélation, et les autres religions sont le bon sens perverti par la superstition" (Citation d'après: René Pomeau, *La religion de Voltaire*, op. cit., p. 216).

⁶³ Ce sont surtout: *Sermon des cinquante*, *Dialogues chrétiens*, *Le dîner du comte de Boulainvilliers* (ds: Voltaire, *Mélanges*, Paris 1961 (Pléiade), et *Dixième entretien: Sur la religion dans: L'A, B, C, ou Dialogues entre A, B, C* (Voltaire, *Oeuvres complètes*, Nouvelle édition, Bd 27, Paris 1879).

⁶⁴ Voltaire, *Mélanges*, op. cit., p. 1287.

controverse sur la question si le peuple désire être éclairé et s'il pourra tenir le coup, le comte résume de manière conciliante: "... prêchez Dieu et la morale, et je vous réponds qu'il y aura plus de vertu et plus de félicité sur la terre" - opinion acceptée par ses confrères et commentée enfin par l'abbé comme suit: "Eh bien, puisqu'il faut vous dire mon secret, j'en suis aussi."⁶⁵

Ici se déroule, contrairement aux *Dialogues chrétiens*, par exemple, un vrai dialogue, parce que les discuteurs n'échangent pas seulement leurs opinions fixes, mais sont accessibles aux arguments de l'autre et s'approchent mutuellement - c'est-à-dire, *ils réalisent un processus d'éclaircissement pratique*⁶⁶. Certes, le parti des philosophes est plus massif quant au nombre du personnel et à la force des arguments; l'abbé se restreint à des objections atténuantes qui révèlent *les deux faces du christianisme*, tandis que ses discours circonstanciés soutiennent plutôt les opinions de ses adversaires. Mais, ce qui importe dans un dialogue littéraire n'est pas seulement le contenu intellectuel des dires, mais aussi la formation psychique et émotionnelle de ceux qui débattent; de ce point de vue, le dialogue se montre ouvert et ambigu, productif alors. Car l'abbé n'est pas seulement le discuteur faible, mais aussi un homme conciliant, capable d'accepter ses fautes et les défauts des autres; la fraction des philosophes, par contre, montre la même attitude qu'elle avait critiquée chez l'Église: la prétention d'avoir toujours raison. Ils exigent par exemple des Histoires saintes, dont la grande force réside dans les qualités poétiques et métaphoriques, la clarté et la simplicité ; en condamnant ces histoires avec le byzantinisme des théologiens, ils se montrent assez bornés. D'ailleurs, Monsieur Fréret ne recule pas devant la violence quand il s'agit d'imposer les idées philosophiques; à l'objection de l'abbé que la cohabitation paisible des différentes communautés religieuses ne se réalisera peut-être pas si facilement, il riposte "Alors il faut qu'un régiment de dragons les dissipe."⁶⁷ À l'opinion décidée de Monsieur Fréret: "...il faut

⁶⁵ Idem, p. 1305.

⁶⁶ Voir Thomas Fried, *Dialog der Aufklärung. Shaftesbury, Rousseau, Solger*, Tübingen und Basel 1993; l'auteur y déclare que "ce n'est pas par hasard" que les Lumières et le dialogue se complètent (p. 3) et: "...le dialogue comme forme textuelle insiste...toujours sur ce qui sépare (et, par conséquent, aussi sur ce qui unit, B. S.): sur l'autonomie de ceux qui parlent, sur une polyphonie qu'on n'arrive pas à harmoniser totalement malgré tous les moments d'entente" (p. X).

⁶⁷ Voltaire, *Mélanges*, op. cit., p. 1298.

couper par la racine un arbre (c'est-à-dire le christianisme B. S.) qui a toujours porté des poisons"⁶⁸, l'abbé répond à son tour: "C'est ce que je ne vous accorderai point, car cet arbre a aussi quelquefois porté de bons fruits."⁶⁹

Alors, ma conclusion - point préméditée - se dégage peu à peu de la confrontation de Chateaubriand avec Voltaire: et les Lumières et le christianisme ont deux visages: la face humaniste, dirigée vers l'émancipation, et la face répressive. Au moment où les adhérents à l'une des deux conceptions ne voient que la face répressive de l'adversaire, il s'ensuit un combat sans fin. Par contre, l'option pour le potentiel humaniste dans la conception de l'autre côté rend possible la compréhension mutuelle.⁷⁰

