



CLASSIQUES
GARNIER

CLAYTON (Alan J.), FITCH (Brian T.), GAY-CROSIER (Raymond), « Comptes rendus », in ABBOU (André), LÉVI-VALENSI (Jacqueline) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Journalisme et politique L'entrée dans l'Histoire (1938-1940)*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16815-7.p.0243](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16815-7.p.0243)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 1972. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

COMPTES RENDUS

Les Critiques de notre temps et Camus, présentation par
Jacqueline LÉVI-VALENSI, Paris, Garnier, 1970, 192 p.

Avec ce recueil d'études critiques sur Camus, les éditions Garnier lancent une nouvelle collection qui promet de rendre service à l'étudiant, au grand public et même au spécialiste de l'écrivain étudié. Le *Camus* de J. Lévi-Valensi inaugure cette collection d'une manière très heureuse, en donnant la parole à 17 critiques représentés par 21 articles ou chapitres d'ouvrages, le plus souvent abrégés. Il est vrai que les textes recueillis ne sont, pour la plupart, guère inaccessibles : il n'en convient pas moins de remercier Mme Lévi-Valensi d'avoir su les réunir sous une forme commode qui permet de renouer avec des travaux dont on peut avoir oublié l'importance.

Dans une introduction modeste mais nourrie, l'éditrice dit les critères qui ont présidé au choix des textes : il s'agissait — tâche fort louable mais combien difficile ! — de refléter aussi fidèlement que possible « *l'ensemble de la critique camusienne* », tout en privilégiant ceux des travaux qui mettent en relief « *la singularité et les lignes de force essentielles de la pensée et de l'art de Camus* » (p. 13).

Guidée par ce double principe, Mme Lévi-Valensi a néanmoins fait une large part aux études qui mettent l'accent sur « *les incessantes interrogations* » de l'œuvre camusienne, car il faut bien tenir pour capitale, chez Camus, cette hési-

tation même, cette « *recherche incessante qui doute d'elle-même au moment où elle s'affirme* » (p. 9). Ainsi Mme Lévi-Valensi souligne-t-elle, à juste titre, le paradoxe d'un écrivain déchiré à qui l'on attribue des certitudes absolues. Des textes comme « L'Énigme » et « Jonas » témoignent, sur le mode parodique, de l'abîme entre l'artiste qui « *cherche encore* » et l'image, fautive parce que simpliste, que le public, même lettré, se fait de lui. « *Trop compris, incompris* », conclut à ce propos R. Quilliot (p. 90).

Or le grand mérite des textes rassemblés dans ce volume est justement de présenter les différents visages d'Albert Camus sans le figer dans une quelconque de ses multiples attitudes.

Parmi ces textes figurent quelques « classiques » de la critique camusienne : l'« Explication de *L'Étranger* » de J.-P. Sartre et des extraits de l'étude de R. Bessaloff sur « Le Monde du condamné à mort ». Après tant d'années de recherches et d'exégèses, ces deux essais n'ont rien perdu de leur richesse originelle. De l'essai de R. Bessaloff n'ont été gardées que les parties relatives aux romans de Camus, mais les amputations ont été si bien faites que les coutures restent à peine perceptibles. (Il en est de même des autres textes abrégés que présente ce volume : on n'a pas l'impression de lire des fragments.)

Je n'hésiterais pas à placer au même rang un autre essai reproduit ici : dans ses « Remarques sur *La Peste* », G. Picon définit les « *deux registres* » (symbolique et réaliste) de ce roman, ce qui l'amène à en analyser les faiblesses artistiques en même temps qu'il souligne — sans aller toutefois jusqu'à dénoncer Camus, comme l'a fait, à propos du même problème, Francis Jeanson — l'insuffisance d'une position morale qui serait peu utile devant un fléau de provenance *humaine*. Ce que G. Picon reproche à Camus, c'est d'avoir simplifié le problème du mal, d'en avoir parlé en termes trop peu ambigus. Or, *La Chute*, *L'Exil et le royaume* ouvrent toutes

grandes les portes de l'ambiguïté morale, comme le montre R. Quilliot dans son étude magistrale « Un monde ambigu », dont Mme Lévi-Valensi présente des fragments relatifs aux nouvelles de Camus.

Parmi les articles plus ou moins anciens qui sont demeurés intéressants ou utiles, il faut nommer celui de M. Blanchot (sur *La Chute*) et celui de R. Barthes (sur « *L'Étranger*, roman solaire »). Par contre, paraissent un peu désuets aujourd'hui les textes de Nathalie Sarraute et de Robbe-Grillet. Non que Mme Lévi-Valensi ait eu tort de les inclure, soucieuse qu'elle était d'offrir tout un éventail d'approches critiques.

En fait, elle a juxtaposé des textes qui se prêtaient souvent à la comparaison. Ainsi, le lecteur du volume pourra, sur la question de la religion chez Camus, confronter les avis de J. Onimus et de P. Viallaneix — ce qu'il ne fera pas sans se heurter à quelques divergences, comme il est signalé dans une notice (p. 111), mais voilà bien l'intérêt d'une telle confrontation. Là où M. Onimus qualifie d'« *irrationnelle* » l'incroyance de Camus, et où il propose l'image d'un Camus irrémédiablement fermé à la foi (p. 114), M. Viallaneix insiste sur le fait que l'incroyance camusienne n'est pas une quiétude : « *C'est qu'il n'était pas installé dans son incroyance comme ses interlocuteurs pouvaient l'être dans leur foi.* » (p. 116). On mettra en regard avec d'aussi heureux résultats les remarquables études de S. Doubrovsky et de J. Borel qui présentent un Camus s'efforçant de réconcilier les exigences de la *physis* et de la *polis*.

Mentionnons enfin les textes de A. Alter et de I. Coombs sur le théâtre de Camus, ainsi que les généreux extraits de J. Grenier, R. Quilliot, P.-G. Castex et J. Sarocchi, ce dernier analysant avec finesse les influences majeures subies par Camus.

Outre une sélection bibliographique, le volume contient une chronologie très nourrie où sont présentés les faits essentiels de la vie et de la carrière de Camus.

A. J. CLAYTON.

*
**

PHAN THI NGOC MAI, *De la responsabilité selon « La Chute » d'Albert Camus*, Saïgon, Université de Saïgon, Faculté des Lettres (Mémoire pour le Diplôme d'Études supérieures), 1971, 329 p. (édition limitée à 100 exemplaires hors commerce).

Nous n'avons pas dû attendre longtemps le deuxième volume sur *La Chute* (voir AC 4, 227), bien qu'en l'occurrence, il s'agisse d'un mémoire vietnamien paru dans une édition limitée et hors commerce. La qualité de ce travail est telle que malgré son accessibilité très relative, nous allons en parler assez longuement.

