

Aleksandra Machowska

Cracovie

L'ŒUVRE D'ALBERT CAMUS – ŒUVRE OUVERTE ? ŒUVRE FERMÉE ?¹

Selon l'opinion presque unanime des spécialistes en recherche littéraire, l'œuvre d'Albert Camus est plutôt classique : elle ne constitue pas un tournant révolutionnaire dans la littérature qui serait comparable au moins à celui qui a donné naissance au *nouveau roman*. Faut-il penser que la réflexion sur l'écriture camusienne dans le contexte de son ouverture ou de sa fermeture est par définition stérile ? Les catégories de l'ouverture ou de la fermeture de l'œuvre littéraire peuvent se manifester dans des formes multiples et sous différents aspects. Elles peuvent être définies de manières différentes et l'on peut les regarder du point de vue de divers registres sémantiques, en commençant, ce qui s'impose, par la soi-disant « terminaison » d'un récit (une fermeture, le fait de rendre impossible le développement d'une histoire dans un sens différent que celui projeté par l'auteur). Sur un pôle opposé se trouve le procédé de laisser le récit non-dit en réalité (non raconté jusqu'à la fin, ouvert pour la suite et pour divers développements). Elles peuvent aussi constituer une forme de jeu avec les lecteurs, le jeu qui les incite à une participation active à la création du récit. Mais nous pouvons aborder les catégories de l'« ouverture » de l'œuvre d'une manière tout à fait différente. Sera donc considérée comme ouverte l'œuvre qui s'ouvre vers d'autres œuvres, qui n'est pas une entité en soi, un monde fermé – mais qui d'une façon consciente (ouverte) puise dans d'autres œuvres et y renvoie ses lecteurs. Et dans le cas où l'« ouverture » de l'œuvre serait considérée justement de ce point de vue, il s'avèrera qu'en principe elle est parallèlement liée à un autre genre d'ouverture qui consiste à faire appel au lecteur. Le niveau déterminé de ses compétences littéraires et culturelles sera, en général, une garantie de ce que le lecteur reconnaisse les références à d'autres textes. Pour lui, l'œuvre sera en effet ouverte.

Cette approche diversifiée à la question de l'œuvre ouverte nous permet de saisir le caractère réel de l'écriture d'Albert Camus, lequel malgré sa nature « classique », s'inscrit dans le cadre des réflexions sur l'ouverture et la fermeture du texte littéraire.

¹ Tel était aussi l'intérêt du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle du juin 1982 dont le fruit sont les « Cahiers Albert Camus » 5 : *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*

² C'est Umberto Eco qui, en parlant de l'œuvre ouverte, écrit sur l'« ouverture » (U. Eco, *Lector in fabula*, 1994, Warszawa, p. 6), et par analogie à l'« ouverture » on va parler ici de la « fermeture » – pour mettre en valeur la notion opposée.

En plus, son œuvre se laisserait analyser du point de vue de l'ouverture, même si l'on prenait comme point de départ des critères différents. En tant que ces points de départ nous proposons : la place de l'œuvre dans la totalité de l'œuvre camusienne, la forme de l'œuvre littéraire et ses relations avec d'autres œuvres. Le premier critère se situe à califourchon entre la théorie littéraire et l'histoire littéraire, les deux autres – dans la sphère des réflexions sur l'œuvre ouverte et l'œuvre fermée, ainsi que sur l'intertextualité. Seules deux œuvres d'Albert Camus, *La mort heureuse* et *Le premier homme*, ont été publiées longtemps après sa mort. Les deux sont autobiographiques. Comme l'a noté Jacqueline Lévi-Valensi, une spécialiste de l'œuvre camusienne, ces textes permettent de constater que l'œuvre de Camus se termine exactement là, où elle fut commencée : sur une autobiographie non accomplie.³ Par cela, toutes les œuvres camusiennes forment un cercle thématique, dont le point de départ – après avoir parcouru un certain trajet et après une évolution – constitue en même temps le point de retour : une fermeture.

