



CLASSIQUES  
GARNIER

CHAMPIGNY (Robert), CLAYTON (Alan J.), CRUICKSHANK (John), QUILLIOT (Roger), « Comptes rendus », in FITCH (Brian T.) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Langue et langage*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16809-6.p.0187](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16809-6.p.0187)

*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.*

© 1969. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## COMPTES RENDUS

\*

Dimitris PAPAMALAMIS, *Albert Camus et la pensée grecque*. Université de Nancy : Publications du Centre Européen Universitaire, 1965, VIII-81 p.

Le sujet traité dans ce mémoire s'imposait. En même temps, il menaçait d'être fuyant, décevant. D'un côté en effet, la pensée grecque antique, surtout si l'on ajoute Homère et les tragiques aux philosophes, est diverse et se scinde parfois en tendances opposées. Face à cela, un écrivain qui n'est pas un penseur systématique et qui n'a pas poursuivi bien loin l'art de conceptualiser : *absurde* et *révolte* nomment des familles d'attitudes plutôt que des concepts. En prose analytique aussi, Camus avait assez de dons pour devenir un artiste estimable : en maint endroit, il montre du flair philosophique, de bons réflexes. Mais il aimait mieux personnifier que conceptualiser ; à la fabrication des essences il préférerait celle des personnages. *L'Étranger* présente un « style de vie » ; *La Chute* aussi, d'ailleurs, encore que le style de vie s'y réduise à un rôle dramatique, tout en paroles.

Le mémoire comporte cinq chapitres : la méthode, le sacré, la nature, la mesure (éthique et esthétique), les sources. *Le Mythe de Sisyphe*, *L'Homme révolté*, les *Carnets* sont les documents le plus fréquemment sollicités. Du côté grec, grande variété. Pour le chapitre sur le sacré surtout, où surgit la con-

frontation entre hellénisme et christianisme, il est dommage que l'auteur du mémoire n'ait pas pu, à l'époque, se servir du diplôme sur Plotin et saint Augustin (à ce propos, une phrase de l'introduction, p. 5, paraît confondre deux professeurs de Camus : Grenier et Poirier).

Le mémoire procède par brefs paragraphes bien aérés. Cette présentation convenait à un sujet mietteux. Sur la plupart des points envisagés, l'auteur ne parvient guère à ancrer solidement les rapports. On trouve sans doute des passages assez consistants : sur la justice, pp. 54-56 ; sur les réactions de Camus aux interprétations de Nietzsche et Spengler, pp. 71-79. Mais l'ensemble laisse une impression d'épars et d'imprécis. Aurait-il été possible de faire cristalliser davantage autour de quelques tendances de la pensée grecque ? Sans doute, mais, pour cela, il aurait fallu forcer la note sur certains points et en laisser d'autres dans l'ombre. A cela une exploration consciencieuse et honnête comme celle de Dimitris Papamalamis était, à mon avis, préférable. J'ai apprécié en particulier la retenue avec laquelle il mentionne les échos équivoques de la tragédie grecque dans le théâtre de Camus.

Le mémoire montre de la compétence dans la connaissance et l'interprétation de Camus et des Grecs. Quelque embarras surgit cependant ici et là, du fait que l'auteur se borne à exposer les idées de Camus et ne les juge que très rarement. Il est ainsi amené à laisser telles quelles les imprécisions, les glissades, et à mal distinguer son point de vue sur les Grecs de celui de Camus.

Il est gênant, par exemple, dans le chapitre sur la mesure, de trouver sans mise en garde le passage du *Mythe de Sisyphe* où l'existence humaine est qualifiée, sans intention péjorative, de « *mime démesuré sous le masque de l'absurde* » (p. 58). Voyez aussi cette phrase : « *Camus, lui, ne partant d'aucun a priori, ne voulant vérifier aucune théorie, parvient à voir, aidé par les résultats de la science, le double visage de la pensée grecque dans son unité organique* » (p. 71). Double seulement ? Et le cliché de l'unité organique est-il censé caractériser la pensée grecque selon

Camus, selon le commentateur, selon les deux ? Dans le passage suivant, en revanche, l'auteur du mémoire prend soin de marquer explicitement son accord avec l'opinion qu'il attribue à Camus : « *Le christianisme, remarque à juste titre Camus, refuse les notions de médiation* » (p. 29). Mais, sans parler du Christ, à quoi servent donc les saints et les anges ?

La conclusion débute par ces phrases :

Camus, obligé de prendre position face au problème posé par le dialogue entre le christianisme et l'hellénisme, refuse le dieu personnel des chrétiens pour revenir à une notion du sacré et de la nature conçue à la manière grecque.

Ces deux notions, ainsi que la morale et l'esthétique camusiennes, trouvent leurs principes justificateurs, non pas dans une idée transcendante posée *a priori*, mais dans la nature humaine, telle qu'on l'envisage empiriquement. L'ensemble est conçu en fonction de la notion camusienne de l'absurde.

Camus a pratiquement parcouru toute la littérature grecque ancienne, mais il s'est arrêté principalement aux formes de pensée qui ont mis en évidence l'antinomie fondamentale du rationnel et de l'irrationnel, de la raison et de la passion, tout en cherchant un point d'équilibre.