Le mémoire est divisé en deux parties dont la première, intitulée « L'économie du récit » (pp. 47-126), consiste en une lecture chronologique détaillée du texte. L'essentiel de l'étude est constitué par la deuxième partie, « Commentaires et leçons », qui comprend quatre chapitres : « Ambiguïtés de l'ambiguïté » (pp. 129-60), « Vers une pathologie de l'orgueil » (pp. 161-204), « Le sac à malices d'un pauvre diable » (pp. 205-50) et « Péché originel et responsabilité » (pp. 251-94). La bibliographie importante qui clôt le volume (pp. 315-29) complète les bibliographies camusiennes parues déjà sans se limiter aux études sur *La Chute*.

Le premier des chapitres de la deuxième partie met bien en lumière le jeu d'ambiguïtés si complexe que crée le récit de Clémence et l'analyse avec finesse et dans le plus grand détail. Signalons qu'au passage, il le rapproche du taoïsme : « [...] à travers tout ce prodigieux retournement, ne recon-

naît-on pas une sorte de version occidentale du taoïsme, de cette métaphysique de l'ambivalence, monnayée en morale du paradoxe et en art savant de l'ignorance et de la maladresse ? » (p. 136). L'agencement de l'ambiguïté et de la duplicité est au cœur de ce chapitre. Ainsi, ce critique commente l'observation de Clamence que la confession lui permet de « *jouir deux fois, de ma nature d'abord, et ensuite d'un charmant repentir* » en ces termes :

Cette méthode de multiplication des plaisirs l'un par l'autre nous semble intéressante [...] parce qu'elle nous fait pénétrer dans l'univers étrange des *oppositions réflexives*, aux jeux de miroirs qui nous ouvrent soudain une certaine sorte d'infini, et qui est précisément le *lieu logique et naturel de la duplicité*. (p. 146)

Le deuxième de ses chapitres constitue sans aucun doute l'étude psychanalytique la plus poussée de *La Chute* et, en fait, de n'importe quel ouvrage camusien. Disons tout de suite que nous ne sommes pas en mesure de nous prononcer sur la compétence technique de la quarantaine de pages qui lui sont consacrées. On y constate pourtant une analyse minutieuse du texte exprimée dans un langage accessible et épaulée par une documentation importante dans les notes. L'évolution du personnage révélerait « *la détérioration typique et progressive de la personnalité, qui permet de suivre l'évolution d'une affection pathologique* » (p. 163). Tout en refusant de réduire *La Chute* à « *la simple description d'une maladie mentale* », il constate que « *les enfers où Clamence a sombré [...] sont aussi ceux de la paranoïa* », laquelle est « *le point de convergence de deux aberrations qui ne sont contraires qu'en apparence : la mégalomanie et le délire de persécution* » (p. 164). Devant le problème de savoir « *si l'ingénuité de [s]es aveux est sincère ou feinte* », ce critique répond à juste titre :

Ne comprendrions-nous pas mieux l'obsession de l'équivoque, [...]

en admettant que les deux interprétations puissent être vraies en même temps, au point que Clamence ne saurait plus lui-même s'il affecte ce qu'il éprouve ou éprouve ce qu'il affecte, s'il affecte d'éprouver ce qu'il affecte ou s'il affecte d'affecter ce qu'il éprouve ? (pp. 182-3)

Autrement dit, ce malade ne saurait plus « *séparer la sphère de l'entendement rigoureux et subtil de celle de la déraison lyrique, et, par là, [serait] condamné à toujours évoluer simultanément dans ces deux espaces, rendus pour lui indissociables par le sortilège de l'ambiguïté* » (p. 183).

Le troisième chapitre de cette deuxième partie nous livre non pas une nouvelle lecture de l'ouvrage mais une nouvelle dimension, encore plus ignorée de la critique que la dimension psychanalytique. Comme son titre l'indique, il s'agit du caractère « satanique » du personnage :

[...] Camus, en dénonçant la perversion d'une « intelligentsia » qui proclame la culpabilité universelle sans admettre la rédemption, identifie implicitement le « héros de notre temps » qu'il a voulu peindre en Clamence au Diable dont cet esprit à la dérive est devenu l'avocat, de sorte que le portrait qu'il en trace est à la fois « typique » et « archétypique ». (p. 209)

Il précise qu'il ne prétend pas que « *Camus ait jamais eu l'intention de mettre en scène le Diable sous les traits de Clamence* » (p. 238). Mais puisque le but du romancier, emprunté à Lermontov, était de réaliser un personnage qui serait « *censé appartenir à notre espèce, mais aussi récapituler en soi le négatif entier de son époque* » (p. 224), le Diable « *devait être alors appelé à l'aide par l'inconscient d'un auteur ambitieux pris à son propre piège* » (p. 225).

Or le texte fournit d'amples indices pour fonder le caractère satanique du personnage et l'érudition théologique (documentation de nouveau à l'appui dans les notes) du critique est évidente. Et il est vrai que « *la familiarité notoire de Camus avec les Écritures* », exposée ici-même (voir AC 4,

97 sq.), pourrait bien expliquer « *la finesse théologique de La Chute* » (p. 231). Mais il est tout aussi vrai que le parti pris chrétien du critique se fait constamment remarquer tout au long de ce chapitre, ainsi que dans le dernier chapitre sur « péché originel et responsabilité ». D'où des raisonnements comme celui-ci : « *Si pervers qu'il se veuille [...], aucun de nos semblables, aucun homme né d'une femme, ne saurait sans doute effectuer réellement par lui-même un renversement des valeurs si désespéré [...].* » (pp. 218-9). Clamence ne saurait donc être que diabolique. Et ce qui nous importe c'est que de tels raisonnements ne sont valables *que* pour le lecteur croyant. Il en résulte que le texte de Camus cité par le critique nous convainc lui-même de sa portée théologique malgré les raisonnements de ce dernier auxquels nous ne pouvons pas souscrire. Mais le lyrisme religieux auquel il se livre pendant des pages entières (voir, par exemple, pp. 229-37) et qui n'a rien à voir avec l'œuvre de Camus ne devrait pas nous faire perdre de vue la contribution réelle qu'apporte ce travail à une lecture théologique de *La Chute*.

Le lecteur a dû se rendre compte que cet ouvrage se situe constamment au niveau de la psychologie du personnage dont il donne une étude quasiment exhaustive, étant le premier travail critique à restituer, à cet égard, la richesse du livre. Il ne traite donc pas du tout sa structure et sa forme. On ne peut que regretter que lorsque, dans son dernier chapitre, il quitte enfin la perspective du personnage pour considérer les intentions de l'auteur (p. 264), c'est pour attribuer à son créateur le « *vœu secret du salut* » (p. 267) qu'il pense déceler chez Clamence :

Clamence a beau railler notre naïveté, s'évertuer à nous faire prendre pour vessie sa lanterne, il ne peut tant dire qu'en ce bref éclair de ferveur (cf. I, 1548) Camus n'ait dévoilé sa propre nostalgie et n'ait entr'aperçu le *paradis* selon son cœur. (p. 269)

En fait, ce dernier chapitre est remarquable surtout pour

son rapprochement original très développé entre la pensée de Camus et celle de E.-M. Cioran (cf. pp. 258-60 et pp. 289-90, note 15).