En plus, et paradoxalement, la dernière œuvre de Camus, du point de vue de la chronologie de la narration, forme la première partie de *La mort heureuse*, laquelle commence presque à la même étape où se termine *Le Premier homme* : quand le héros du roman devient adolescent. *La mort heureuse* est la première œuvre d'importance pour Albert Camus⁴. Même au moment où il a constaté que l'effet final n'était pas celui auquel il s'attendait, Camus a décidé non pas de détruire le manuscrit, mais de le remanier. Dans ses *Carnets* apparaît un besoin impératif de réécrire le « Roman »⁵. Les mêmes *Carnets* d'Albert Camus permettent de remarquer que l'intitulé *La mort heureuse* y apparaît plusieurs fois, et les fragments du roman aussi qu'un plan du récit y prennent beaucoup de place. Le roman, écrit dans les années 1936–1938, restait inconnu pendant trente trois ans ; ce n'est qu'un an de moins que *Le Premier homme*.⁶ Incontestablement, ce texte n'est pas une œuvre qui puisse être mise au même rang que *La Peste* ou *L'Étranger*. Ce qui est surprenant, c'est que *L'Étranger* est chronologiquement proche à *La mort heureuse* en tant que créé, depuis un certain moment, parallèlement à *La mort heureuse*.⁷ Mais en quelque sorte elle ouvre devant les lecteurs et les camusiens toute l'œuvre de cet écrivain. Elle peut servir de toile de fond pour les interprétations, et en même temps d'un point de repère se référant à tout le trajet artistique de son créateur. Grâce à une lecture de ce premier roman et procédant à une analyse de sa projection sur d'autres œuvres de l'écrivain, nous sommes capables de retrouver des racines autobiographiques dans l'œuvre de Camus et de suivre le « voyage » spécifique des motifs dans l'œuvre camusienne, leur genèse et leurs métamorphoses. Il serait presque impossible de trouver les sources des éléments

³ J. Lévi-Valensi, *Genèse de l'œuvre romanesque d'Albert Camus*, in : *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, op. cit., p. 198.

⁴ C'était l'attitude de l'écrivain envers le problème mentionné.

⁵ « C'est pour briller plus vite qu'on ne consent pas à réécrire. Méprisable. A recommencer », A. Camus, *Carnets I*, 1998, Paris, p. 87 (à la date du 30 septembre 1937).

⁶ En France, *La mort heureuse* a été publiée par la maison d'édition Gallimard comme « Cahiers Albert Camus » I en 1971 (en Pologne en 1998 par la maison d'édition Znak, trad. A. Machowska).

⁷ Ce que prouvent les *Carnets I*, op. cit., dont les pages nous permettent de voir comment les thèmes des deux textes s'entrelacent.

transformés, souvent si importants, sans avoir accès à d'autres données fournies aux lecteurs par les autres textes de l'écrivain. L'un des éléments qui permettent de noter des liens réciproques entre des textes différents dans le cadre de l'œuvre de Camus est le motif de la rixe. Il existe d'ailleurs beaucoup d'autres éléments et des motifs qui donnent au lecteur l'impression d'un *déjà vu*. Ce serait exagéré sans doute de constater que *La mort heureuse* contient, en germe, toute l'œuvre postérieure de son auteur. Certainement, il en est autant avec des sujets qu'elle contient et qui constituent une sorte de « sol » sur lequel tous les autres textes de cet écrivain ont poussé. Camus les développait dans tous ses autres écrits. Et bien qu'Albert Camus, devenu écrivain mûr, ait considéré ses premiers succès littéraires, *L'Envers et l'endroit* et les *Noces* (et sans aucun doute *La mort heureuse* y était comprise) comme des textes restant en marge de sa « vraie » œuvre, il est incontestable que ces premières tentatives, plus ou moins réussies, constituaient un point de départ et, de même, un point de repère pour toute l'activité de Camus en tant qu'écrivain. Il l'a avoué indirectement dans la Préface à la deuxième édition de *L'Envers et l'endroit*⁸, en confessant que dans tout ce qu'il a écrit plus tard, l'on voit des traces de ce premier recueil d'essais. Cette constatation peut être appliquée aussi à *La mort heureuse* pour laquelle elle est doublement vraie, parce que le roman non seulement répète quelques motifs de *L'Envers et l'endroit*, mais il contient des motifs développés par l'écrivain dans des textes postérieurs. Indubitablement, cela concerne particulièrement *L'Étranger* à cause d'une relation spécifique entre le deux textes (pendant un certain temps, Camus travaillait parallèlement sur *La mort heureuse* et sur *L'Étranger*).