Quelque chose ne va pas dans le deuxième paragraphe : envisagée *empiriquement*, la nature humaine ne saurait se caractériser par le sentiment de l'absurde. Si l'on prend ce critère pour base, on part bien, semble-t-il, d'une « *idée transcendante posée a priori* ». Disons mieux : en présentant sa notion de l'absurde, Camus développe une manière de concevoir la transcendence. D'autre part, dans le troisième paragraphe, les antinomies mises en épingle n'ont rien de spécial à certaines formes grecques de pensée. Ou bien alors, il faut voir une de ces formes grecques chez Schopenhauer, par exemple.

Reconnaissons cependant, quelles que soient les querelles de détail, que l'auteur s'est bien tiré d'une tâche ingrate et que son mémoire, ne serait-ce que par les possibilités de jonction qu'il répertorie, est utile.

Le style est sobre, économique. Quelques négligences dans

le français pourtant. Et surtout trop de fautes d'orthographe, en particulier dans les noms propres : épreuves hâtivement corrigées ?

R. CHAMPIGNY.

\*

Peter Hoy, *Camus in English*, Wymondham [Angleterre], Broomhouse Press, 1968.

Cet ouvrage, dont la présentation élégante et les illustrations en noir et blanc de Rigby Graham sont très séduisantes, a un tirage limité à 250 exemplaires. Il comprend 43 titres d'études traduites en anglais, plus deux titres d'articles dans leur version originale française, tous publiés par Camus dans différentes revues anglaises et américaines entre 1946 (extraits du *Mythe de Sisyphe*, dans *Partisan Review*) et 1965 (extraits de *Carnets II*, publiés après sa mort dans *Encounter*). La bibliographie de M. Hoy révèle que Camus était publié le plus fréquemment en anglais dans *World Review*, *Encounter* et *Partisan Review* respectivement, et que le plus grand nombre d'articles individuels parurent en 1948-49 (à la suite de la traduction anglaise de *La Peste* en 1948) et en 1957-58 (à la suite de l'attribution à Camus du Prix Nobel de Littérature en 1957).

M. Hoy a déjà une réputation de bibliographe distingué ; ce livre ajoutera à sa notoriété. Ceux, notamment, qui étudient les écrits de Camus, ne manqueront pas de remarquer qu'on ne peut plus se procurer actuellement la version originale en français de plusieurs titres d'articles inclus dans cet ouvrage. Trois d'entre eux présentent un intérêt particulier. Mentionnons tout d'abord le texte anglais d'une conférence faite en français à l'Université de Columbia en mars 1946 pour un colloque intitulé « The crisis of mankind » et qui a été publié dans *Twice a Year*, nos. 14-15 (1946). Cette conférence qui condamne avec

force le meurtre politique et la tendance à remplacer un raisonnement rationnel par une idéologie abstraite comprend d'intéressantes formulations de nombreux thèmes développés, par la suite, dans *La Peste* et *L'Homme révolté*.

Un second texte de Camus, qui n'a jamais été imprimé en français, est un entretien donné à la B.B.C., Third Programme, en 1951 sur les élections anglaises de la même année. Cette conférence a été imprimée en anglais dans *The Listener* du 26 novembre 1951. Ce texte est singulièrement révélateur puisque Camus y définit son attitude envers le Parti Conservateur et qu'il y marque manifestement sa sympathie à l'égard du Parti Travailleuse, parce que celui-ci, contrairement aux autres mouvements socialistes européens, est peu doctrinaire.

En troisième lieu, M. Hoy nous signale l'existence d'un court texte posthume en anglais, publié dans *The American Scholar* (Été 1962), dans lequel Camus se déclare en net désaccord avec Jacques Barzun à propos de l'article de ce dernier, « In favour of capital punishment », paru dans le numéro de Printemps de la même revue.

Outre ces indications bibliographiques très utiles, M. Hoy exprime, dans ses brefs commentaires de chaque étude mentionnée quelques points de vue intéressants. Ainsi, il fait ressortir le rôle joué par *Les Iles* de Jean Grenier, rôle qui détourna Camus de ce que celui-ci appelait « *le total abrutissement du soleil* » et qui le força à reconnaître la nature fragile et transitoire de toute existence physique. De même à propos du texte « Amour de vivre » (un des essais de *L'Envers et l'endroit* publié pour la première fois en anglais dans *World Review*, juillet 1950) M. Hoy fait ressortir « *la curieuse dichotomie de l'être qui se produit lors du passage de l'homme dans des paysages et des endroits sans repères reconnaissables et familiers — état qui, selon certains critiques, précède immédiatement la révolte et même la lucidité, lorsque la peur de l'homme et le sentiment de son imperfection au moment où il est confronté par une situation nouvelle, détruit ses moyens de défense* ».

En résumé, cet ouvrage très étudié et digne de confiance

clarifie un secteur réduit, mais néanmoins très intéressant, du domaine énorme — et toujours insuffisant — de la bibliographie camusienne.

John CRUICKSHANK.

\*

B. T. FITCH, *Narrateur et narration dans L'Étranger d'Albert Camus, analyse d'un fait littéraire, Archives des Lettres Modernes*, n° 34, [2<sup>e</sup> édition revue et augmentée] 1969, 83 p.

Il y a des années, Brian Fitch, qu'il est inutile de présenter ici, s'interrogeait sur le sentiment d'étrangeté chez quelques-uns de nos contemporains. Tout naturellement, il s'intéressait à Camus et à *L'Étranger* dont, l'un des tout premiers, il analysait la structure. Depuis, quelques études ont été consacrées au même ouvrage : celles de Champigny ou de Castex, plus encyclopédiques, celles de Carina Gadourek et de Jean-Claude Pariente, plus limitées et délibérément centrées sur ce vide qui fait toute l'originalité du livre. Soucieux de faire le point, Fitch a repris sa réflexion, élaguant et greffant.