Ajoutons que tout en comportant une bibliographie camusienne très complète (qui est pourtant gâtée par quelques erreurs de dates), ce mémoire n'est pourtant pas dans la dépendance des travaux qui l'ont précédé. Son originalité ne fait pas de doute. Pas plus que la richesse de la contribution qu'il apporte à l'appréciation de l'ouvrage le plus difficile et peut-être le plus réussi de Camus. Sa lecture s'impose.

Brian T. FITCH.

*
**

GAILLARD, Pol, « *La Peste* ». *Camus. Analyse critique*, Paris, Hatier, « Profil d'une œuvre », 1972, 80 p.

Le petit volume de M. Pol Gaillard est le deuxième à avoir été entièrement consacré à *La Peste*¹ et le premier en langue française. Il est divisé en trois parties principales intitulées « Le sens de *La Peste* » (pp. 15-43), « L'art de Camus dans *La Peste* » (pp. 44-62) et « L'accueil du public et de la critique » (pp. 63-72). La première comprend trois volets qui font ressortir les trois dimensions du texte : sa signification littérale (« Chronique d'une épidémie »), sa signification symbolique (« Témoignage contre l'oppression ») et sa portée métaphysique (« Méditation vécue sur la condition humaine »). Viennent s'ajouter au corps du volume l'appareil pédagogique traditionnel (analyse du roman et thèmes de réflexion) et une bibliographie sommaire limitée à certains livres et recueils d'articles en langue française.

Ce travail constitue une introduction utile à l'étude de *La Peste* dont la qualité principale, à notre sens, est son honnêteté. Son auteur est loin de passer sous silence les

nombreuses critiques dont le deuxième roman de Camus a été l'objet. Il n'escamote aucune des objections qu'on a pu soulever à son égard. Au contraire, il les présente et en discute le pour et le contre. Son appréciation du roman est en général, comme on s'y attendrait, favorable et, qui plus est, sa plaidoirie en sa faveur finit par emporter la conviction du lecteur. Du moins, ceux d'entre nous qui éprouvent le plus de réticences devant ce roman et qui estiment, par exemple, que celui-ci souffre du fait d'être de la plume de l'auteur de *L'Étranger* et de *La Chute*, se sentiront en mesure de souscrire à l'affirmation avec laquelle Pol Gaillard clôt son introduction : « *Il vaut la peine d'étudier La Peste.* » (p. 4).

Peut-être lui reprochera-t-on de faire même une place trop grande aux objections des critiques. On est un peu surpris, il est certain, de constater que dans le chapitre sur « L'accueil du public et de la critique », il ne donne *que* des réactions négatives, bien qu'il explique son choix en ces termes :

Ayant la plupart du temps, dans cette étude, pris parti pour une œuvre qui n'a rien perdu à mon avis de sa complexité et richesse premières, je citerai de préférence, ici, les objections et les reproches, même lorsqu'ils sont portés par des commentateurs très favorables sur d'autres points. (p. 63)

Il lui arrive pourtant de mettre utilement en valeur l'opposition entre les deux appréciations catholiques de Pierre-Henri Simon et de Jean Onimus (p. 67), ainsi que les excellentes pages de Serge Doubrovsky sur la morale de Camus (pp. 70-1). On comprend, d'ailleurs, le dilemme qui confrontait Gaillard. Comment réconcilier l'accueil que réservait le public qui « *aimait l'œuvre, et [...] n'a pas cessé de l'aimer* » (p. 63) avec celui des critiques qui, « *malgré la récompense qui porte leur nom attribuée dans l'enthousiasme du premier*

jour, ont peu à peu multiplié les réserves, puis les objections violentes ou feutrées... » (p. 63) ?

Parmi les meilleures pages de ce livre sont celles consacrées aux « contradictions du docteur Rieux » (pp. 24-7) et à la discussion de la fameuse « morale de la Croix-Rouge » (pp. 29-31) qu'on a si souvent reprochée au romancier. Nul doute que le succès du roman soit venu de ce que « *chacun des premiers lecteurs a[it] retrouvé dans La Peste quelque chose de ce qu'il avait subi, senti, pensé, voulu* » pendant l'occupation allemande, que « *chacun a pu revivre, puis méditer la façon dont il avait réagi ou aurait pu réagir [...]* » (p. 29). Et pourtant, « *c'est sur ce point [...] que Camus a subi les plus vives attaques* » à cause de « *l'abstraction volontaire* » de son ouvrage et du choix d'un fléau naturel pour « représenter » « *un fléau humain, trop humain* » (p. 29). Tout en citant la réponse fort pertinente du romancier que son but fut précisément « *que La Peste puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies* », ce critique conclut à l'ambiguïté de la position de Camus et ajoute fort judicieusement que « *le problème essentiel de l'opportunité d'un recours à la force, en particulier, n'est pas de ceux qui peuvent se résoudre par un symbole, il exige, si l'on ne veut pas produire plus de mal que de bien, cette étude minutieuse des situations particulières qui justement est impossible dans La Peste* » (pp. 30-1).

Gaillard répond très efficacement à l'accusation de certains critiques que Camus avait caricaturé Paneloux. « *Presque chaque phrase du Père, dans son premier prêche comme dans le second, s'appuie sur une phrase de saint Matthieu, de saint Jean, de mandements d'évêques pendant les épidémies ou pendant l'occupation allemande.* » (p. 36). Il décèle chez le prêtre fictif la présence d'une charité profonde et de la pitié, même lors de son premier prêche. Serait-il possible que son portrait paraisse plus convaincant pour les chrétiens que pour les incroyants ? Toujours est-il

que nous-même, tout en partageant entièrement le point de vue de Camus, nous nous heurtons, dans notre lecture, à ce qui est pour nous un parti pris flagrant dans l'évocation de Paneloux qui n'est là que pour les besoins de la cause. Ajoutons que, contrairement à ce critique (p. 36), nous ne reconnaissons pas chez son créateur celui qui a parlé d'une manière si émouvante et si vraie aux Dominicains de Latour-Maubourg.

Les pages sur l'art de Camus nous paraissent beaucoup moins satisfaisantes, bien que Gaillard s'y réfère aux différentes versions du livre en se fondant sur les notes de Roger Quilliot dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. On y constate toutefois des remarques perspicaces mais qui auraient besoin d'être développées et qui nous laissent donc sur notre faim. Ainsi, lorsqu'il note qu'« *on pourrait presque dire que le personnage [de Rieux] est né des exigences littéraires de Camus, autant que de son rôle pendant l'épidémie...* » (p. 47). Et lorsqu'il évoque « *les passages presque muets qu'il est impossible d'oublier* » (p. 57). Le fait qu'ils sont « *presque muets* » n'est guère dû au hasard : le silence est l'une des grandes valeurs de l'univers camusien, comme de l'homme Camus. Malgré quelques remarques sur « l'emploi du style indirect » (pp. 59-61), l'aspect formel du roman n'est guère abordé et c'est là la plus grande lacune de ce volume. D'ailleurs, notre seule restriction sérieuse concerne les pages qui cherchent à traiter le rapport entre « le narrateur et le grand écrivain » (pp. 61-2) sans être parvenu, en fin de compte, à faire la distinction nécessaire entre les deux : « *Rieux a pu réellement trouver de tels mots, ces images, ce rythme* », dit-il en commentant un passage du roman. « *L'auteur sans jamais s'identifier à lui, en lui laissant son autonomie totale, lui a peu à peu donné sa propre grandeur en même temps qu'il devenait humain comme lui.* » (p. 62).