J'ai voulu apprécier et montrer le degré de compréhension atteint par Chateaubriand vis-à-vis de Voltaire: Il n'est pas tellement haut, mais pourtant plus grand qu'on ne le croit. Pour Voltaire, il existe une contradiction indissoluble entre les Lumières et le christianisme, mais aucune contradiction entre les Lumières et la religion. Il voit même dans la relation des Lumières et de la religion une chance de complètement mutuel: "Il faut absolument épurer la religion; l'Europe entière le crie. On commença ce grand ouvrage il y a près de deux cent cinquante années; mais les hommes ne s'éclairèrent que par degrés."⁷¹ N'y-a-t-il pas dans les positions des deux écrivains, au-delà de toutes les contradictions, un début de dialogue?

⁶⁸ Idem, p. 1297.

⁶⁹ Idem; à ce propos mon opinion actuelle, prononcée à distance de deux cents ans: cette constatation de l'abbé fut confirmée, toutes restrictions faites, par la fonction de l'Église protestante en RDA et de l'église catholique en Pologne au temps du "socialisme réel".

⁷⁰ Selon le modèle d'une "autonomie en tant qu'indépendance prudente", décrit par Kant, réalisé par "une pensée qui ne se réfère ni à l'autorité d'autrui ni à mon autorité à moi, qui ne remplace pas ma pensée personnelle par la pensée de l'autre, et non plus la pensée de l'autre par ma pensée, mais qui s'engage à découvrir par la collaboration des deux pensées l'endroit d'une rencontre." (Jürgen Mittelstraß, *Kant und die Dialektik der Aufklärung*, ds: Jochen Schmidt (éd.), *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1989, p. 343/4.

⁷¹ Voltaire, *Oeuvres complètes*, vol. 27, op. cit., p. 367.

LES TRADUCTIONS ROUMAINES DU *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE DE VOLTAIRE* APRÈS 1945

VIRGINIA BACIU*

Le Dictionnaire philosophique est l'un des premiers livres occidentaux traduits en Roumanie après l'instauration du communisme. Il paraît en 1951, dans la traduction et avec la préface de L. Soare. Comme le sous-titre l'indique, il s'agit de "Texte alesi" ("Textes choisis"), plus exactement de trente et un articles, qui représentent à peu près un quart des cent dix-huit articles de l'édition définitive (1769) de ce dictionnaire. Mais nulle mention ne précise sur la page de garde ou dans la préface quelle est l'édition utilisée pour la traduction roumaine et, sur les trente et un articles traduits, les intitulés de quatorze seulement se retrouvent dans le *Dictionnaire philosophique*.

L'ordre des articles du *Dictionnaire philosophique* est légèrement modifié en roumain; naturellement, il reste toujours alphabétique, selon l'usage, mais les équivalents lexicaux roumains des intitulés des articles ne commencent pas toujours par la même lettre qu'en français. Beaucoup d'articles, comme, par exemple, "Abbé", "Baptême", "Christianisme", "Dogmes", "Fanatisme", "Inondation", "Liberté de penser", "Miracles", "Morale", "Patrie", "Torture" peuvent conserver la place désignée par Voltaire, grâce, dans la plupart des cas, à l'origine latine commune de leurs titres, d'autres articles, comme, par exemple, "Guerre" - devenu "Război" en roumain, ou "Sens commun" - devenu "Bun simț" doivent, évidemment, changer de place. Mais il est difficile de comprendre pour quelle raison on a renoncé au titre de l'article "Papisme (Sur le)", dont l'équivalent roumain "Papism" est identique tant sur le plan formel que sur le plan sémantique, en faveur du second titre, "Le papiste et le trésorier",

* Universitatea "Babeș-Bolyai", CLUJ-NAPOCA

que Voltaire relie au premier par la précision "Dialogue", supprimée elle aussi en roumain.