Personne aujourd'hui ne prétend plus que Meursault est purement et simplement la voix de l'auteur. On a renoncé de même à voir arbitrairement dans *L'Étranger* un écho du *Mythe de Sisyphe*. Fitch a donc supprimé « l'Étranger et l'absurde » qui pourfendait une thèse simpliste autant qu'erronée. Qu'on me permette pourtant une remarque, suggérée naguère par Camus lui-même. L'étrangeté ne pourrait-elle naître pour partie — pour partie seulement, bien entendu — de l'étude par l'auteur d'une de ses tendances, l'indifférence, considérée isolément de toute autre ; quelques centimètres de peau en gros plan, cela devient vite monstrueux. Prenons un exemple : Camus est allé à Marengo, aux obsèques de Marie Burg, la vieille infirme de *L'Envers et l'endroit* ; il a écouté, regardé, enregistré, quasiment sans émotion perceptible. Insensibilité ? Que n'irait-

on pas conclure de là, s'il s'agissait de sa mère ? Il connaît les procédés du prétoire, les analyses auxquelles on s'y livre. C'est ainsi qu'on fait condamner un homme. Plus tard, il étudiera la révolte, la passion ; pour l'heure, il en est au détachement, à ce vide qu'il découvre entre les faits — une mort, un enterrement — et les notes sèches qu'il a prises. Qu'il force un peu sur la sécheresse, la nudité ; qu'il imagine un instant qu'il pourrait garder la même capacité d'enregistrement à l'enterrement de sa propre mère, et nous touchons au scandale en même temps qu'à une certaine vérité. Oui, tout le monde a souhaité, fût-ce en un éclair, la mort d'êtres chers ; oui, il entre toujours une part d'indifférence dans toute émotion. Telle est la vérité, tel est le scandale.

Mais ni la biographie, ni les *Carnets*, ni les variantes ne nous fournissent suffisamment d'informations. Au reste, le parti pris de Fitch est autre, avec raison : il s'enferme dans l'œuvre, oublie délibérément l'auteur et, puisque le héros et le narrateur sont le même Meursault, s'attache à ses pas ou plutôt à son langage. Malgré Pariente qui distinguait une partie en forme de journal (jusqu'au début du chapitre v) et une partie écrite d'un jet, Fitch penche pour une récapitulation globale au seuil de la mort, un monologue intérieur où « *l'esprit du narrateur n'est pas celui du héros [...] En revivant dans son esprit tous les événements qui ont abouti au meurtre, il les voit sous le jour de ce qui s'est passé pendant le procès* ». C'est très ingénieux, parfaitement cohérent : Meursault a découvert l'imagination et le souvenir avec la prison ; ce travail de résurrection s'apparenterait à celui de Hugo complétant après la mort de Léopoldine les poèmes d'« hier ». Il est bien vrai qu'on voit mal pourquoi Meursault aurait écrit son journal. Il est exact enfin que, au seuil de la mort, « *revivre son passé est la seule façon de vivre qui lui reste* ». Mais est-il naturel, étant ce qu'il est, qu'il le revive au présent ? J'avoue qu'aucune réponse ne m'a jamais satisfait jusqu'ici et que je me sens personnellement incapable d'en fournir une qui soit plus satisfaisante.

Fitch analyse alors les rapports du lecteur au héros : il a



relevé avec justesse toutes les failles du personnage ; cette mauvaise conscience insidieuse qui gauchit ses démarches. Avec raison, il n'en conclut pas à un sentiment profond de culpabilité : il y discerne une gêne qui peut être aussi bien une inadaptation à la société ou au langage, qu'un malaise devant ses propres réactions. L'essentiel est que ces détails écartent insensiblement le lecteur du héros. Brusquement, sur la plage, tout change : on passe de la technique behavioriste — ou définie comme telle par Camus, qui pensait surtout à Steinbeck — essentiellement perceptive, à une narration désormais subjective. « *Il s'agit* », note Fitch avec pertinence, « *d'éliminer tout ce qui, jusqu'ici, a empêché le lecteur de s'identifier au héros* » et de faire basculer le lecteur, jusque-là réciteur, du côté de l'accusé : son indifférence devient la marque suprême de son innocence profonde.

Fitch en vient enfin à ce qu'il appelle l'espace intérieur, ou le rapport du lecteur au texte. Il est frappé par ce sentiment d'absence, de vide où nous sommes plongés dès le début et qui se prolonge en une sorte de distance esthétique : le lecteur ne peut pas « *se perdre dans l'univers que l'auteur lui propose* ». Ici, plusieurs hypothèses : le vide temporel, si Meursault narrateur évoque sa propre aventure avec le recul des mois ; vide verbal, si Meursault a peine à s'exprimer ; vide moral, si Meursault est en fait la victime de sa propre honnêteté, une honnêteté si transparente qu'elle nous devient, à nous lecteurs, difficilement compréhensible. Interprétations contradictoires, assure Fitch. Oui, dans la logique du seul texte ; non, dans la perspective de l'auteur qui peut fort bien avoir enchevêtré les différentes intentions.