Mais il est vrai que « *la critique a peu étudié en général l'art de La Peste* » (p. 71) et que « *l'esthétique du livre [...]*

reste à étudier en profondeur » (p. 72). Sans doute serait-il injuste de reprocher à l'auteur d'un volume de dimensions si restreintes et dont le but est surtout d'ordre pédagogique de ne pas s'être attaqué à une telle tâche. On lui saura gré de nous avoir donné une discussion raisonnée et bien documentée de ce qui est sinon « *l'œuvre maîtresse* » (p. 4) de son auteur, du moins un roman qui a plu à tant de ses lecteurs et dont l'influence humaine a été si grande.

Brian T. FITCH.

1. Voir Donald R. HAGGIS, « *La Peste* », Londres, Edward Arnold, 1962. On aimerait croire que l'omission de cet ouvrage de la bibliographie de Gaillard est due au fait que son livre s'adresse surtout à un public scolaire. Mais en fait, en dépit des nombreuses bibliographies camusiennes déjà parues, ce livre de Haggis qui constitue la seule étude systématique du roman reste quasiment inconnu des critiques français, comme c'était le cas jusqu'à très récemment de l'ouvrage hollandais de Carina Gadourek, pourtant écrit en langue française.

*
**

E. FREEMAN, *The Theatre of Albert Camus. A Critical Study*, London, Methuen, 1971, 178 p.

Dans cette nouvelle étude d'ensemble consacrée aux œuvres dramatiques d'Albert Camus, E. Freeman tente de jauger à leur juste valeur la position qu'elles occupent dans la « renaissance » que le théâtre français connaît entre 1930 et 1960. Plaçant à un rang égal les grands dramaturges classiques et Claudel, Giraudoux, Anouilh, Montherlant, Sartre, Ionesco, Beckett et Genet, notre auteur se demande si Camus leur est comparable et dans quelle mesure ses pièces ont contribué à former les structures dramatiques modernes. Questions fort légitimes, me semble-t-il, quoique la comparaison avec Corneille, Racine et Molière trahisse un certain manque de proportions et que, dès le départ, une distinction nette fasse défaut entre le traditionalisme marqué des auteurs de l'entre-deux-guerres, le théâtre « existentialiste »

naissant et les dramaturges innovateurs dits absurdes. D'emblée on se rend compte que ce livre s'adresse à un grand public en quête d'une solide introduction au théâtre camusien. Est-ce pour cette raison que l'auteur a recours à des formules dont la banalité est parfois embarrassante¹? Plusieurs sections de son étude sont des articles remaniés, parus dans *Forum for Modern Language Studies*, *Symposium* et *Modern Language Quarterly*².

L'objectif principal de Freeman est de retracer les étapes de la quête de la tragédie moderne qui fascina Camus durant sa vie entière. Le livre se compose de huit chapitres : le premier fournit une espèce de toile de fond tissée d'un fil assez gros ; le second étudie *Révolte dans les Asturies* en tant qu'apprentissage dramaturgique ; suivent quatre chapitres consacrés respectivement aux quatre pièces de Camus ; l'analyse détaillée des adaptations et une conclusion closent ce travail dont la structure ne promet guère de révélations.

L'apport le plus substantiel aux études camusiennes consiste dans la mise en relief et l'examen consciencieux du style dramatique personnel que Camus tentait de charpenter. À ce propos, Freeman a raison d'attacher une importance accrue à l'adaptation de *Requiem pour une nonne* et des *Possédés* puisque la sélection des éléments dramatiques ou dramatisés qu'y opéra Camus dégage ses propres préférences et la direction possible qu'il eût peut-être entamée s'il avait pu créer son Don Juan-Faust.

Avec beaucoup de soin notre auteur dénote, dans *Révolte dans les Asturies*, les éléments anticipant sur les œuvres postérieures. J'avoue ne pas comprendre pourquoi Freeman avance que l'importance de cette pièce en tant qu'œuvre préfigurant l'homme révolté ait été sous-estimée. Un chapitre entier de mon étude sur le théâtre de Camus est centré sur cet aspect de la révolte « salie » qui chavire à la révolution et sur le souci d'équilibre qui caractérise déjà cette création « collective ». Je crois aussi avoir montré que les questions

dramaturgiques et politico-philosophiques sont indissociables chez Camus, dont les pièces représentent des dramatisations de sa conscience.

Rapprochant *Caligula* de Nietzsche, que Camus pratique religieusement à l'époque où il met en chantier la pièce, Freeman renvoie pertinemment aux *Iles* de Grenier, plus particulièrement à « L'Ile de Pâques » de ce recueil, où il est question de l'empereur romain. Je crois toujours que la pièce entière est une démonstration précoce de la « *révolte négative* », une logomachie dramatisée dont la valeur maîtresse est pédagogique et thérapeutique. Elle permet au jeune nietzschéen en mal d'absolu, par le truchement impérial d'un fou lucide qui se situe dès le début au-delà du Bien et du Mal, de pousser à bout ses inclinations nihilisantes afin de s'en guérir pour de bon.

Il semble que le manuscrit de la présente étude ait été achevé depuis quelques années, car même si elle s'adresse à un public non-spécialisé, elle aurait dû et pu profiter des informations apportées par les récentes études sur le théâtre camusien. À titre d'exemples : notre auteur répète sans aucune nuance, le fameux fait divers que Meursault lit en prison et qui forme le sujet du *Malentendu*. Or dès l'été 1968, David Speer (non cité dans la bibliographie) a lancé sa série d'articles établissant la source d'abord probable, plus tard confirmée avec autorité, de ce fait divers. Pourquoi l'interprétation de *Caligula* ne fait-elle pas état des résultats que fournissent les recherches de A. Clayton (cité dans la bibliographie) ? En revanche on saura gré à Freeman d'insister, dans son interprétation du *Malentendu*, sur l'importance du vieux serviteur, les modifications successives de ce personnage semi-mythique et sur les rapports du fils à la mère (rapports que ne rétablit que la mort commune dans la rivière), nuancant ainsi le sens de la pièce. Selon notre auteur, *Le Malentendu* est l'œuvre dramatique qui se rapproche le plus du théâtre absurde des années 50 : « [...] Camus [y] tente

de faire du langage même une métaphore de l'absurde ; peu s'en faut qu'il réussisse à fondre en synthèse la forme et le fond, fusion qui caractérisera, quelques années plus tard seulement, les meilleures [pièces] du théâtre de l'absurde » (p. 75). En fin de compte Freeman attribue, à juste titre me semble-t-il, les modifications du rôle du « Vieux » à l'influence de Buzzati (dont Camus adapte alors *Un cas intéressant*) et des dramaturges dits absurdes au seuil de leurs grands succès.