Dans les *Noces*, nous retrouvons également des motifs connus. Mais *La mort heureuse* rejoint de la manière la plus intéressante *Le Premier homme*, une œuvre qui – après tant d'années et à quelques réserves près – peut enfin être reconnue en tant que réalisation du dessein de Camus, qui était d'écrire un roman en grande partie autobiographique, et qui aurait dû être un règlement de comptes avec son passé. Durant trente-quatre ans, l'existence du *Premier homme* était ignorée de tous, sauf la famille et les camusiens avertis. L'opinion publique savait seulement que l'écrivain, juste avant sa mort tragique, travaillait sur un roman d'une grande importance personnelle. Ceux qui avaient la possibilité de feuilleter le manuscrit ont pu apprécier l'importance de ce livre pour la connaissance et la compréhension de l'œuvre de Camus, pour la découverte des aspects les plus secrets de sa personnalité. C'est une œuvre-clé pour l'ensemble de l'œuvre d'Albert Camus. En même temps, ce roman est une œuvre que Camus voulait écrire dès le début de sa vie créative (ce qui résulte clairement des *Carnets*⁹) et qu'il a réussi d'écrire avant sa mort. Des fragments du *Premier homme* qui

⁸ A. Camus, *Essais*, 2000, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, t. II, p. 12. Et en plus, Camus avoue : « Pour moi, je sais que ma source est dans *L'Envers et l'endroit* [...] » (*ibidem*, p. 6). La deuxième édition de *L'Envers et l'endroit* avec la préface est apparue en 1958 (voir la note 5).

⁹ *Les Carnets*, tel est le titre sous lequel les notes de Camus ont été publiées. Albert Camus dès le début des années 30' jusqu'à la fin du 1959, donc presque à la fin de sa vie, prenait des notes régulières. Le tout compte neuf cahiers, dont six (du 1935 au mars de 1951) Camus a réussi de corriger, le reste est manuscrit. C'est un instrument de travail de l'écrivain plus que son journal ; c'est une indication précieuse pour les lecteurs de l'œuvre camusienne. Camus y notait les projets de ses

ne laissent place à aucun doute apparaissent dans *Les Carnets* dans les années quarante : ce roman aurait dû être sa plus grande œuvre. Mais c'est *La mort heureuse* qui permet aux lecteurs de comprendre le dernier roman de Camus, *Le Premier homme*. C'est par le biais du *Premier homme*, un roman qui a enfin incarné le rêve littéraire d'Albert Camus, que nous sommes capables de suivre l'évolution artistique qui s'est faite dans la création camusienne et d'en saisir les étapes dans le développement littéraire de l'écrivain. Ainsi, *La mort heureuse* constitue une sorte d'ouverture pour les lecteurs de l'œuvre de Camus.

Pour ce qui est de la situation esthétique¹⁰ qui met en évidence les rapports entre l'artiste, l'œuvre et le lecteur, l'œuvre camusienne se laisse évaluer par l'intermédiaire de la théorie de l'« œuvre ouverte ». On a déjà consacré des monographies multiples à cette conception, et des définitions nombreuses ont été appliquées à la notion même. Roman Ingarden parlait de l'œuvre littéraire en tant qu'« ouverte », mais pour lui cela signifiait que l'œuvre d'art était accessible pour la connaissance esthétique en tant qu'ouverte, qui « s'ouvre » devant le destinataire. Autrement, l'œuvre serait seulement présumée, mais il serait impossible de la connaître.¹¹ L'œuvre littéraire, en tant que création schématique, est susceptible de concrétisations au cours de sa lecture.¹² A cette hypothèse s'attache aussi l'une de conceptions les mieux connues de l'œuvre ouverte, élaborée par Umberto Eco dans le contexte de la pragmatique du texte. Sa conception suppose une coopération stricte de l'auteur et du destinataire. Nous allons aborder la création camusienne du point de vue de cette conception.