Mais peu importe. L'essentiel est que Fitch tire, de là, de très fortes pages sur l'ambiguïté de *L'Étranger* : opacité et transparence, innocence et culpabilité, vide psychique et découverte de la vie de l'esprit. Quoi qu'on fasse ou qu'on veuille, le lecteur n'échappe pas à cette ambiguïté, à ce vide dont la signification varie selon le type de rapport qu'il établit avec le héros. L'essentiel est d'avoir montré que le lecteur est pris dans

une sorte de jeu de glaces où son regard lui revient à tous coups déformé.

Déformation analogue mais univoque au cours du procès, où l'ironie ne peut être mise au compte du héros (d'où l'échec du film, qui n'a pas tenu compte de cette subtilité). L'attitude de Meursault face aux juges, l'usage habile du discours indirect, libre ou non, créent à nouveau un vide où le lecteur se trouve quasiment enfermé : il a « *l'impression d'être entouré par l'univers du roman : d'un côté, il y a une voix qui lui parle, de l'autre, une vie qui se déroule sous ses yeux ; mais en même temps, il a conscience d'en être séparé* ». « *Œuvre plus ambiguë n'est guère concevable.* » Certes. Mais toute l'œuvre de Camus est ambiguë, en plus ou en moins. Et *La Peste* même, en dépit d'une certaine facilité d'accès. Fitch a raison pourtant d'évoquer *La Chute*, qui assume ouvertement l'ambiguïté, la distille de façon agressive ; *La Chute* est le retour à l'ambiguïté de choc, par des procédés symétriquement inverses de ceux de *L'Étranger*. Là encore, le lecteur vit dans le malaise, dans un vide que masque le délire verbal de Clémence. Fitch pourra reprendre avec la même sûreté son analyse : derrière nous, une voix qui parle du fond des brumes ; devant nous, une vie truquée et dans le lointain, — est-ce devant ? est-ce derrière ? — un cri.

R. QUILLIOT.

\*

Raymond GAY-CROSIER, *Les Envers d'un échec. Étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Paris, Lettres Modernes, 1967. (« Bibliothèque des Lettres modernes », 10), 296 p.

Pourquoi consacrer presque 300 pages à l'étude d'une œuvre dramatique qui semble « *d'ores et déjà vouée à l'oubli* » ? Le titre choisi par M. Gay-Crosier suggère déjà une réponse : cette œuvre vaut surtout par ses « envers », cet échec est enseignant,

car il permet « *d'entrer dans l'histoire d'une âme richement douée qui a vainement tenté de se posséder par ses créations* » (p. 6).

Le livre de M. Gay-Crosier, qui est la première étude d'ensemble consacrée au théâtre de Camus, n'est pas pourtant une étude de Camus homme de théâtre, car le critique ne traite les adaptations que dans un court chapitre, de caractère assez sommaire, destiné simplement à « *évoquer les raisons qui ont pu amener Camus à se consacrer pendant près de cinq ans (de 1953 à 1958) à ce genre de travail plutôt artisanal* » et à « *mettre en relief les grands thèmes qui y sont traités* » (p. 221). *Les Envers d'un échec* laissent donc de côté les questions techniques. En revanche, l'auteur se penche longuement sur « *l'itinéraire intellectuel et moral* » de Camus, qu'il se propose de refaire « *au travers de son théâtre même* », ce qui nous vaut de nombreuses pages (au moins trois chapitres) sur l'évolution de la sensibilité et de la pensée camusiennes de 1931 à 1958.

L'auteur découpe l'activité théâtrale de Camus en trois parties : l'Apprentissage (Le Théâtre du Travail, « l'Équipe », *Révolte dans les Asturies, Caligula* et *Le Mythe*) ; le Théâtre d'Essai (*Le Malentendu, L'État de siège*) ; enfin, Crise et Silence (*L'Homme révolté, Les Justes*, les adaptations et le « *mutisme volontaire* » de Camus de 1952 à 1960).

Au premier chapitre, M. Gay-Crosier passe en revue les « influences déterminantes » subies par le jeune Camus (entre 1932 et 1935) : *Les Iles* de Jean Grenier, le Gide des *Nourritures*, et aussi le curieux roman d'André de Richaud, *La Douleur*, que Grenier lui fit lire à l'âge de 18 ans. A M. Gay-Crosier revient le mérite d'avoir consulté ce roman et d'y avoir décelé une atmosphère semblable à celle des premiers essais de Camus. Les passages qu'il cite (p. 13) font penser, en effet, à Tipasa, ainsi qu'à tel paysage évoqué par le couple Scipion-Caligula. En outre, il est question chez Richaud des rapports entre le fils et la mère. Aux *Iles* de Grenier (dont le critique dégage patiemment les éléments qui intéressent la genèse de thèmes camusiens), Camus doit, entre autres, l'idée que « *la suprême félicité constitue le sommet du tragique* » (p. 15) — idée que Camus

développe dans « La Mort heureuse » et qu'il effleure dans *Noces* (éd. de 1950, p. 68). Camus aurait appris également chez Grenier à se méfier du « bavardage déterministe » et de toute théorie qui assujettit l'individu à l'État ou à l'Histoire.

