

La lutte contre l'abstraction

— la signification de l'acte de voir dans *La Peste* d'Albert Camus —

Maki ANDO

On peut considérer le terme « abstraction » comme un des plus importants dans *La Peste*, comme Peter Cryle et Harutoshi Inada l'ont mis en valeur¹⁾. Si l'on se réfère à la Concordance²⁾ qui couvre tous les romans sauf *La Mort heureuse* et *Le Premier Homme*, œuvres inachevées et posthumes, le mot d'abstraction ne se trouve en effet que dans *La Peste*, dont la première publication date de 1947. Or, à l'époque où Camus rédigeait *La Peste*, il écrit dans *Combat* en 1946³⁾ : « Nous vivons dans la terreur [...], parce que nous vivons dans le monde de l'abstraction⁴⁾ ». Il est sans doute certain qu'à travers la Seconde Guerre mondiale, où Camus se consacrait à écrire ce roman, il a attaché de l'importance à l'idée de l'abstraction. Dans ce roman dans lequel Camus a transposé plus ou moins son expérience de la guerre d'une façon allégorique, comment l'idée de l'abstraction est-elle décrite? En abordant cette question, nous pourrions révéler ce qui caractérise ce roman : la primauté de la perception visuelle.

I. L'invasion des abstractions

À propos de la fréquence du mot « abstraction(s) », on ne saurait trop souligner que le plus grand nombre apparaît autour de la scène du deuxième entretien du docteur Rieux avec le journaliste Rambert. Tout en refusant à ce dernier le certificat de complaisance qui lui permettrait de sortir de la ville, le docteur fait résonner dans sa tête, d'une façon obsessionnelle, un mot que le journaliste lui a adressé : « Vous vivez dans l'abstraction^{* 5)}. » (p.1290) Dans cette

1) Voir Peter Cryle, « *La Peste* et le monde concret : étude abstraite » in *La Revue des Lettres modernes, Albert Camus 8*, sous la direction de B. T. Fitch, Minard, 1976, pp.9-25 ; Harutoshi Inada, « Comment raconter son propre malheur? – La dialectique de l'individuel et du général dans *La Peste* – », in *Études de Langue et Littérature françaises*, n°52, 1988, pp.159-176.

2) *Albert Camus : Konkordanz zu den Romanen und Erzählungen*, édité par Manfred Sprissler, avec l'aide de Hans-Dieter Hansen, Hildesheim, G.Olms, 1988.

3) Jacqueline Lévi-Valensi recueille clairement les correspondances entre *La Peste* et *Combat*. Voir Jacqueline Lévi-Valensi, *La peste d'Albert Camus*, foliothèque, 1997, pp.163-168. On peut consulter sur ce point Jeanyves Guérin, « Jalons pour une lecture politique de *La Peste* », in *Roman 20-50*, Revue d'étude du roman du XXe siècle, n°2, décembre 1986, pp.7-25.

4) Albert Camus, *Ni Victimes ni bourreaux*, in *Essais*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p.332.

*) Les italiques le sont toujours par nous.

5) Albert Camus, *La Peste*, in *Théâtre Recits Nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,

scène, l'abstraction apparaît essentiellement comme obstacle au bonheur et attribut du malheur : « il y avait dans le malheur une part d'abstraction et d'irréalité. » (p.1291) En effet, Rieux définit la période de la peste comme « cette espèce de lutte morne entre le bonheur de chaque homme et les abstractions de la peste » (p.1293). En particulier, c'est dans la quête du bonheur chez Rambert que se montre l'opposition entre le bonheur et l'abstraction : « *L'abstraction pour Rambert* était tout ce qui s'opposait à son bonheur. » (p.1293) Pour lui, le bonheur est évidemment rejoindre sa femme qu'il a été obligé de quitter à cause de la fermeture de la ville. L'abstraction se lie donc à un des thèmes majeurs du roman : la séparation ⁶).