Selon Umberto Eco, on appelle ouverte une œuvre polysémique possédant quelques « entrées » ou quelques « sorties » et, parfois simultanément, endosémique (concentrée sur elle-même), bien qu'il soit évident pour Eco qu'aucun récit ne sera jamais ni complètement ouvert, ni complètement fermé.¹³ Au même temps, plus une œuvre exige la coopération de la part du lecteur, plus peut-on parler de son « ouverture »¹⁴. On aura affaire à une « fermeture » là, où la fin du récit ne laisse aucune alternative, où « le monde (du récit) est simplement comme il est ». Au contraire, le texte ouvert ne

ouvrages, les desseins artistiques pour le futur ainsi que des citations des lectures ou ses réflexions après lecture, ses pensées philosophiques, sociales et métaphysiques.

¹⁰ La notion de situation esthétique, dont s'est servi d'abord R. Ingarden dans l'un des textes des conférences en 1960, a été développée par M. Gołaszewska. Elle a défini la situation esthétique en tant que rencontre de l'artiste avec l'objet qu'il crée (une œuvre) ainsi qu'une rencontre du destinataire avec l'œuvre. Une situation esthétique se compose de ces trois éléments fondamentaux : l'artiste, l'œuvre et le destinataire, tandis qu'un élément supérieur est une valeur esthétique ; cf. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, 1986, Warszawa, p. 7 et p. 27 et ss.

¹¹ R. Ingarden, *O dziele literackim*, 1960, Warszawa, p. 201.

¹² R. Ingarden, *Studia z estetyki*, 1966, Warszawa, vol. III, p. 9.

¹³ U. Eco considère le récit ouvert ainsi que le récit fermé en tant que « deux types théoriques idéaux ». Dans le cas du récit fermé, chaque disjonction de probabilité permet au lecteur de poser des hypothèses différentes (et il peut arriver qu'il choisisse une hypothèse qu'il devra ensuite rejeter ayant pris connaissance des structures discursives), mais il est évident qu'une seule hypothèse est bonne. En revanche, ouvert est un récit qui ouvre dans sa fin diverses possibilités des suppositions, et chaque possibilité est capable de donner une cohérence à une histoire racontée (cf. *Lector...*, *op. cit.*, pp. 176–178).

¹⁴ Eco y parle du fait d'« offrir de la liberté » (*ibidem*, p. 76).

comprend pas de constatations concernant l'état du récit, mais il présuppose un lecteur agissant activement de telle manière qu'il puisse créer ses propres récits.¹⁵

Il semblerait que l'œuvre d'Albert Camus est en réalité « fermée » d'une manière classique dans le cadre des textes particuliers qui la composent, que l'écrivain a posé les points sur les « i » sans laisser de place à l'imagination du lecteur. Mais cette constatation n'est pas entièrement justifiée. Si l'on examine seulement quelques textes de Camus, on peut apercevoir en effet que l'histoire qui y est racontée n'a pas été terminée par un point final. Le meilleur exemple en est *La Peste* où, c'est vrai, le lecteur se réjouit du fait que l'épidémie a été arrêtée et que la vie normale de la ville reprend, mais le narrateur ne laisse pas de doute quant à ce qu'un jour ce cauchemar recommencera. En construisant ainsi la fin de *La Peste*, l'écrivain a potentiellement ouvert la suite du récit. Cette façon de terminer le récit se justifie par la valeur symbolique du texte. Si l'on supposait que l'épidémie symbolise le mal, et la lutte contre la maladie c'est la lutte contre le mal qui germe dans chaque homme il serait impossible d'imaginer un autre épilogue. Une telle interprétation du récit est suggérée par l'auteur lui-même dans *Les Carnets*, où l'attention du lecteur est dirigée à cette signification du *Moby Dick* de H. Melville. Ce n'est que dans les contes que le bien vainc toujours et le lecteur le sait dès le début.

Le lecteur rencontrera une situation similaire, bien que ce soit sur un plan différent, en lisant la nouvelle *Jonas ou l'artiste au travail*. Là, l'« ouverture » se lie, entre autres, à l'interprétation incertaine d'une inscription figurant sur un tableau de Jonas (solitaire/solidaire) et aussi avec l'incertitude (le non-dit) sur le sort de Jonas. De même, *L'Étranger*, qui ne laisse, paraît-il, aucun doute en ce qui concerne la « fermeture » de l'œuvre. Ce qui en décide c'est le type de narration que l'écrivain a choisi pour ce texte. Camus lui-même ne permet pas de qualifier son œuvre sans équivoque en tant qu'ouverte/fermée. Entre les années 1940–1950 il soutenait la thèse selon laquelle l'œuvre d'art peut et même doit être terminée¹⁶, contrairement à l'acte de la création divine qui est toujours en train de se faire, qui dure et se renouvelle sans cesse et qui n'a pas de forme donnée une fois pour toutes. Mais à partir du 1950, en train d'écrire *Le Premier homme*, Camus a noté que « le livre doit être inachevé ».