Ensuite, il est question du Théâtre du Travail et de « l'Équipe ». A ce propos, l'apport de M. Gay-Crosier est considérable, car il s'est donné une tâche qui s'imposait : relire les répertoires avec les yeux de Camus. Ainsi, le critique souligne l'actualité brûlante du *Temps du mépris*, dont il analyse les thèmes avant de conclure que « *c'est en première ligne le problème fondamental de l'homme face à son bonheur ébranlé par le sentiment de la solidarité, [c'est] le dualisme classique héros-destin qui aura décidé Camus à adapter Le Temps du Mépris* » (p. 22). A propos des *Bas-fonds* de Gorki, l'auteur évoque le « Théâtre Proletaire » fondé à Berlin par Erwin Piscator et Hermann Schüller en 1919, et la mise en scène de la pièce de Gorki réalisée par Piscator en 1925<sup>1</sup>. Il aurait pu suggérer également l'influence de Gide. Charles Poncet affirme que le choix des *Bas-fonds* répondait « à des considérations politiques »<sup>2</sup>. Camus entendait-il honorer la disparition récente de Gorki, prendre la relève de Gide dont le discours funéraire, prononcé sur la Place Rouge (juin 1936), figurait en appendice au *Retour de l'U.R.S.S.* ? Les problèmes soulevés par le Gide communiste d'alors étaient ceux-là mêmes qui préoccupaient Camus et les fidèles de la Maison de la Culture d'Alger : les rapports entre la culture et le peuple, la menace du fascisme, les dangers inhérents aux nationalismes.

Dans le *Prométhée* d'Eschyle, M. Gay-Crosier voit « le drame d'un châtement inutile » où le héros, tel Sisyphe, « trouve sa grandeur dans la défaite. Cet industriel bienfaiteur de l'humanité est un dieu sympathique parce qu'il se veut humain » (p. 26). Désormais Camus mettra au premier plan l'aspect humanitaire ou fraternel de l'entreprise prométhéenne.

Enfin, la légende de Don Juan (*L'Hôte de pierre* de Pouchkine est donné le 24 mars 1937) aurait symbolisé pour Camus « l'inassouvissement de l'homme par où celui-ci se sent absurde et douloureusement limité » (p. 27)<sup>3</sup>.

Puisque la politique tuait lentement le Théâtre du Travail [*écrit Charles Poncet*], on se libérerait d'elle. Ainsi naquit l'Équipe, groupe voué au service du théâtre pur [...] Nous étions désintéressés, et nous nous savions vulnérables car nous perdions, avec la caution des partis politiques, une bonne partie de notre public.<sup>4</sup>

M. Gay-Crosier confirme cette nouvelle orientation — que souligne d'ailleurs le Manifeste d'octobre 1937 — en citant une annonce publicitaire de la revue *Rivages*, où le Théâtre de l'Équipe dit son désir de « grouper autour de lui tous ceux qui aiment le théâtre pour lui-même » et de « commencer une période de travail en commun purement technique et désintéressée, doublée d'un effort de prospection pour découvrir des talents neufs » (p. 29). Les camusiens liront avec intérêt cette annonce rarissime, ainsi que les « à paraître » de l'éditeur Edmond Charlot.

Se souvenant sans doute des disputes qui avaient divisé le Théâtre du Travail, les animateurs de l'Équipe firent des efforts visibles pour dépolitiser le nouvel ensemble. Or, M. Gay-Crosier s'évertue à démontrer que l'Équipe s'est assigné tout de même un certain rôle social : elle aurait tâché de « fonder en une heureuse synthèse l'efficacité et la beauté », de « joindre l'esthétique et le social ». L'auteur passe assez rapidement sur l'inspiration de Jacques Copeau<sup>5</sup>, alors qu'il évoque longuement l'influence « tout au moins indirecte » de Piscator, théoricien du théâtre de confession et d'agitation<sup>6</sup>.

La place nous manque ici pour rendre justice à toutes les observations de M. Gay-Crosier sur le répertoire de l'Équipe. Disons au moins qu'il offre d'utiles précisions touchant les difficultés et les disputes que suscita la mise en scène de *La Célestine* ; et qu'à propos du *Retour de l'enfant prodigue* il met en valeur « le climat d'exaltation lucide qui verra naître Noces » (p. 35), sans mentionner toutefois une circonstance susceptible d'éclairer le choix de cette œuvre. De février à mai 1938, Jean Hytier faisait à la Faculté des Lettres d'Alger une série de huit conférences sur Gide. Il nous paraît tout à fait vraisemblable qu'en adaptant et en montant le *Retour*, Camus ait voulu faire pendant à ces conférences<sup>7</sup>.

La guerre mit fin aux activités de l'Équipe. M. Gay-Crosier ne signale pas les efforts de Camus pour reconstituer le groupe en 1941. Il est vrai que les témoignages sont, sur ce point, des plus contradictoires. Poncet écrit qu'on avait mis en répétition le *Don Juan* de Molière<sup>8</sup>. Selon E. Parker, Camus est parvenu à mettre en scène *Hamlet*<sup>9</sup>. Enfin, au dire de Camus lui-même, on répétait *Othello* quand la guerre a éclaté (I, 1712).