Deux petites notes concernant l'article "Patrie", inscrites en bas de la page vers la fin de la traduction roumaine renvoient discrètement, lorsqu'on ne s'y attend plus, à l'édition de Kehl du *Dictionnaire philosophique*. Effectivement, tous les articles sont traduits d'après la réédition de Moland de ce mélange hétéroclite qui réunit, comme le précise l'*Avertissement des éditeurs de Kehl*, des articles de *Questions sur l'Encyclopédie*, du *Dictionnaire philosophique*, réimprimé sous le titre de *La Raison par alphabet*, du manuscrit intitulé *L'Opinion en alphabet*, les articles de Voltaire insérés dans l'*Encyclopédie*, plusieurs articles pour le *Dictionnaire de l'Académie* et un grand nombre de morceaux peu étendus, difficiles à classer ailleurs. Mais cet *Avertissement* n'est mentionné *nulle part* dans l'édition roumaine, dont la préface laisse croire au lecteur qu'il s'agit des soixante-treize articles de la première édition du *Dictionnaire philosophique* (1764).

La plupart des quatorze articles dont les titres nous font espérer qu'ils appartiennent au *Dictionnaire philosophique* proprement dit ne sont en réalité que des variantes légèrement ou sérieusement différentes des articles homonymes du *Dictionnaire philosophique*, faisant partie en réalité des autres oeuvres englobées dans l'édition de Kehl. En fait, quatre articles seulement ("Inondation", "Le papiste et le trésorier" - 1767 -, "Patrie", "Sens commun" - 1765) sont identiques à ceux du *Dictionnaire*, à l'exception évidente du titre.

Les dix autres articles qui semblent appartenir au *Dictionnaire philosophique* ne sont pas toujours fidèlement rendus en roumain. Souvent, on supprime soit un ou deux paragraphes, soit la plus grande partie de l'article, sans nulle mention ou signe graphique qui marque l'omission. Parfois il arrive que seul l'intitulé corresponde à celui du *Dictionnaire philosophique*.

L'article "Abbé", qui conserve son importance d'article initial, perd inexplicablement dans la traduction roumaine ses deux premiers paragraphes. D'ailleurs il n'apparaît que dans l'édition de 1767.

L'article "Baptême" disparaît tout entier au profit de [1]'*Autre addition*; une note précise cette fois-ci qu'il s'agit d'un ajout (de 1767, chose négligée avec désinvolture), attribué à l'abbé Nicaise, dont le nom, selon une autre note du traducteur, désignerait un personnage pauvre d'esprit!

"Christianisme" (enrichi en 1765, 1767 et 1769) est traduit jusqu'à la phrase: "Il voulut

que sa sainte Église, établie par lui, fit tout le reste", ce qui représente un peu plus de trois pages, alors que presque vingt-cinq pages sont laissées de côté sans nulle mention de cette importante amputation de l'article original.

L'article "Dogmes", ajouté en 1765, diffère légèrement de l'article homonyme du *Dictionnaire philosophique*, car c'est l'article de l'édition de Kehl (dont le début est complété de deux paragraphes), qui est traduit en roumain. La fin de l'article est falsifiée sans raison, la traduction roumaine correspondant à "Car telle est notre volonté", au lieu de "Car tel est notre plaisir" du texte original.

Quant à l'article "Fanatisme", seul l'intitulé correspond au *Dictionnaire*; le texte de l'article traduit, complètement différent, reproduit la seconde moitié de la I-ère des cinq sections de l'article homonyme de l'édition de Kehl.

"Guerre" également diffère de l'article homonyme du *Dictionnaire* et le début diffère aussi de celui de l'édition de Kehl, traduit en roumain, dont la conclusion est supprimée sans aucune mention. Mais l'absence d'autres passages de cet article (les paragraphes 4, 5, 12, 15 et 16) est tout de même signalée par des points de suspension.

L'article sur la "Liberté de penser", ajouté en 1765, est identique à celui de Kehl, mais, cette fois-ci les différences par rapport au véritable *Dictionnaire philosophique* sont sans importance. En échange, la traduction évite l'idée d'émancipation de la pensée en falsifiant le texte original, dont le passage "si tout le monde pensait *par soi-même*" devient "si tout le monde pensait ainsi".

"Miracles", fidèle à l'édition de Kehl, n'a plus que le titre en commun avec le *Dictionnaire*. La situation est la même pour "Morale", ajouté en 1767.