Examinons le chap.1 de la deuxième partie et la troisième partie entière, où se trouve la situation générale des « séparés ». Dans la première phase, les séparés qui sont enfermés dans la ville souffrent de l'« imagination insuffisante » (p.1366), à savoir qu'ils ont de la difficulté à imaginer ce que font leurs amoureux, quand ils pensent à eux. Si l'on considère que Tarrou remarque que c'est le manque d'imagination de l'administration qui retarde les soins des pestiférés (deuxième partie, chap.7), il est impossible de négliger le problème de l'imagination, dont nous traiterons plus tard. Ensuite, dans la deuxième phase, où les séparés perdent la « mémoire » (p.1366), il y a une mention significative de l'abstraction : « leur[=les Oranais] amour même avait pour eux la figure la plus *abstraite*. » (p.1368) Pour préciser l'amour *abstrait*, il faut faire remarquer que les amoureux absents sont qualifiés d'« ombres » (p.1281, p.1366)⁷), et que « ces ombres pouvaient encore devenir plus décharnées » (p.1366). D'ailleurs, au moment de la rencontre de Rambert avec sa femme après la fin de la peste, on retrouve l'opposition de l'amour abstrait et de la chair : « [...] cet amour ou cette tendresse que les mois de peste avaient réduits à *l'abstraction*, Rambert attendait [...] de les confronter avec *l'être de chair* qui en avait été le support. » (p.1462)

On peut donc considérer le « décharnement » (p.1365) comme le signe essentiel de l'amour abstrait ⁸). Or, il est intéressant que la note de Camus dans les *Carnets* témoigne également de l'idée de l'abstraction qui s'oppose à la chair humaine : « Démonstration. Que l'abstraction est le mal. Elle fait les guerres, les tortures, la violence, etc. Problème : comment *la vue abstraite* se maintient en face du *mal charnel* [...] ⁹ ». Dans ce roman, le thème des séparés représente mieux l'abstraction qui menace, ou plutôt efface les êtres de chair.

1995. Nos citations renvoient à cette édition.

6) Depuis vers 1943 où Camus a créé le personnage Rambert, il a tenté de « faire [...] du thème de la séparation le grand thème du roman ». Voir Albert Camus, *Carnets II, janvier 1942-mars 1951*, Gallimard, 1993, p.80.

7) Camus qualifie de « *silhouette* » celui qu'on rend « abstrait ». Voir *ibid.*, p.232.

8) Voir Peter Cryle, *art.cit.*, p.10.

9) *Carnets II, op.cit.*, p.133.

Par ailleurs, l'abstraction doit être considérée aussi par rapport au langage¹⁰⁾. Après la fermeture de la ville, le moyen de communication des Oranais avec l'extérieur se limite au télégramme. On pourrait évoquer qu'au début de *l'Étranger*, en recevant le télégramme qui annonce le décès de sa mère, Meursault pense que « [c]ela ne veut rien dire¹¹⁾ ». Le télégramme oblige les Oranais de n'employer que les « formules toutes faites » (p.1274) qui restreignent les messages au minimum. Même au niveau de la communication orale, ceux qui parlent s'habituent à employer « la langue des marchés », « le mode conventionnel » et « les formules banales de la conversation » (p.1280). Ainsi, sur le plan à la fois de l'écriture et de la parole, les Oranais s'expriment par des lieux communs dont le contenu est vide : « les mots qui d'abord étaient sortis tout saignants de notre cœur se vidaient de leur sens. » (p.1275)

Puisque l'abstraction est le synonyme de la peste dans ce roman, comme le montrent ces expressions : « les abstractions de la peste » (p.1293) et « la peste, comme l'abstraction, était monotone » (p.1292), les caractères de la peste s'appliquent à ceux de l'abstraction. Ce qui les constituent, c'est à la fois la monotonie et la répétition : comme « la précision et la régularité » (p.1412) et les « piétinements » (p.1373) qui rappellent la marche régulière de l'armée. Ici, voyons comment les Oranais en arrivent à n'utiliser que le langage conventionnel : « [...] nous fûmes réduits alors à recommencer sans cesse la même lettre, à recopier les mêmes appels, si bien qu'au bout d'un certain temps, les mots qui d'abord étaient sortis tout saignants de notre cœur se vidaient de leur sens. Nous les recopions alors machinalement, essayant de donner au moyen de ces phrases mortes des signes de notre vie difficile. » (p.1275) Les italiques que nous introduisons, soulignent que la répétition machinale et monotone a paralysé la fonction normale du langage. Par conséquent, on peut dire que l'abstraction de la peste envahit non seulement les figures des amoureux qui sont inséparables de la chair, mais aussi le langage comme moyen de communication.