Le chapitre 2 (« La Naissance d'un auteur dramatique sous l'écorce idéologique ») est consacré à *Révolte dans les Asturies*. Dans cette pièce curieuse et fruste, « toutes les sympathies des auteurs semblent se trouver du côté des ouvriers rebelles », et pourtant Camus y établit « un certain équilibre entre les horreurs auxquelles se livrent les antagonistes, équilibre par où il manifeste subtilement sa critique du communisme activiste » (p. 45). Car « les deux partis s'égalent en brutalité », Sanchez se montre tout aussi cruel que les légionnaires :

Sanchez et le capitaine représentent les types d'un nihilisme que Camus dénonce parce qu'il le reconnaît dans toutes les pensées absolutistes. Très tôt déjà, en 1936, Camus adopte la position qu'il défendra avec tant d'ardeur dans *L'Homme révolté* et les querelles qui s'en suivront. [...] C'est entre les lignes qu'il faut lire les réserves que Camus fait à l'égard d'une politique qui exige pour le salut de l'humanité la mort d'autrui [...]. (p. 45)

Le commentaire de M. Gay-Crosier est particulièrement judicieux là où il décèle le germe de certaines grandes constantes de l'œuvre future<sup>10</sup> :

Çà et là surgit dans la *Révolte* une bouffée de ce vent qui nous caresse quand nous lisons *Noces*. Alonso, par exemple, est un révolutionnaire malgré lui, un romantique qui se nourrit de quelques souvenirs d'enfance : les exhortations de sa mère croyante, les lézards se faufilant entre les pierres chaudes, les collines sans arbres au soleil brûlant. Sa religion naturelle dont il fait profession annonce d'emblée celle de Camus qui exaltera dans *Noces* les corps brunis, le soleil dévorant, la mer étincelante et une campagne qui semble craquer de parfums et de couleurs. (p. 46)

Et le critique fait remarquer qu'avec Pilar, « Camus fonde la lignée des femmes aimantes du type maternel pour qui l'absurdité

*des actions humaines apparaît en ennemi personnel* » : Pilar, Caesonia, Maria, Victoria et Dora réagissent toutes « *en tant que chairs qui se révoltent* » (p. 47).

M. Gay-Crosier étudie la genèse et les sources de *Caligula*<sup>11</sup>, mais il prête trop peu d'attention à l'évolution du texte — négligence assez sérieuse de la part d'un critique pour qui la pièce appartient à la période de l'apprentissage. On se demande pourquoi il n'a pas cru bon de brosser le portrait du Caligula de 1938 et de faire état des différentes éditions de la pièce (ce qui lui aurait permis de nuancer les jugements par trop sommaires qu'il porte sur Scipion). Pourquoi citer la version de 1958 là où s'impose l'examen des textes de 1938 et de 1944 ? Enfin, je m'explique malaisément le silence que l'auteur garde, dans une étude si touffue, sur ce qu'il y a d'ignoble dans les propos du premier Cherea.

Dans cette « *pièce d'acteur et de metteur en scène* » (I, 1727) — Camus la destinait à l'Équipe — M. Gay-Crosier reconnaît surtout « *un auteur imbu d'idées nietzschéennes* », et c'est par là que ce chapitre est original. Nul n'hésiterait à approuver l'auteur quand il écrit :

Tout en ayant le sens du sublime, Caligula philosophe, comme Nietzsche, avec le marteau, c'est-à-dire qu'il cherche l'avenir derrière la destruction. Nous verrons que, dans l'itinéraire intellectuel de Camus, *Caligula* a une fonction « thérapeutique » : la pièce doit libérer son auteur des affres de l'absolu. (p. 57)

Mais *quel* avenir ? Certes, le programme de Caligula fait penser à la « *volonté de puissance* » et à la célèbre transmutation de toutes les valeurs. Mais pourquoi les transformer ? M. Gay-Crosier ne répond pas à cette question, car il n'attribue aucune visée supérieure à Caligula, il insiste presque exclusivement sur « *la virulence de la contagion nihiliste* ». Or, la révolte de Caligula, surtout à l'origine, n'est rien moins que gratuite : elle vise le salut des êtres. C'est au service des hommes que l'empereur mettrait volontiers son pouvoir :

Et que me fait une main ferme, de quoi me sert ce pouvoir si étonnant si je ne puis changer l'ordre des choses, si je ne puis faire que le soleil se couche à l'est, QUE LA SOUFFRANCE DÉCROISSE ET QUE LES ÊTRES NE MEURENT PLUS ? (I, 27)

Comment passer sous silence ce texte capital ? On s'étonne de lire que « *le thème de la mort cessera d'être central dans la pièce même, bien qu'il réponde à cette époque [1937] aux préoccupations de l'auteur* » (p. 71). Or, la soif d'absolu, à laquelle M. Gay-Crosier attache tant d'importance, est avant tout une conséquence, un symptôme : elle naît d'une prise de conscience bouleversante de la mort. Caligula s'acharne à poursuivre la lune parce que le champ du possible est celui du périssable.

M. Gay-Crosier se montre trop sévère pour le jeune poète Scipion et trop indulgent pour le conjuré Cherea (qu'il rapproche avec raison du suppôt Hélicon). On dirait qu'il est prévenu contre l'un et séduit par l'autre.

La culpabilité du jeune Scipion, pourtant plein de bonnes intentions, consiste en son inaptitude totale à l'action<sup>12</sup>, en sa distance égoïste des événements, en sa tendance au dégageant pour laquelle son « génie » de poète, sa « liberté » d'artiste lui servent d'excuses. [...] Si Caligula représente la tentation métaphysique de l'absolu, Scipion est l'expression de la pure tentation esthétique à laquelle l'artiste Camus menace de succomber. (p. 70)<sup>13</sup>

Enfin, ses remarques sur les affinités électives qui font, malgré tout, de Scipion et de Caligula des sensibilités parentes, ne sont guère satisfaisantes (p. 74).