Notre critique exécute sans cérémonie l'allégorisme transparent de *L'État de siège* en montrant, à l'instar de ses prédécesseurs, que le mélange des genres dramatiques est adultère et qu'il manque aux personnages la haine et l'amour dont devraient se nourrir leurs passions. Faisant ressortir la dialectique de l'idéalisme et du réalisme, l'analyse des *Justes* apporte quelques perspectives peu approfondies jusqu'alors qui s'appuient surtout sur l'étude de Stepan. Il me semble pourtant que la pièce ainsi vue perd du point de vue dramatique ce qu'elle gagne, hélas, du point de vue didactique. La comparaison avec le *Becket* d'Anouilh me paraît particulièrement heureuse. Freeman est d'avis que Kaliayev n'est qu'héroïque, épique, sublime au plus, mais qu'il n'est jamais tragique alors que son amante Dora l'est dans son reniement, à la fin de la pièce, où elle s'évertue à ressembler à Stepan (p. 113). Pour ma part, je vois dans ce comportement plutôt une réaction par dépit amoureux qu'une action tragique. Quant à Kaliayev, je crois que notre critique va trop loin en lui attribuant l'épithète de « héros exemplaire d'un mélodrame didactique », attribut qui caractérise plutôt le Diego de *L'État de siège*. Le tragique des *Justes* ne se situe pas tant au niveau des personnages que sur le plan métaphysique. Pour « délicat » qu'il soit, tout meurtre fait chavirer la révolte à la révolution ; en revanche, tout renoncement à l'action révolutionnaire ne fait que sanctionner (en 1905) le *statu quo*, autorisant ainsi négativement la mise

à mort officielle et légalisée. Or le poète révolutionnaire russe est un personnage tragique parce que la confrontation de son entreprise politique et de ses sentiments personnels le plonge irrémédiablement dans un dilemme insoluble, le fait glisser sur cette pente fatale qui conduit paradoxalement l'amoureux de la vie à l'assassinat. Si l'héroïsme de Yanek n'est pas tragique, sa résignation l'est d'autant plus. Victime de sa quête de pureté, il meurt doué de la conscience que toute la délicatesse de son crime ne le réconciliera jamais avec la justice. Ce qui pis est : il est catastrophé par le fait que même la révolution limitée qui épargne les enfants est coupable, que la justice des « justes » n'existe pas, ne peut pas exister. Je suis cependant d'accord avec Freeman que la propagande anti-totalitaire (plutôt qu'anti-staliniste) à peine voilée qui sous-tend la pièce ne fait que nuire à ses qualités dramatiques (p. 116).

Dans le chapitre sur les adaptations, on lira avec intérêt les rapprochements entre Buzzati et le mimodrame de Jonas où Freeman voit le reflet de préoccupations qui sont aussi celles du théâtre absurde des années 50. Les adaptations de Faulkner et de Dostoïevski sont assez sévèrement passées au crible : amoureux de son style « classique », Camus a rendu trop clairs, trop logiques, trop cartésiens les irrationalismes « sudistes » et russes, trop neutres ou monotones les styles variés des personnages qui peuplent *Requiem pour une nonne* et *Les Possédés*³.

Freeman conclut que Camus n'a pas su exploiter « les avantages que ses théories politiques et philosophiques semblaient lui fournir » (p. 149) en vue de la création d'une tragédie moderne, que sa pratique du théâtre n'est pas à la hauteur de la théorie dramatique esquissée dans la conférence d'Athènes. À mon avis, notre auteur surestime l'importance programmatique de cette conférence qui ne scrute jamais le problème à fond. L'échec de la dramaturgie camusienne n'est pas tant attribuable, comme le veut Freeman,

au fait que les pièces ne sont qu'un théâtre de situation (p. 149) qu'à l'incapacité d'inventer les structures dramatiques nouvelles répondant aux besoins de la tragédie métaphysique. Quelque vingt ans après nous savons qu'il appartient au brillant théâtre dit absurde des années 50 d'avoir su trouver les modes d'expression dramatique qui soient à la hauteur des conflits universels de l'homme contemporain. Je ne crois guère que Camus eût jamais pu souscrire à cette dramaturgie de l'absence et du silence où la négation même de la langue représente une composante majeure de la « technique ». À ce propos Freeman a raison de voir en Camus un auteur trop littéraire et pas assez théâtral. Il est vrai que « chaque personnage principal, du premier (Pèpe) au dernier (Stavroguine), est littéralement et métaphysiquement figé, fixé et bloqué dans le temps. [...] Le problème c'est que [Camus] réussit rarement à rendre concrète sur la scène la métaphore du masque et de l'absurde. » (p. 153). Il est également vrai que « le style très expérimental et brillamment réussi de *L'Étranger* n'a pas de pendant dans le théâtre » (p. 155). Mais je m'inscris en faux contre l'épithète, par trop simplifiante, de « mélodrame » attribuée globalement aux pièces camusiennes (p. 157). Ce manque de nuance est d'autant plus fâcheux qu'il se trouve dans la conclusion. D'ailleurs l'auteur se contredit à la page suivante puisqu'il y reproche à Camus de souligner le général aux dépens du particulier, procédé qui ne marque guère le mélodrame.

Honnêtement quoiqu'un peu ternement exécutée, cette troisième étude sur le théâtre de Camus sera surtout utile à ceux qui cherchent à en mieux comprendre l'échec.

Raymond GAY-CROSIER.

1. En voici quelques exemples : *"In his highly original essay, Le Mythe de Sisyphe..."* (p. 5). *"Technically Algeria was part of France; in effect, of course, it was a colony"*, note peu révélatrice, p. 165. *"It is clear that Meursault is convicted and condemned to death less for murdering the Arab—he did so in self defense after all—than for not weeping at his mother's funeral."* (p. 58). *"With the*

exception of his immature apprentice-piece, Révolte dans les Asturies, his dialogue is polished, correct, even literary." (p. 158), etc., etc.

2. Voir à ce propos notre c.r. de "Camus' Brechtian Apprenticeship in the Theatre" (AC 3, 216-7). Cet article est incorporé dans le second chapitre, celui sur "Camus, Suetonius, and the Caligula Myth" est repris en partie dans le chapitre sur *Caligula*. Cf. le « Carnet critique » de ce numéro.

3. On trouvera de semblables objections dans l'article de Johannes VANDENRATH sur « Dostojewskis Dämonen in der Bühnenfassung von Camus », *Die Neueren Sprachen*, 12, Dezember 1969, pp. 606-17 (voir notre c.r., AC 4, 209-10).

*
**

Christa MELCHINGER, *Albert Camus, Velber-Hanovre, Friedrich Verlag*, coll. « Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, vol. 40 », 1969, 95 p.