C'est ainsi que l'abstraction consiste à rendre les choses vides, et à les ronger. Les Oranais eux-mêmes ne se soustraient pas à l'invasion de l'abstraction, parce que leur cœur est qualifié de « vide » (p.1280), et qu'ils s'engourdissent en quelque sorte, comme l'indique la phrase : « ils n'avaient l'air de rien. » (p.1368) Sur ce point, en traitant de *La Peste*, Maurice Blanchot fait une remarque raisonnable : « L'homme tout à fait malheureux [...] devient ce qui n'a plus rapport avec soi, ni avec qui que ce soit, une neutralité vide, un fantôme errant [...], un vivant tombé au-dessous des besoins¹²⁾. » Or, l'invasion des abstractions se lie étroitement à un des thèmes primordiaux, c'est-à-dire à la solitude, car l'abstraction

10) Voir Harutoshi Inada, *art.cit.*, p.160 ; Peter Cryle, *art.cit.*, p.21.

11) Albert Camus, *L'Étranger*, in *Théâtre Recits Nouvelles*, *op.cit.*, p.1127.

12) Maurice Blanchot, « Réflexions sur l'enfer », in *L'Entretien infini*, Gallimard, 1997, p.258.

éloigne les Oranais de leurs amoureux et les empêche de communiquer d'une façon normale.

II. L'acte de voir : la solidarité

Si l'abstraction entraîne la solitude, quel est le facteur de la solidarité? Il convient d'envisager les trois personnages qui évoluent considérablement durant la période de la peste : Rambert, Paneloux et Othon.

Rambert, comme nous l'avons vu, poursuit avec persistance son bonheur égoïste. Malgré toutes les tentatives d'évasion, il n'y arrive jamais. Mais, ce qui est à noter, c'est que comme la peste et l'abstraction, l'adjectif « monotones » (p.1333) est attribué à ses efforts insatiables. En effet, il répète que « Ça [=la peste] consiste à recommencer. » (p.1350) La répétition circulaire de ses démarches atteint son apogée juste avant de combler son désir d'évasion, parce qu'il « tourn[e] en rond » (p.1385, p.1386) au sens littéral du terme. Il s'avère que, comme si Rambert pratiquait la pensée de Rieux : « Pour lutter contre l'abstraction, il faut un peu lui ressembler » (p.1293), il incarne l'abstraction, dont l'essence est la répétition monotone. Mais, dans son cas, l'abstraction ne finit pas par le ronger, parce qu'il décide de rester à Oran en disant ainsi : « J'ai toujours pensé que j'étais étranger à cette ville [...] Mais maintenant que *j'ai vu ce que j'ai vu*, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non. Cette histoire nous concerne tous. » (p.1389) Le revirement de Rambert s'y manifeste d'une façon évidente. Il faut noter que Rambert reprend la parole de Rieux : « elle [=cette histoire] nous concerne tous » (p.1289), bien qu'il l'ait réfuté au début de la peste. Ce qui lui a fait renoncer au bonheur égoïste et prendre le parti de lutter contre l'abstraction pour le bonheur d'autrui, c'est justement l'acte de voir souligné par la répétition du verbe « voir ». Ce qu'il a vu n'est pas ici précisément indiqué. Mais, puisqu'il participe aux formations sanitaires peu avant, il aurait vu d'un côté la souffrance réelle des êtres de chair, et de l'autre côté ceux qui se dévouent à soigner les pestiférés, tels que Rieux et Tarrou.

Maintenant, nous allons passer au père Paneloux. Ses deux prêches montrent son changement foncier. Tandis que dans le premier prêche, il conseille aux habitants d'Oran de croire absolument en Dieu, il reconnaît, dans le deuxième prêche, la possibilité de nier Dieu en disant « Tout ou Rien » (p.1403). Ce n'est pas un hasard si juste avant le deuxième prêche, se trouve la scène de la mort du petit enfant du juge Othon. Dans cette scène, l'adverbe « abstraitement » apparaît d'une manière significative : « Mais jusque-là, du moins, ils se scandalisaient *abstraitement*, en quelque sorte, parce qu'ils n'avaient jamais *regardé* en face, si longuement, l'agonie d'un innocent. » (p.1394) Ici, c'est l'acte de regarder l'enfant souffrir énormément qui rend la colère abstraite nulle et leur donne une vraie image de la mort.