*Caligula* serait donc une mise en garde contre les conséquences funestes du nietzschéisme, « *un pamphlet contre le désespoir annihilant* », auquel Camus opposerait la morale de Cherea : « *Certes, le fléau et le bonheur sont incompatibles, mais il faut tout de même tâcher d'être heureux.* » (p. 75). Si M. Gay-Crosier affirme qu'on ne saurait identifier Camus à aucun des personnages de la pièce, on n'en sent pas moins qu'il accorde au chef des conjurés une place privilégiée dans la triade de positions qu'expose cette œuvre<sup>14</sup>.

Au chapitre 5 (« La Tragédie du bonheur »), M. Gay-Crosier



nous offre de nombreux aperçus sur *Le Malentendu*. Il discute d'abord la genèse extérieure et intérieure de la pièce : voyage en Europe Centrale (juin 1936), découverte de la solitude et expérience vécue de l'absurde dans une chambre d'hôtel. Le critique évoque ensuite ce qu'il estime être « *un climat typiquement kafkaïen* » dans la pièce, qu'il s'attache à interpréter comme une œuvre « *symbolique où l'absurdité du destin joue un rôle assez proche de celui de la Moïra dans la tragédie antique* » (p. 106). Dans *Le Malentendu*, pas d'innocents : tous les personnages sont punis d'avoir dépassé quelque limite dans la poursuite de fins pourtant légitimes (la curiosité d'Œdipe n'est pas criminelle en soi). A quoi aspirent-ils, ces personnages pris dans le rets de l'Absurde ? Au bonheur, bien entendu, et chacun en est altéré à sa manière. M. Gay-Crosier scrute impi-toyablement leurs mobiles déclarés et secrets. L'altruisme de Jan est impur : il prétend récupérer, en rentrant, l'amour de sa mère. « *La rentrée du fils n'est pas seulement une allusion à la légende de l'enfant prodigue, elle symbolise le retour à la Mère proprement dit, le pèlerinage à l'Origine [...]* » (p. 120). Son *hybris* consiste à trop se fier à ses propres moyens, artificiels d'ailleurs : « *Je crois bien que je pourrai TOUT CONCILIER.* » (I, 126). Martha incarne l'égoïsme outré. Cette « *vierge cruelle* » qui rêve de plages brûlantes, « *pétrifie son entourage* », mais pour cause : « *Sa dureté et sa violence s'expliquent, en partie du moins, par l'entourage d'une mère sans amour et d'un paysage dépourvu de beauté* » (p. 121). Enfin, Maria apparaît comme le type de la Femme aimante et charnelle qu'effraient les aventures stériles de l'Homme, ce rêveur, ce « *chasseur d'ombres* » (I, 289) : « *Quand on aime — dit Maria —, on ne rêve à rien.* » (I, 127). Son échec symbolise, pour M. Gay-Crosier, « *l'impuissance de la chair* ».

Parmi les éléments « grecs » si bien dénombrés par le critique (pp. 128, 131), signalons le motif de l'*anagnorisis*, dont il offre ce commentaire probant :

On peut considérer *Le Malentendu* comme un Œdipe à l'envers. Les deux tragédies sont nouées autour du thème de l'*anagnorisis*. Œdipe provoque en cherchant sa véritable identité sa perte et celle

de Jocaste. Jan déchaîne un destin semblable en se déguisant. Les deux héros sont des assoiffés, l'un de clarté, l'autre de bonheur. Les deux nient l'ordre qui les opprime et en sont écrasés. (pp. 129-130)

M. Gay-Crosier se montre beaucoup moins sévère pour Diego que pour Scipion, mais le jeune héros de *L'État de siège*, qui opte pour l'action, est loin de le satisfaire. Selon lui, « *Diego se plaît à jouer au martyr* », son rôle de « *héros avide d'utilité publique lui sied mal* », sa solidarité est « *creuse et artificielle* ». Non que l'idéal soit méprisable, mais l'art de la pièce est trop déclamatoire, trop démonstratif : l'œuvre n'émeut pas, n'inspire ni horreur ni pitié. Les critiques de M. Gay-Crosier nous rappellent à quel point notre adhésion intellectuelle dépend, au théâtre, de la réussite artistique. « *Ce qui a commencé d'un air prometteur [...] sombre peu à peu dans une insupportable apologie de la solidarité active.* » (p. 158). Or, malgré l'excellence de ses analyses<sup>15</sup>, M. Gay-Crosier n'insiste pas assez sur le caractère de conflit, de déchirement que revêt l'engagement de Diego. « *[Celui-ci] sait qu'il est des situations où il faut se sacrifier, mais il oublie trop facilement qu'il a un corps et qu'il n'est qu'un homme.* » (p. 150). C'est là un jugement qui fausse, ce me semble, la réalité psychologique. Car si Diego se dit satisfait *en tant que justicier* (« *Je suis content Victoria. J'ai fait ce qu'il fallait* »), il est très loin de faire, lui, l'apologie de l'activisme ; car il souffre en tant qu'homme : « *Je me suis desséché dans ce combat. JE NE SUIS PLUS UN HOMME et il est juste que je meure.* » (I, 297). Et on le voit donner raison à la Femme, mettre lui-même en question ces valeurs d'homme que Victoria déplore : « *Nous, nous n'avons jamais été capables que de mourir.* » (*ibid.*).