Pourquoi ce virement inattendu ? Il est bien possible que le texte envisagé en eût été la cause. Dans le cas où il serait une autobiographie de l'écrivain, c'était naturel que la forme du récit n'a pas pu être « achevée », parce qu'elle répondait mieux à l'intention de l'auteur. Par hasard, et cela au sens littéraire, *Le Premier homme* conformément à des indications antérieures de l'écrivain, est resté non achevé. Ce destin de la dernière œuvre de Camus a symboliquement scellé les réflexions sur l'« ouverture » de l'œuvre camusienne.

L'œuvre de Camus est ouverte par des traits différents de cette œuvre, liés à un autre phénomène de la théorie littéraire et de l'esthétique qu'est l'intertextualité. Une définition la plus générale de l'intertextualité est la répétition de certains éléments qui

¹⁵ *Ibidem*, p. 178.

¹⁶ Voir aussi A. Camus, *Carnets II*, 1993, Paris, p. 113 : « Pour que l'œuvre soit défi, il faut qu'elle soit terminée [...]. Elle est le contraire de la création divine. Elle est terminée, bien limitée, claire, pétrie de l'exigence humaine. L'unité est dans nos mains ».

proviennent d'un texte et ensuite sont accaparés par d'autres. En même temps, l'intertextualité suppose une interaction entre des textes divers, le caractère secondaire et répété des solutions prises aussi que des motifs utilisés. Cela a lieu dans un large contexte culturel constitué par l'abondance de textes déjà existant. Certes, le nombre de thèmes et de motifs, ainsi que de techniques artistiques, reste fini. Il arrive un moment où tous ces éléments commencent forcément à se répéter. Cela entraîne en conséquence une possibilité de lire un texte littéraire de deux façons au moins : une lecture « horizontale » d'un texte en tant que tel et une lecture « verticale » des références et des liaisons par rapport à d'autres textes. Cette lecture intertextuelle donne une valeur nouvelle aux emprunts et aux renvois littéraires faits par l'auteur du texte. Selon Kristeva, la littérature est immergée dans les discours littéraires déjà existant, elle est une mosaïque de citations et chaque texte en absorbe et transforme un autre.¹⁷ Cette situation affligeait déjà Térence.¹⁸ Dégérando [ou De Gérando], un historien français de la philosophie vivant vers la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle, a observé que toute création n'était qu'une combinaison nouvelle (« Toute création n'est qu'une combinaison »).¹⁹ Camus lui-même s'en a rendu compte assez tôt. En lisant Proust, l'écrivain avait l'impression qu'il n'y a rien à dire, car l'œuvre de Proust contient en elle tout ce qu'il est possible d'enfermer dans un texte littéraire : « Tout est dit. Il n'y a plus à revenir là-dessus ».²⁰ Mais l'intertextualité se laisse définir aussi comme l'ouverture d'un texte à d'autres textes. Elle rend possible le passage libre d'un texte lu vers d'autres textes.²¹ Chaque artiste agit dans un espace artistique et culturel rempli d'œuvres créées auparavant par les autres artistes. Toute sa création reste toujours dans une relation concrète à des choses déjà existant, et même si c'est une relation d'une révolte, de la négation et de la contestation du passé, il est indiscutable que des actes créatifs antérieurs forment la base de cette attitude. Bien que la notion d'intertextualité n'existe pas longtemps en recherche littéraire, de nombreuses définitions ont été proposées. Le plus souvent, il-en résulte qu'elle est une condition fondamentale de la lisibilité littéraire, sans laquelle une œuvre soit incompréhensible

¹⁷ Kristeva y pense à la littérature moderne, mais cette constatation est vraie pour la littérature et l'art en générale. Z. Mitosek souligne que dès l'Antiquité beaucoup d'écrivains employaient des citations d'autres ouvrages dans leurs propres textes en tant que procédé artistique (Z. Mitosek, *Teoria badań literackich*, 1995, Warszawa, p. 326). Du texte en tant que « tissu de citations » parlait aussi R. Barthes, « La mort de l'auteur », *Mantéia*, 1968, p. 15.