De plus, le passage suivant est digne de remarque : « Rieux serrait les dents et Tarrou se détourna. Rambert s'approcha du lit près de Castel qui ferma le livre, [...] *Paneloux regarda cette bouche enfantine, souillée par la maladie, pleine de ce cri de tous les âges.* » (p.1395) Après la focalisation sur plusieurs personnages, il se trouve, à la fin, la description de Paneloux. Il est à noter qu'il est un seul personnage auquel est attribué le verbe « regarder ». Il est évident que ce verbe est soigneusement employé pour le qualifier, si l'on se réfère au début du chapitre suivant de cette scène : « Mais à partir de ce jour où il avait longtemps *regardé* un enfant mourir, il parut changé. » (p.1399) La répétition de ce verbe chez lui signale que l'acte de regarder la mort a sur lui un impact majeur. Ici, il faut rappeler qu'il représente les chrétiens. En ce qui concerne Dieu, Rieux dit ainsi : « [...] peut-être vaut-il mieux pour Dieu [...] qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, *sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait.* » (p.1323) On pourrait dire qu'au contraire de Rieux, Paneloux « lev[ait] les yeux vers le ciel » avant la mort de l'innocent. Mais, l'acte de voir l'enfant mourir fait descendre ses regards du ciel à la terre, de Dieu aux êtres humains.

Or, dans la conférence que Camus a fait au couvent des dominicains de Latour-Maubourg en 1946¹³⁾, il fait mention du rapport entre l'abstraction et les chrétiens : « Ce que le monde attend des chrétiens est que les chrétiens parlent, à haute voix, [...] *C'est qu'ils sortent de l'abstraction et qu'ils se mettent en face de la figure ensanglantée qu'a prise l'histoire d'aujourd'hui*¹⁴⁾. » Cette parole révèle que Paneloux réalise ce que Camus exige de chrétiens, parce que Paneloux détourne les yeux attirés par Dieu, pour ainsi dire par l'existence abstraite, et fait face à la mort des hommes.

Quant au regard descendant du ciel à la terre, on le trouve également chez le juge Othon. D'abord, Othon est le seul personnage qui approuve sans réserve le premier prêche de Paneloux en disant ainsi : « absolument irréfutable » (p.1301). Mais, à mesure que la peste s'aggrave, tout en portant sa vue sur le ciel au sens littéral, son regard est « comme suspendu au ciel » (p.1338). On peut y percevoir son hésitation vis-à-vis de Dieu. Mais, ce qui indique d'une façon définitive son changement, c'est qu'après la mort de son fils, il confie à Rieux qu'il prendra un congé pour retourner comme volontaire de l'administration au camp d'isolement, où il a dû voir la souffrance des gens dont les membres de famille sont pestiférés. Il faut relever que Rieux s'aperçoit de la disparition de la « pureté de métal » (p.1431) dans les yeux d'Othon qualifiés deux fois de « durs » (p.1239, p.1431). Le métal rappelle la guillotine qui symbolise dans un sens la puissance de la loi¹⁵⁾. La

13) Roger Quilliot précise que cet exposé a eu lieu « non pas en 1948, mais en décembre 1946 ». Voir son commentaire sur la conférence de Camus intitulée « L'Incroyant et les Chrétiens » in *Essais, op.cit.*, p.1597.

14) *Ibid.*, p.373.

15) Cf. Jean Gassin, « De Tarrou à Camus : le symbolisme de la guillotine », in *La Revue des*

disparition de la « pureté de métal » suggère donc symboliquement qu'Othon ne s'intéresse plus aux sujets abstraits tels que la loi et Dieu, mais aux êtres de chair.