Cette petite étude, parue dans la série populaire des [« Dramaturges du théâtre universel »], se propose d'introduire le lecteur rapidement dans le monde du théâtre camusien. Esquissant d'abord quelques éléments bio-bibliographiques, notamment les multiples activités de Camus (44 p.), Mme Melchinger analyse par la suite tour à tour les quatre pièces et, très sommairement, les adaptations. Quelques notices biographiques, des photographies de représentations données tantôt en France tantôt en Suisse ou en Allemagne et d'utiles détails concernant les dates de représentation complètent cette louable entreprise écrite dans le ton d'une bonne causerie littéraire et théâtrale.

C'est dire que l'auteur n'a pas d'ambitions critiques. Je m'empresse d'ajouter que le ton, pour léger qu'il soit, ne nuit jamais à la cause qui est, après tout, de fournir au lecteur non initié les assises, les problèmes de « technique », les thèmes, enfin les qualités et les défauts du théâtre d'Albert Camus. La tâche n'est certes pas facile, et notre auteur s'en acquitte honorablement.

Convenablement documentée — malheureusement la bibliographie sommaire ne laisse que deviner les sources d'information — la partie préliminaire résume habilement

les stations de l'itinéraire qui mena Camus de Belcourt à la rue Sébastien-Bottin et, surtout, des Bains Padovani aux tréteaux parisiens. Certains détails importants, le voyage en Europe centrale, par exemple, ou l'exil au lendemain du débarquement des Alliés, ne sont pas placés dans la perspective thématique qu'ils méritent. Attribuons ces omissions à la rapidité et à la concision inévitable d'un pareil survol.

Les pièces sont plutôt commentées qu'analysées. En tant qu'interprétation d'ensemble, cependant, ce commentaire, quoique guère innovateur, est toujours valable en dépit de son aspect cursif. Qu'il s'agisse des éléments baroques de *Caligula*, du spectacle conçu comme exemple (*Schauspiel als Beispiel*), des imperfections flagrantes de *L'État de siège* (le côté odéonesque, l'aspect statique, le didactisme à l'emporte-pièce), Mme Melchinger ne manque pas de nous fournir un bilan judicieusement équilibré des qualités et des défauts de cet *auto sacramentale* contemporain. Elle semble partager l'admiration inaltérée que Camus y a vouée jusqu'à sa mort prématurée. Toutes les interprétations sont mises en rapport avec les thèses principales du *Mythe de Sisyphe* et de *L'Homme révolté* faisant ainsi de ce petit livre une agréable introduction à la pensée camusienne.

Raymond GAY-GROSIER.

*
**

Heinrich BALZ, *Aragon — Malraux — Camus. Korrektur am literarischen Engagement*, Stuttgart, Kohlhammer, 1970, 223 p.

Tel camusien, intéressé avant tout par les sections qui se rapportent directement à l'auteur de *La Chute*, ne lira peut-être que la première, la quatrième et la cinquième partie de l'excellente étude de Balz, et personne, en ce temps de surinformation, n'y verrait là une attitude réprimandable.

Pourtant, les perspectives nouvelles que notre auteur ouvre, les subtiles nuances qu'il apporte au concept de l'engagement littéraire méritent une lecture intégrale de ce livre qui représente la version condensée et modifiée d'une monumentale thèse, [*L'Écrivain et son temps. Études de la modification du concept de littérature chez Aragon, Malraux et Camus*] soutenue à l'université de Tubingue en 1967. Il va de soi que, vu les objectifs limités du présent « Carnet critique », je rendrai seulement compte des chapitres consacrés à Camus.

Partant, Balz compare d'une manière générale Aragon, Malraux et Camus dont il retrace la réception respective dans les deux Allemagne du point de vue historique et politique. Avant 1961, date de la publication des *Cloches de Bâle* en République fédérale, Aragon fut le Camus de l'Allemagne de l'Est et Camus l'Aragon de l'Allemagne de l'Ouest. C'est dire que l'accueil des deux écrivains ne fut pas influencé par leur qualité littéraire — qui, selon Balz, s'égale — mais par leur position politique. Il faut attribuer la réception mitigée de Malraux à sa vision de l'art par trop bien connue des Allemands (p. 11). Publiée à une époque où elle se vit sur-le-champ interdite outre-Rhin, son œuvre romanesque demeure pratiquement inconnue sinon ignorée. À Gide, Valéry, Proust, Claudel et Giraudoux on fit simplement suivre Sartre, Camus et Anouilh comme si le rythme de l'histoire et de la littérature françaises eût été frappé d'une syncope. Fournissant d'appréciables précisions, Balz examine les rapports entre le communisme et les trois auteurs dénotant l'influence de l'idéologie marxiste sur leur concept changeant de littérature : « La liberté de la littérature c'est la libération de la praxis des théories étrangères à l'art ; cependant, l'itinéraire des auteurs français nous enseigne que la liberté extérieure ne garantit point encore une bonne littérature consciente de son droit d'existence » (p. 19). Je ne suis pourtant pas convaincu qu'une « affectation anti-allemande » sous-tende

le procès que *L'Homme révolté* intente au nihilisme européen parce que Camus y accuse particulièrement « Marx et "le mauvais génie" Hegel » (p. 20). Comment s'expliquer alors le ton noblement modéré des *Lettres à un ami allemand* ? Après tout la dette publiquement reconnue envers Nietzsche vaut autant que l'animosité anti-hégélienne qui se fonde surtout sur les ressentiments que Camus manifeste envers n'importe quel système abstrait. Avec beaucoup d'aisance Balz analyse les sources principales, les éléments constitutifs du concept d'engagement de Malraux, Sartre et Camus : le communisme, la deuxième guerre mondiale et le non- ou post-christianisme de ces trois auteurs. Camus et Aragon (mais aussi Sartre) tentent, chacun à sa manière, de sauver « l'héritage sain de la Révolution française » (p. 31), cette toile de fond sur laquelle se profilent à peu près toutes les versions de l'engagement moderne. « Même l'engagement modifié, corrigé des écrivains français ne peut [...] pas renoncer à cette tradition révolutionnaire mais tout au plus nuancer sa définition » (p. 32). Quant à l'esthétique romanesque, Camus et Malraux ne sont pas les héritiers du réalisme français mais de Dostoïevski.

Les multiples perspectives qu'ouvre l'engagement sur les différents plans d'activité et leurs conséquences artistiques me semblent mieux dégagées chez l'auteur des *Communistes* que chez Malraux, peut-être parce qu'Aragon se prête plus facilement à une pareille approche. Toujours est-il qu'en tant que notion bateau et fourre-tout l'engagement subit par Balz une série de « corrections » fort à propos qui rendent impossibles les simplifications souvent malencontreuses. (Je pense, par exemple, aux imprécisions de M. Adereth dans son *Commitment in Modern French Literature: Politics and Society in Péguy, Aragon, and Sartre*, New York, Schocken, 1967.) Si les corrections et définitions de Balz ne satisferont pas tout le monde, elles vaudront au moins par les nuances qu'elles apportent.