¹⁸ Ce qu'a noté H. Markiewicz, en citant la pensée d'un Romain : *Nihil dictum est, quod non dictum sit prius*, cf. H. Markiewicz, « Odmiany intertekstualności », dans : *Wymiary dzieła literackiego*, 1996, Kraków, p. 216.

¹⁹ Il souligne que tout ce que l'homme fait est en quelque sorte semblable à ce qu'il existait avant, et simultanément cela n'y est pas semblable. Un trait caractéristique de la création artistique est une nouveauté, alors elle est impliquée par chaque création (cf. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 1976, Warszawa, p. 303).

²⁰ J. Grenier, *Albert Camus. Souvenirs*, 1968, Paris, p. 78.

²¹ Sophie Rabau en pense de la même manière : « parce qu'il existe une continuité d'un texte à l'autre, il devient possible. Par le miracle de l'intertextualité, de sortir du texte, de franchir les limites de sa sacro-sainte clôture et de ne rencontrer encore que du texte, non du réel historique » ; cf. *L'intertextualité, textes choisis et présentés par Sophie Rabau*, 2002, Paris, p. 24.

comme des mots d'une langue inconnue.²² En plus, pour qu'on puisse en parler, il n'est pas indispensable que le contact entre l'auteur et ses antécédents soit établi. Il suffit que le lecteur effectue un rapprochement nécessaire des deux textes, et les mots au niveau de la *mimesis*, où le lecteur les aperçoit le plus vite, semblent se référer à des choses ou des notions non verbales, tandis qu'au niveau de la *semiosis* ils se réfèrent à d'autres textes.²³ Hormis le phénomène de l'intertextualité dans le contexte culturel – qu'elle soit appelée ici une « intertextualité extérieure » – il nous arrive souvent de rencontrer une intertextualité « intérieure », qui apparaît dans la totalité de la création d'un auteur. Et si les références à d'autres textes dans le cadre de l'intertextualité « extérieure » chez Camus se laissent facilement identifier soit par un renvoi fait par l'auteur même, d'une manière directe (p.ex. dans *La Peste*, par un épigraphe d'un *Journal de l'Année de la peste* de Daniel Defoe) ou indirecte (par des notes, p.ex. dans les *Carnets*²⁴), le lecteur qui décide d'analyser les liaisons réciproques parmi les textes particuliers de Camus aura à effectuer un travail beaucoup plus minutieux. La question des motifs qui reviennent dans l'œuvre camusienne, de son intertextualité « intérieure » s'attache à ce que Maria Gołaszewska a appelé des « idées générales », à savoir des vérités générales concernant le monde et la vie humaine, qui fonctionnent dans l'art et qui se concrétisent par l'expression, dans une œuvre, de convictions et des idées propres des artistes, et qui sont ensuite relues et de nouveau « revêtues » d'un sens par chaque lecteur de cette œuvre. C'est grâce à des idées générales qu'une œuvre reçoit une dimension nouvelle, en dépassant des limites d'une personnalité, de la vie d'un créateur et de ce qu'il éprouve. En même temps elle est une conversation spécifique avec son destinataire, qui est encouragé à trouver lui-même dans l'œuvre lesdites idées et à en faire une interprétation. L'existence des idées générales est dédoublée : elles existent d'une part en tant que phrases générales qui expriment des constatations sur le monde ou la vie, ou qui se réfèrent à de telles constatations, et d'autre part en tant que convictions impliquées, ayant chacune son sens autonome hors de l'œuvre, et que le lecteur doit extraire de l'œuvre.²⁵ Même les noms propres des protagonistes peuvent être porteurs d'idées générales, parce qu'ils rendent possible l'ouverture d'un champ de significations qui dépasse l'emploi primaire (donc, une individualisation d'un personnage ou d'un objet concret). Les noms rendent possible le fait de caractériser des

²² L. Jenny, « Strategia formy », *Pamiętnik Literacki* LXXIX, 1988, vol. 1, p. 265.