Maintenant, il serait intéressant d'envisager la confession de Tarrou qui raconte la peste comme métaphore du mal qui se cache dans la société et les hommes. En se rappelant le jour où il est allé pour la première fois au tribunal pour écouter le réquisitoire de son père, avocat général, Tarrou parle ainsi : « J'en [=ce qui se passait dans un tribunal] avais une idée fort abstraite et qui ne me gênait pas. Je n'ai pourtant gardé de cette journée qu'une seule image, celle du coupable. [...] au bout de quelques minutes je n'eut plus d'yeux que pour lui. [...] Mais moi, je m'en apercevais brusquement, alors que, jusqu'ici, je n'avais pensé à lui qu'à travers la catégorie commode d'« inculpé ». » (pp.1421-1422) De toute évidence, l'image visuelle du coupable est saisissante. On voit qu'elle s'oppose ici à « une idée fort *abstraite* » et « la catégorie commode d'« inculpé » ». Or, une autre affaire qui a eu un fort impact sur Tarrou, c'est qu'il a vu une fusillade en Hongrie : « Vous n'avez jamais *vu* fusiller un homme? Non, bien sûr, cela se fait généralement sur invitation et le public est choisi d'avance. Le résultat est que vous en êtes resté aux estampes et aux livres. » (p.1424) Par conséquent, chez Tarrou aussi, c'est l'acte de voir qui anéantit l'idée abstraite et qui lui fait tenter de ne pas répandre la peste que « chacun [...] porte en soi. » (p.1425)

Il faut remarquer que chez Tarrou, l'idée abstraite se trouve surtout au niveau du langage, comme l'indiquent précisément « la catégorie commode d'« inculpé » » et les « livres ». Les phrases du réquisitoire sont comparées aux « serpents » (p.1422), et les bouches qui les prononcent sont décrites comme « de sales bouches empestées » (p.1425). En ce qui concerne le voyage purement imaginaire avec son père qui exhibe ses connaissances sur l'indicateur Chaix, on pourrait le considérer comme abstrait¹⁶.

Par ailleurs, il y a des personnages qui témoignent d'une façon permanente de la primauté de la perception visuelle sur le langage : Rieux et sa mère. Dans leur communication, l'échange de regard remplit un rôle beaucoup plus important que la conversation. Tarrou apprécie, en particulier, les yeux de la mère de Rieux : « un regard où se lisait tant de bonté serait toujours plus fort que la peste » (p.1314). Cette note attire notre attention, parce qu'elle indique justement, nous semble-t-il, l'importance de la perception visuelle dans la lutte contre la peste.

Si la perception visuelle a plus d'importance que le langage chez Tarrou et la parole chez Rieux et sa mère, comment interpréter l'écriture des trois personnages, Grand, Tarrou et Rieux? Puisqu'ils prennent tous l'initiative de la solidarité, il serait essentiel de révéler le sens de l'écriture dans la lutte contre l'abstraction.

Lettres modernes, Albert Camus 8, op.cit., pp.73-102.

16) Voir Harutoshi Inada, *art.cit.*, p.165.

III. Écritures des trois personnages : Grand, Tarrou et Rieux

Nous allons envisager d'abord la création du roman chez Grand. Il cherche toujours les mots à la fois au niveau de l'écriture et de la parole, et à cause de cela, il n'arrive jamais à achever même la première phrase du roman. Dans sa création, il s'efforce de « rendre parfaitement *le tableau* qu'[il a] dans l'imagination » (p.1304) et de trouver « le terme qui *photographierait* d'un seul coup la fastueuse jument qu'il imaginait » (p.1329). Il s'agit donc pour lui de reproduire par les mots une image dans sa tête, à savoir l'amazone qui parcourt les allées du bois de Boulogne. En résumé, l'image visuelle précède l'écriture chez Grand.

Mais, ce qui est curieux, c'est que malgré ses efforts de faire « coller » sa phrase « à la réalité » (p.1305), Grand ne connaît pas le bois de Boulogne, et qu'il tente de décrire le tableau dans son « imagination ». Ici, rappelons-nous que les séparés ont d'abord perdu l'imagination, ce qui a donné à leur amour « la figure la plus abstraite ». Il s'avère donc qu'en essayant de rendre le tableau dans son « imagination » plus « concret » (p.1329), Grand lutte contre l'abstraction qui efface petit à petit les figures des amoureux dans « l'imagination » des Oranais.

D'ailleurs, Grand craint qu'« une facilité de ton » de sa phrase donne l'impression du « cliché » (p.1305). Puisque la peste a obligé, comme nous l'avons déjà vu, les Oranais de n'utiliser que les expressions stéréotypées qui se vident du sens, la recherche des mots de Grand qui tâche d'éviter soigneusement le cliché sert à résister à l'abstraction qui se trouve au niveau du langage.

Il en résulte que, bien que la création du roman n'a apparemment aucun rapport avec la peste, elle remplit un rôle important dans la lutte contre l'abstraction.