Le chapitre sur Camus s'intitule [« La littérature et la passion des contemporains »], l'excellente conclusion [« L'engagement corrigé et le temps des témoins »]. Pour déchiffrer le rôle de l'écrivain par rapport à son art, notre auteur part du *Discours de Suède*¹ par lequel, contrairement à Sartre qui refuse le prix pour ne pas corrompre son indépendance, Camus fait endosser au jury, en acceptant le prix, sa propre conception de l'engagement. Balz détecte dans la structure même de ce texte l'influence de la fameuse conférence de Gide sur « Les limites de l'art » (p. 101). Il renvoie également à Plotin, à Tolstoï et aux archétypes jungiens qui, selon une information transmise par Mme Camus, avaient retenu, pendant les dernières années de sa vie, l'attention particulière de Camus. Avec une finesse très marquée le critique allemand scrute les rapports difficiles entre l'idéal et la réalité artistiques qui forment les pivots du *Discours* et, *mutatis mutandis*, de l'œuvre entière. À mon avis, une vue semblable se dégage déjà dès *Révolte dans les Asturies* et les premières pages des *Carnets*. Il s'agit du dilemme classique du créateur face à sa création, de l'artiste face à la réalité, des difficultés dont j'ai tenté de décrire les étapes et la constance dans mon étude sur le théâtre de Camus. De ce point de vue, Balz n'a donc pas tort de commencer son analyse de l'engagement camusien par l'interprétation des derniers textes « théoriques ». Il lit dans *La Chute* l'admission de la « fausse solution » du problème du nihilisme proposée par *L'Homme révolté* : le « *Je me révolte donc nous sommes* » est abandonné au profit de « la reconnaissance complète du problème de la solidarité » (p. 121).

Quant à *L'Étranger*, Balz nous avertit qu'il a trop longtemps été l'objet d'une vue isolée² de même que les rapports historiques de *La Peste* demeurent méconnus du grand public allemand qui se borne à y déchiffrer la portée allégorique et métaphysique. Camus est le « mythologue » de notre époque puisque, depuis le milieu du siècle, Sisyphe avec sa pierre

est devenu le personnage symbolique du tragique par excellence (p. 124). Mais ce mythe ne devient-il pas à son tour mystification, au terme de la démystification des nihilismes européens, lorsque Camus propose « *la pensée de midi* », réservée cependant aux *happy few* qui ont le bonheur d'appartenir à la race méditerranéenne ? *La Chute* corrige les perspectives, gênantes pour d'aucuns, qui s'ouvrent à la fin de *L'Homme révolté*. Balz n'hésite pas à rapprocher « *la pensée de midi* », outre de Giono, du méridionalisme maurusien mais ne parle pas de la source la plus directe : Nietzsche. Or comme il dit justement au sujet de Gide et de Valéry, le mythe camusien n'est pas non plus une doctrine, ni un système, mais une attitude spirituelle. Il s'empresse de modérer son avertissement — mais pas avant d'exiger que « *la pensée de midi* » soit réexaminée par rapport à son affinité possible avec le fascisme — en remplaçant Camus dans la clarté crépusculaire du cynisme, de l'anarchisme et de l'ambiguïté dont il tire toute sa richesse.

Par la suite Balz montre comment le conquérant et l'artiste, qui cohabitent encore dans *Le Mythe de Sisyphe*, s'engagent dès lors dans un conflit sans issue. L'art devient de plus en plus hygiène de l'âme, l'artiste le médecin qui diagnostique et mesure le dosage des médicaments. Ce sont les transitions, de la révolte à la création, de la métaphysique à l'histoire, proposées dans *L'Homme révolté*, qui font figure de tours de passe-passe aux yeux de beaucoup de lecteurs. Et le Dieu de *L'Homme révolté* n'est qu'un « nom donné à la muraille que nécessitent les invectives métaphysiques » (p. 132). Certes, le « Pour qui écrire ? » devint une question à laquelle Camus, de plus en plus pressé par Sartre, se vit obligé de répondre. Il me semble pourtant que Kaliayev, le « *meurtrier délicat* », ne symbolise pas seulement « ce que Camus défendait en 1952 contre Sartre : l'intégrité de la morale dans l'action politique » (p. 135). La conscience de l'irréconciliabilité de l'action révolutionnaire et de la justice,

de la mort et de l'amour font de Yanek une « *belle âme* » dont la chute cesse d'être exemplaire et salutaire. Autant que l'intégrité, le poète-révolutionnaire russe incarne le dilemme métaphysique auquel Camus fut acculé trois ans avant la polémique de *L'Homme révolté*. *La Chute* rassemblera les pouvoirs régénérateurs en révélant qu'« une bonne crise, fût-elle historique ou nihiliste, vaut mieux qu'une crise mal surmontée » (p. 136). L'écrivain-guérisseur redevient le témoin des contradictions inextricables. Mais ce témoignage a-t-il jamais cessé ? N'est-il pas plus loisible de dire que *La Chute* manifeste chez son auteur une recrudescence du mépris, voire du cynisme nietzschéen ; qu'elle révèle un changement d'accents plutôt qu'un changement d'optique ? Relevant les différents « rôles » que Camus fait jouer, au cours de son œuvre, à l'écrivain (« vainqueur du nihilisme et sauveur des perdus, chroniqueur et témoin, puis de nouveau avocat et justificateur de la créature » [p. 136]), Balz met ceux-ci en rapport avec les « cycles » qui marquent le développement de la pensée camusienne. Il reste à savoir jusqu'à quel point ces stades, visiblement empruntés à Kierkegaard, comme le remarque justement Balz, ne sont pas attribuables à l'ironie qui sous-tend, selon Camus lui-même, son œuvre entière comme elle conditionne et assaisonne celle du Socrate danois. L'ironie explique et rend tolérables le « masque » et « le nouveau paradoxe » (p. 137) qui scandalisent les membres de la chapelle du saint laïque³.

Retraçant l'itinéraire de l'engagement camusien à partir de l'activité journalistique (1938-49), Balz nous fait remarquer que déjà le futur auteur de *L'Étranger* admirait les artistes socialistes (A. CHAMSON, *La Galère*, I. SILONE, *Le Pain et le vin*) et le revirement de Gide davantage que l'art révolutionnaire. L'auteur aurait pu remonter plus loin : ce problème existe dès l'adhésion au parti ; il est transfiguré par l'effort d'équilibre dont fait preuve *Révolte dans les Asturies* ; il se manifeste, je l'ai dit, dès les premières pages des *Car-*

nets. Quoique inséparable du plan de la vie, l'engagement fut pour Camus également une question esthétique capitale, en fait une exigence issue du problème de la formulation de la réalité.