²³ M. Riffaterre, « Semiotyka intertekstualna: interpretant », *Pamiętnik Literacki* LXXIX, 1988, vol. 1, p. 298. Sur l'intertextualité voir aussi entre autres : R. Nycz, « Interekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy », *Pamiętnik Literacki*, 1990, vol. 2, p. 95 ; *Pamiętnik Literacki* 1988, vol. 1 : Z. Ben Porat, « Poetyka aluzji literackiej », p. 315, W.-D. Stempel, « Interekstualność i recepcja », p. 339 ; H. Markiewicz, « Odmiany intertekstualności », *Ruch Literacki*, 1998, vol. 4–5, p. 245 ; M. Głowiński, « O intertekstualności », *Pamiętnik Literacki*, 1986, vol. 4, p. 75 ; *Pamiętnik Literacki* 1991, vol. 4 : M. Pfister, « Koncepcje intertekstualności », p. 183, R. Lachmann, « Płaszczyzny pojęcia intertekstualności », p. 209, L. Hutcheon, « Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii », p. 216.

²⁴ De la force de ces liaisons parle E. Ionesco dans une interview fleuve *Entre la vie et le rêve* qu'en lisant *Le journal de l'Année de la peste* de Daniel Defoe, ignoré par lui jusqu'ici, il a vu à quel point Camus était sur l'influence de Defoe, et au même temps, jusqu'à quel point il s'y est éloigné (E. Ionesco, *Między jawą a snem*, 2006, Kraków, p. 118).

²⁵ M. Gołaszewska, *Poetyka idei ogólnych*, 1994, Kraków, p. 7 et ss.

objets définis et en même temps d'exprimer l'attitude de l'auteur à l'égard de ces objets. Le nom propre dans l'art, et plus particulièrement dans la littérature, a la dimension d'un symbole et d'un mythe. Camus s'en sert exactement ainsi : le sens réel de ce moyen se laisse apprécier là, où cette technique échappe à l'attention de l'auteur. Parfois nous trouvons sur les pages d'un livre une réalité, non habillée d'une fiction littéraire, qui forme la trame pour une création.²⁶ Les ouvrages camusiens permettent d'effectuer une interprétation plus complète dans le contexte des œuvres antérieures de l'écrivain. Cela se manifeste par le fait qu'il existe des mêmes éléments et des mêmes motifs (p.ex. une rixe, un quartier pauvre, le soleil, la mer, la pierre) dans de nombreux textes. Leur analyse permet de suivre leur évolution dans l'œuvre de Camus et, en plus, d'apercevoir l'importance que l'écrivain y attachait. Elles permettent aussi de déterminer leur rapport à la vie privée de l'écrivain et au processus créatif. En ce sens, l'œuvre de Camus ouvre pour le lecteur les autres textes camusiens en lui donnant une clé d'interprétation. En revoyant des motifs revenants, le lecteur peut avoir l'impression qu'une « intertextualité intérieure » a pour but de signaler dans des textes ultérieurs les ouvrages qui les précédaient, qu'elle renvoie à d'autres textes de Camus et les fait interpréter par le biais de ces renseignements supplémentaires. En même temps, elle permet de suivre la pérégrination des symboles déterminés parmi des textes divers, et à chaque fois le motif revenant subit une certaine métamorphose. Ce phénomène peut être traité comme une manière spécifique de reporter la signification, comme les mots-clés, ce qui est vrai pour les noms propres. Ainsi pourra-t-on considérer le prénom de Marthe, qui apparaît dans *La mort heureuse* et dans *Le malentendu*, par analogie à la mort. La transformation du nom d'un protagoniste des ouvrages de Camus, de *La mort heureuse* et de *L'Étranger* (Mersault – Meursault, apparenté, dans cette dernière forme, à un mot « meurtre »), encourage de telles interprétations. Des réflexions semblables concernent le prénom « Bernard » qui prend une signification spéciale dans le contexte de la biographie de Camus. Si nous regardons les textes camusiens, même d'une manière superficielle, nous observerions que ce nom ou prénom est porté uniquement par des personnages nobles de caractère, incarnant le Bien et la Vérité, la Beauté morale : le trio des choses transcendantes qui tracent métaphysiquement le chemin de Camus en tant qu'artiste. Le premier personnage sera le docteur Bernard qui soigne Mersault malade (dans *La mort heureuse*). Les traits de son caractère : la compréhension, l'aptitude de s'adapter à chaque milieu social, ce qui lui valait la sympathie et le respect des gens parmi lesquels il vivait, ses convictions (il disait qu'il aurait pu sentir du mépris pour un homme mû par son propre intérêt ou la cupidité), nous permettent de voir un concentré des valeurs qui devraient caractériser chacun. Une autre incarnation de Bernard est le docteur Rieux (Bernard Rieux) de *La Peste*. Monsieur Bernard, qui apparaît dans *Le Premier homme*, prend un aspect nouveau – celui d'un sage instituteur de Belcourt, sans qui