Par un heureux hasard l'article "Patrie" du *Dictionnaire philosophique* devient la section III de l'article homonyme de l'édition de Kehl, section traduite en roumain à l'exception de deux passages éliminés vraisemblablement pour des raisons idéologiques. L'omission du passage qui affirme l'impossibilité d'aimer une grande patrie, qu'on ne peut pas connaître, est signalée par des points de suspension, tandis que la suppression du passage expliquant la prépondérance des monarchies comme formes de gouvernement par ce que les hommes sont indignes de se gouverner seuls est escamotée.

L'article "Torture", (ajouté en 1769) - le dernier de la traduction roumaine -, ne correspond ni au *Dictionnaire philosophique* ni à l'édition de Kehl.

En fin de compte, sur les trente et un articles traduits en roumain plus ou moins fidèlement, seulement sept appartiennent réellement au véritable *Dictionnaire philosophique*, dont quatre datent de 1764.

Le *Dictionnaire philosophique* est la deuxième oeuvre voltairienne traduite en roumain après l'instauration de la dictature communiste. S'il est difficile d'établir les critères qui ont présidé au choix des articles traduits (d'autant plus que des articles extrêmement importants, définitoires pour la pensée de Voltaire, comme, par exemple, "Athée, athéisme", "Inquisition", "Philosophe", "Superstition", "Tolérance", "Tyrannie", etc. sont laissés de côté), la préface nous renseigne du moins sur l'importance accordée au *Dictionnaire philosophique* par la propagande stalinienne de l'époque.

Bien que le traducteur soit aussi l'auteur de la préface, malgré les notes qui renvoient clairement à l'édition de Kehl, il se réfère uniquement aux soixante-treize articles de l'édition de 1764 qui, plus tard, auraient simplement été complétés de notes et de fragments écrits pour l'*Encyclopédie*.

La préface présente le *Dictionnaire philosophique* comme un "code des idées voltairiennes"¹, qui reflète également les problèmes débattus par la philosophie des Lumières, ainsi que les inquiétudes de l'époque. Vaste répertoire de la pensée de Voltaire, cette oeuvre, qui est l'une des plus caractéristiques pour lui, témoigne de l'universalité de ses préoccupations et surtout de la virulence de ses attaques contre l'intolérance et l'obscurantisme. Les plus grands mérites définis par la propagande officielle sont la dénonciation des crimes du fanatisme religieux, la critique minutieuse de la Bible et des vieilles croyances religieuses et les attaques contre le clergé, accusé de parasitisme et de cupidité. Nulle critique n'assombrit cette première présentation roumaine du *Dictionnaire philosophique*.

En 1955, les éditions de l'Académie Roumaine (appelée alors "Académie de la République Populaire Roumaine) publient sous le titre *Voltaire Rousseau*, dans la collection "Texte filosofic" ("Textes philosophiques"), un recueil de morceaux choisis dans l'oeuvre des deux écrivains. Parmi ces textes il y a dix-sept articles attribués au *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, mais, en réalité, malgré un grand nombre d'intitulés communs, trois articles

¹ L. Soare, préface à Voltaire: *Dictionarul filosofic*, București, Editura pentru literatură și artă a Uniunii scriitorilor din R. P. R., 1951, p. 16.

seulement en font partie ("Liberté de penser", dont la traduction est, cette fois-ci, fidèle au texte original, "Papisme" et "Patrie"). La préface de cette anthologie fait une présentation générale des idées de Voltaire et de Rousseau, sans aucune référence au *Dictionnaire philosophique*.

Entre 1957 et 1960 paraissent en Roumanie, dans la collection "Clasicii literaturii universale" ("Les Classiques de la littérature universelle") trois tomes de *Opere alese* ("Oeuvres choisies") de Voltaire. Dans le troisième volume, paru en 1960, on publie une nouvelle édition sélective du *Dictionnaire philosophique*, cette fois-ci dans la traduction de Iulia Soare. Au-dessous du titre on indique l'année 1764 comme année de la publication de ce dictionnaire voltairien et on précise enfin qu'il s'agit d'"extrase" ("extraits").