La poétisation de la politique et la politisation de la poésie sont les deux pôles d'où se consumma la rupture de Camus et Sartre. Je suis donc d'accord avec Balz lorsqu'il met en relief le caractère polémique ou didactique du style sartrien (p. 143) et qu'il relève, chez Camus, la synthèse de la passion politique et collective d'une part, et de la liberté individuelle d'autre part. Mais je crois que le refus, très sommaire par ailleurs, d'une interprétation ironique de l'attitude camusienne repose sur la fausse idée que l'ironiste est incapable de compassion. Le contraire est vrai : pour ne pas succomber au désespoir stérile face au spectacle de la souffrance, la sienne propre aussi bien que l'universelle, Camus se sert de la distance ironique pour mieux s'armer contre les tentations redoublées du saut irrationnel, pour rester fidèle au relatif, au *hic et nunc*. Donner forme aux passions collectives, tel est la tâche que Camus assigne à la littérature et à l'art en général. Alors que les romans de Malraux puisent leur force dans l'écriture-action, les récits de Camus sont des chroniques d'un spectateur sensible qui tire ses effets du miroitement de l'introspection et du témoignage. À l'époque de *La Chute*, qui annonce vigoureusement une orientation nouvelle sinon radicale de la technique narrative, Camus ne s'en tient plus aux maîtres « *visionnaires* » (Faulkner, Kafka) qui s'épuisent dans l'allégorie, mais aux « *créateurs* » (Melville, Martin du Gard). Dostoïevski et Tolstoï représentent, aux yeux de Camus, une synthèse parfaite de ces deux genres d'artistes. Pour Balz, « Meursault est Kirilov, Rieux Ivan Karamazov, Clamence l'homme du souterrain » (p. 145). Prophète et artisan à la fois, Dostoïevski fournit à Camus, par le truchement des *Possédés*, la formulation

parfaite du problème de la tentation nihiliste de la révolution.

Dans sa synthèse, Balz n'omet pas d'ajouter qu'en dépit de sa perspective, qui examine, à l'instar de la question que se posait Gide, « Pourquoi et pour qui écrire ? », on est invariablement forcé de revenir au « Sur quoi écrire ? » que les nouveaux romanciers modifieront par leur « Comment écrire ? ». Outre la génération des engagés, « l'époque » de 1930 à 1960 comporte aussi celle des grands *témoins*. « Chroniqueur » n'est qu'un « synonyme camouflé » (p. 160) de « témoin ». Balz décortique minutieusement les multiples rapports entre ces deux générations et entre l'auteur, son sujet, son public et l'actualité politique. Renvoyant constamment au *Qu'est-ce que la littérature ?*, il résume ainsi les différences de la lignée Gide—Malraux—Camus par rapport à l'engagement sartrien :

[...] l'engagement représente, à l'intérieur de la question du public de la littérature française, une tentative d'échapper à la « direction de conscience » traditionnelle, apolitique, telle que Gide l'incarne. [...] Cette « direction » poursuit l'engagement comme une ombre et menace finalement de le réabsorber. (p. 157)

Une partie majeure de ce dernier chapitre se compose de définitions qui ont pour but d'approfondir nos connaissances des idées qui structurent la pensée française entre 1930 et 1960, de nuancer et préciser ces trente années comme une « époque de témoins » (p. 163). « L'engagement est un témoignage inachevé, le témoignage la forme tardive de l'engagement » (p. 163). Celui-ci se révèle une structure sous-jacente de la littérature longtemps avant que Sartre en fasse un critère esthétique-moral et une conscience de l'historicité. D'emblée le livre de Balz s'évertue à corriger le concept post-sartrien de l'engagement qui « annexe » arbitrairement la décennie d'avant la seconde guerre mondiale et, ce faisant, les préoccupations propres au personnalisme de Mounier.

« Le Scali de 1937 est le frère aîné du témoin et chroniqueur de *La Peste* de 1947, du témoin et peintre Géricault qui, en 1958, dans *La Semaine sainte*, se réveille de sa somnolence [où le berce] un engagement à la fois nécessaire et politiquement faux. » (p. 169). Selon Sartre, l'écrivain et l'homme en général doivent choisir entre la hexis et la praxis, entre l'avoir et le faire. Or il me semble que le conflit qui sépare Camus et l'auteur des *Mots* est en partie dû à l'opposition entre l'*homo ludens* (cf. *C 1*, 115) et l'*homo faber*, opposition qui est apparemment tranchante pour Sartre alors que pour Camus elle ne l'est pas. Sur le plan philosophique, je l'ai mentionné plusieurs fois ailleurs, elle se manifeste dans les deux catégories du *devenir* et de l'*être* qui, à cause de la précision que Sartre leur attribue, sont plus exclusives chez lui que chez son illustre contemporain. La critique, philosophique et littéraire, de Sartre étant invariablement portée à l'intégration de l'homme à l'histoire, Camus devait tôt ou tard se heurter à cette métaphysique de l'avenir : dès sa lecture de Grenier et de Nietzsche, il n'abandonna jamais, à proprement parler, l'antihistorisme foncier que ces deux penseurs lui ont inculqué. Quand il est « en situation » (la guerre, la séparation, la résistance, l'Algérie), il ne cesse pas de souligner l'aspect forcé de son engagement. Vu sous cet angle, *La Peste*, *L'État de siège* et *Les Justes* illustrent moins la nécessité évidente de l'action que ses difficultés. Le refus d'un engagement devenu encagement se traduit surtout par la transposition du problème au niveau symbolique et métaphysique, par sa stylisation. Ainsi les trois œuvres évoquées sont-elles moins une contribution à la littérature de guerre et aux questions de l'adhésion qu'une preuve tangible de la valeur transfiguratrice de la négation affirmative. Déjà présente dans *Caligula* et *Le Mythe de Sisyphe*, celle-ci explorera littéralement dans *L'Homme révolté* qui, à l'instar du reste de l'œuvre camusien, est une confession critique. Ces quelques remarques ne tentent point de réfuter le concept

de témoin que Balz rattache à Camus, mais de l'assouplir⁴. L'auteur de *La Chute* est toujours plus qu'un témoin et toujours moins qu'un adhérent. Il faudrait à ce propos étudier l'emprise qu'a sur Camus la disponibilité gidienne. La conclusion générale de Balz redistribue d'ailleurs plus judicieusement les nuances dégagées : le témoignage ne peut être qu'un correctif de l'engagement sans jamais le substituer (p. 181).

Bourré d'observations aussi provocantes que solidement développées, ce livre, dont je recommande vivement la traduction en français, représente un remarquable essai de synthèse qui vaut surtout par les nuances conceptuelles qu'il apporte, par la richesse de sa documentation et l'originalité de ses conclusions.

Raymond GAY-CROSIER.

1. Balz renvoie à ce propos au fait peu connu que « L'artiste et son temps » fut déjà en 1954 l'objet d'une conférence à peu près identique tenue à Gênes le 26 novembre et publiée dans les *Quaderni ACI*, Turin, février 1955, pp. 5-23. Cf. aussi L. Petroni qui étudie les deux versions dans *Studi in onore di C. Pellegrini*, Turin, 1963, pp. 797-841.

2. Notamment, selon Balz, chez les critiques anglo-saxons. Il omet cependant de dire que sa remarque est seulement valable pour les interprétations du fond mais pas pour celles de la forme de ce récit, de loin les plus importantes.

3. C'est précisément la fonction de l'ironie que j'étudie dans « De Michel à Meursault : l'ironie et l'égotisme passionné », à paraître.

4. À ce propos la présentation de l'attitude de Malraux me semble plus équilibrée (cf. p. 180).