²⁶ C'est le cas du *Premier homme* où dès premières pages nous rencontrons une femme dont le prénom est « Lucie » (il est à souligner un lien étymologique de ce prénom avec la lumière, ce qui donne à la femme une place déterminée dans l'ouvrage, la présente en tant que lumière, un élément nécessaire pour que la vie soit possible), et en mesure que le travail sur le livre avançait – et il faut se souvenir que *Le Premier homme* n'a pas été corrigé par l'écrivain – au lieu de « Lucie » apparaît le prénom de la mère de Camus.

n'existait pas un Camus-écrivain. Un certain monsieur Bernard a été instituteur de Jacques Cormery²⁷ de l'école maternelle et c'est lui qui pour la première fois a apprécié des talents extraordinaires de son élève et qui l'a préparé à continuer son éducation. Les erreurs de Camus sont une référence claire à la vie de l'écrivain. Parfois, dans sa hâte de créer, au lieu de : « monsieur Bernard », Camus écrit « monsieur Germain » (l'instituteur de l'écrivain s'appelait Louis Germain).

L'œuvre d'Albert Camus s'ouvre ainsi devant les lecteurs de différentes manières. Selon le choix, la clé qu'ils désirent utiliser, l'œuvre camusienne leur donne la possibilité d'accéder à des espaces vraiment diversifiés.

Iwona Piechnik

Universidad Jaguelónica
de Cracovia

PARA ESPAÑA DESDE
FINLANDIA. VALORES
REGENERACIONISTAS POR
LA APERTURA A OTROS
MODELOS SOCIOCULTU-
RALES EN *CARTAS FINLAN-
DESAS* DE ÁNGEL GANIVET

A la Señora Profesora Teresa Eminowicz-Jaskowska

„Dwie Hiszpanie” zatem to: model otwarty, prekursorski wobec Europy,
oraz model zamknięty, od Europy się odwracający (J. Kieniewicz 2001: 31)¹

España en su historia literaria fue muy a menudo el objeto de preocupación de sus escritores inquietos por su realidad conflictiva y porvenir desconocido. Entre ellos se puede enumerar a tales eminentes autores como: Cervantes, Quevedo, Baltasar Gracián, Feijóo, Cadalso, Larra, Menéndez Pelayo, Galdós, Ganivet, Unamuno y otros numerosos hasta hoy. Algunos hablaron de la situación con desengaño y pesimismo, otros con esperanza y voluntad de ayudar a su nación a vencer este específico mal. Entre esos últimos se encuentra el granadino Ángel Ganivet (1865–1898), escritor y diplomático, uno de los miembros de la generación del 98, hombre que vivía en una época muy difícil para su país, hasta el “Desastre del 98”.

Podemos decir que este escritor dedicó toda su vida a España, lo que es muy visible en sus escritos. Hay que subrayar también que su obra maestra es la colección de ensayos *Idearium español*, donde examina con perspicacia el españolismo y, al mismo tiempo, analiza las causas de la decadencia de España que observaba en aquella época. Todas las obras de Ganivet se caracterizan por la preocupación por su país. Con España en el corazón él trataba de despertar el espíritu nacional de los españoles, o de regenerarlo.

En su vida, durante su carrera diplomática, son particularmente importantes dos años (1896–1898) que Ganivet pasó como cónsul en Helsinki (nombre sueco: Helsingfors), en aquella época capital del Gran Ducado finlandés dependiente del zar ruso. Esta estancia, aunque difícil para él desde de punto de vista psicológico (nostalgia

²⁷ Le protagoniste du *Premier homme*.

¹ Así pues “dos Españas” son: el modelo abierto, precursor frente a Europa, y el modelo cerrado que a Europa le da la espalda’ (trad. I.P.).