Ensuite, examinons ce qui caractérise les carnets de Tarrou. Il s'occupe de décrire l'« insignifiance » (p.1236) qui attire son attention et de « considérer les choses et les êtres par le gros bout de la lorgnette » (p.1236). En effet, les carnets ne s'accompagnent pas, en principe, d'un commentaire, et la description « minutieuse » (p.1316) est fondée sur « l'objectivité » (p.1445). Comme Tarrou est défini comme « l'historien de ce qui n'a pas d'histoire » (p.1236), les notes qui manquent de suite ont presque l'aspect d'une mosaïque. Mais, pourquoi Tarrou persiste-t-il tant à faire la description de l'insignifiance? On pourrait évoquer la primauté de l'image visuelle sur le langage chez lui. À la fin de sa confession, Tarrou dit que « tout le malheur des hommes venait de ce qu'ils ne tenaient pas *un langage clair* » (p.1426). Pour lui, le langage qui n'est pas clair désigne d'une façon primordiale le réquisitoire de son père qui condamne à mort « au nom de la société » au lieu de dire : « Cette tête doit tomber. » (p.1422) Par conséquent, on peut penser que par la description fondée sur l'observation, Tarrou s'efforce d'éviter le langage abstrait d'où surgit le mal.

À la fin de ce roman, il se révèle que Rieux est le narrateur de toute

l'histoire. De même que l'écriture de Tarrou, celle de Rieux qui se pose comme historien et chroniqueur s'appuie sur l'objectivité. Le fait qu'il ne fasse pas la narration à la première personne du singulier, mais à la troisième personne montre plus clairement qu'il prend « le ton du témoin objectif » (p.1468). De surcroît, il se garde de « rapporter plus de choses qu'il n'en a pu voir » (p.1468), à savoir qu'il souligne la reproduction fidèle de ce qu'il a vu. C'est ainsi qu'il fait de cette chronique entière le témoignage de la lutte contre l'abstraction qui rend les choses vides et invisibles.

C'est pourquoi les trois personnages ont une perspective visuelle dans les écrits qu'ils consacrent à la lutte contre l'abstraction.

* * *

Comment interpréter l'importance de la vue dans ce roman qui décrit la lutte contre la peste, à savoir l'abstraction? D'une part, elle évoquerait ce qui est essentiel à Camus depuis son enfance : le silence de sa mère. On peut supposer que la perception visuelle avait un rôle très important dans leur communication¹⁷⁾. Comme Roger Grenier dit que le thème de la mère silencieuse est « la racine de l'imaginaire et de l'inspiration de Camus¹⁸⁾ », *La Peste* témoigne de la force génératrice de ce thème dans sa création du roman.

D'autre part, on ne peut s'empêcher de rappeler que ce roman est un fruit de l'expérience de la Guerre. Bien qu'il souligne la portée symbolique du roman, Camus écrit, en 1955, dans la lettre à Roland Barthes que ce roman a « comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme¹⁹⁾ ». En outre, dans sa réponse à Francis Jeanson, Camus déclare que « *La Peste* est une confession²⁰⁾ ». L'importance de l'image visuelle prouve d'une manière essentielle que comme Rieux, narrateur, a lutté contre la peste, Camus, auteur du roman, a fait contre l'abstraction du nazisme, et elle donne à *La Peste* le vrai statut de « littérature comme témoignage²¹⁾ » et mémorisation.

(D. 在学中)

17) Concernant l'importance de la vue entre le fils et la mère silencieuse, voir Hiroyuki Takatsuka, « L'amour pour l'inaccessible — écriture comme moyen de « re-garder » la mère — », in *Études camusiennes 2*, Kyoto, Seizansha, 1996, pp.1-18.

18) Roger Grenier, *Albert Camus soleil et ombre*, Gallimard, folio, 1992, p.59.

19) Albert Camus, « Lettre à Roland Barthes », in *Théâtre Recits Nouvelles*, op.cit., p.1973.

20) Albert Camus, « Lettre au directeur des *Temps modernes* », in *Les Temps modernes*, n°82, août 1952, p.320.

21) Nous empruntons cette expression à l'article de Hiroshi Mino, « Rieux comme narrateur/narrataire », in *Études camusiennes 2*, op.cit., p58.