Aux trente et un articles de l'édition roumaine de 1951 on ajoute quatre autres articles, dont seulement un ("Conciles") appartient réellement au *Dictionnaire philosophique*. L'ensemble est mieux traduit, mais toujours d'après la réédition de Moland de l'hybride de Kehl, ce qui rend cette nouvelle édition roumaine quasi identique à la première, exception faite pour l'article "Abbé" (qui est complet maintenant, les deux premiers alinéas n'étant plus supprimés, et dont la fin est traduite fidèlement) et pour la note concernant l'abbé Nicaise, qui donne une explication correcte et non pas fantaisiste, comme dans l'édition de 1951.

L'universitaire N. N. Condeescu, qui préface cette dernière édition roumaine du *Dictionnaire philosophique*, voit dans cette oeuvre non seulement une quintessence des idées voltairiennes, un répertoire clair de la pensée des Lumières et l'un des ouvrages les plus typiques du XVIII-e siècle, mais aussi une machine de guerre contre le catholicisme et même contre le régime féodal.

Le préfacier esquisse rapidement et incorrectement les phases du devenir du *Dictionnaire philosophique*, couronné à ses yeux non pas par *La Raison par alphabet* de 1769, mais par l'édition composite de Kehl, dans laquelle il voit une deuxième immense *Encyclopédie* du XVIII-e siècle, rédigée par un seul homme, une encyclopédie "plus unitaire (sic!) et incomparablement plus critique que celle de Paris."² Il reprend les éloges de l'édition de 1951, auxquels il ajoute la critique du déisme voltairien, qui "ne s'élève pas à une vision

² N. N. Condeescu, préface à Voltaire: *Dicționarul filosofic*, București, E. S. P. L. A., 1960, p. 56.

matérialiste du monde"³, ainsi que celle du monarchisme de Voltaire, et il finit par déplorer l'accès limité, dans la vision voltairienne, des "masses populaires" aux études, à l'instruction.

Il est intéressant de remarquer que ni le préfacier, ni la traductrice n'observent que l'édition de 1764 du *Dictionnaire philosophique*, inscrite sur la page de garde, ne pouvait aucunement contenir la référence à l'année 1769 du début de l'article "Gouvernement" (attribué à tort au *Dictionnaire philosophique*).

*

* * *

La confusion entre le mélange hétéroclite de Kehl et le véritable *Dictionnaire philosophique*, le manque d'exactitude et de rigueur scientifique, l'omission le plus souvent escamotée et inexplicable de nombreux passages du texte original ne sont point imputables aux difficultés de documentation et à l'isolement imposé à la Roumanie.

La superficialité hâtive, irresponsable et l'infidélité désinvolte à l'oeuvre de Voltaire, qui définissent ces traductions roumaines, nous font croire que le *Dictionnaire philosophique* n'a été, paradoxalement, qu'un alibi illustre utilisé par la propagande communiste agressivement athée des années 50 dans son offensive totalitaire contre la liberté de conscience.

³ *Idem*, p. 58.

In cel de al XXXIX-lea an (1994) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* apare în următoarele serii:

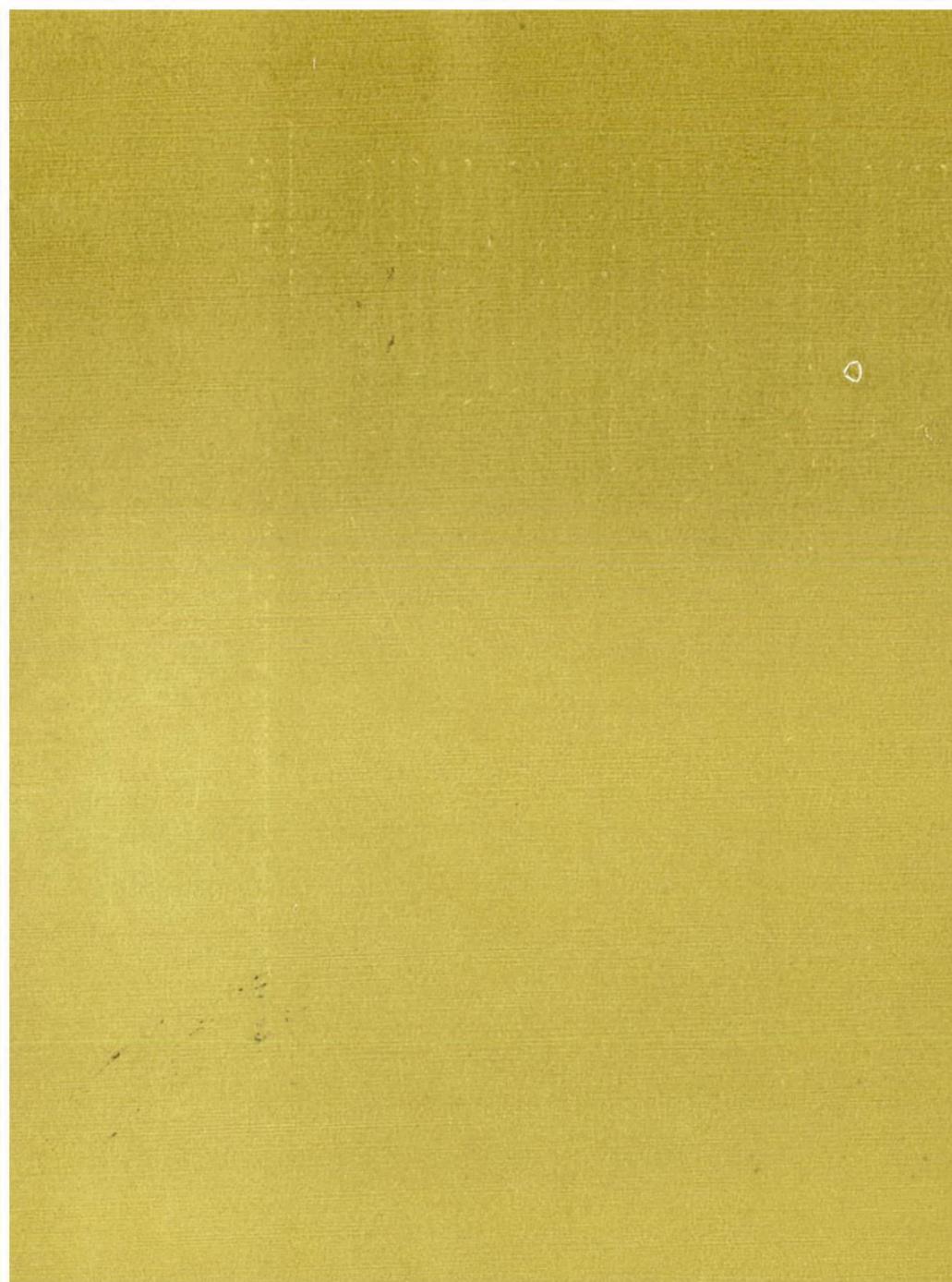
matematică (trimestrial)
fizică (semestrial)
chimie (semestrial)
geologie (semestrial)
geografie (semestrial)
biologie (semestrial)
filosofie (semestrial)
sociologie-politologie (semestrial)
psihologie-pedagogie (semestrial)
ştiinţe economice (semestrial)
ştiinţe juridice (semestrial)
istorie (semestrial)
filologie (trimestrial)
teologie ortodoxă (semestrial)
educaţie fizică (semestrial)

In the XXXIX-th year of its publication (1994) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* is issued in the following series:

mathematics (quarterly)
physics (semesterily)
chemistry (semesterily)
geology (semesterily)
geography (semesterily)
biology (semesterily)
philosophy (semesterily)
sociology-politology (semesterily)
psychology-pedagogy (semesterily)
economic sciences (semesterily)
juridical sciences (semesterily)
history (semesterily)
philology (quarterly)
orthodox theology (semesterily)
physical training (semesterily)

Dans sa XXXIX-e année (1994) *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* paraît dans les séries suivantes:

mathématiques (trimestriellement)
physique (semestriellement)
chimie (semestriellement)
géologie (semestriellement)
géographie (semestriellement)
biologie (semestriellement)
philosophie (semestriellement)
sociologie-politologie (semestriellement)
psychologie-pédagogie (semestriellement)
sciences économiques (semestriellement)
sciences juridiques (semestriellement)
histoire (semestriellement)
philologie (trimestriellement)
théologie orthodoxe (semestriellement)
éducation physique (semestriellement)



43 871

1000