Un autre jugement de M. Gay-Crosier peut surprendre : « *L'antihistorisme foncier de Camus [...] explique le malaise que suscite la lecture de L'État de siège où Camus s'est fait le porte-parole d'un activisme qu'il rejette.* » (p. 161). Sans doute le critique entend-il par là que Camus se sent de plus en plus mal à l'aise dans le rôle de justicier. Car il y a bien, dans l'humanitarisme du héros camusien après *La Peste*, un élément invo-

lontaine, qui sera encore plus sensible chez Daru et d'Arrast. N'aurait-il donc pas été plus exact d'écrire : « d'un activisme qu'il eût préféré rejeter, qu'une part de lui rejette » ? La morale de *L'État de siège* est foncièrement ambiguë : le cri de l'amour et l'appel de la solidarité y sont présentés sous la forme d'une dialectique vivante, permanente. Car si l'égoïsme de la Femme se révèle inadmissible en temps de peste, l'Homme avoue, de son côté, qu'il ne saurait retrouver l'honneur « *que parmi les morts* ».

Pour M. Gay-Crosier, l'entreprise de Kaliayev est un double échec : « *Sur le plan politique, il consiste dans l'impossibilité de faire une révolution sans victimes ; sur le plan personnel, Kaliayev échoue parce que le sacrifice de sa vie s'avère parfaitement gratuit.* » (p. 211). La bombe de ce terroriste-poète qui veut être un justicier et qui lutte au nom de la vie, n'en déchire pas moins le corps d'un homme. Lancée sur « le despotisme », elle atteint un être. Voilà la terrible ironie de son acte : pour le justifier, Kaliayev doit se retrancher dans l'abstraction ; pour se maintenir « *à la hauteur de l'idée* », il se voit contraint d'y sacrifier l'amour. Alors, en un sens, les arguments de Skouratov l'emportent, et M. Gay-Crosier met en relief ce paradoxe d'un policier qui donne « *une leçon d'humanisme* » au personnage le plus « *pur* » de la pièce (p. 211). Certes, Kaliayev paye de sa personne et il reste jusqu'au bout fidèle à « *l'idée* ». Mais Camus reconnaissait très tôt la pauvreté de cette solution : « *Une vie est payée par une vie. Le raisonnement est faux, mais respectable. (UNE VIE RAVIE NE VAUT PAS UNE VIE DONNÉE.)* » (C2 199). Au moins Kaliayev tient-il à payer. C'est ce qui le distingue, aux yeux de Camus, de nos meurtriers modernes, de Stepan, par exemple. « *Prototype de l'homme figé dans l'abstraction* », Stepan ne vise qu'à l'efficacité. « *Il est donc le représentant de cet absolutisme étatique hégélien qui repose sur un réalisme sans frein.* » (p. 206).

Ce que Kaliayev découvre, c'est que LA Justice est irréalisable. Camus s'en remet alors à la notion de limites, il fait appel à « *la mesure individuelle* », à une Justice qui soit relative,

circonstancielle. Or, selon M. Gay-Crosier, Camus aurait en fin de compte « *divinisé* » le relatif et créé de la sorte un nouvel absolu. Malheureusement, nous ne pouvons examiner ici cette thèse contestable, que l'auteur développe dans un chapitre consacré à *L'Homme révolté*<sup>16</sup>.

J'ai dû m'en tenir ici aux questions qui intéressent le plus directement les thèmes et les personnages majeurs du théâtre de Camus. Mais *Les Envers d'un échec* dépassent de bout en bout les limites que suggère le titre. En effet, c'est l'ampleur de l'ouvrage qui constitue son plus grand mérite, car M. Gay-Crosier nous propose une interprétation de toute l'évolution intellectuelle d'Albert Camus. Ce livre suscitera des discussions, des débats. Mais sa richesse indéniable, ainsi que la vigueur de son style, lui promettent un retentissement considérable parmi les camusiens.

Alan J. CLAYTON.

## NOTES

1. Ici encore, l'apport de M. Gay-Crosier est original, bien qu'un article paru peu après son ouvrage soulève les mêmes questions. Voir E. FREEMAN, « Camus' Brechtian Apprenticeship in the Theatre », *Forum for Modern Language Studies*, t. IV, n° 3, 1968, pp. 289-290.

2. Charles PONCET, « Camus à Alger », *Simoun*, n° 32, p. 7.

3. Voir aussi le récent article de M. GAY-CROSIER, « Camus et le Don-juanisme », *French Review*, t. XLI, n° 6, 1968.

4. Art. cité, p. 14. M. Gay-Crosier ne semble connaître de cet article que les extraits publiés dans l'édition de la Pléiade des œuvres de Camus (tome I).

5. On lit par exemple dans les *Souvenirs* de Copeau : « *Pour commencer, l'important n'était pas de mettre en valeur des individus exceptionnels, mais d'assembler, de faire vivre d'accord et d'instruire UNE ÉQUIPE* » (*Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1931, pp. 91-92). Au Théâtre de l'Équipe, on gardait l'anonymat et les acteurs ne saluaient pas.

6. Le lecteur jugera si l'hypothèse se tient. L'auteur lui-même nous donne de bonnes raisons de la mettre en question (pp. 32-33). On se demande s'il est logique d'invoquer Piscator à propos de l'Équipe, puisque c'est le Théâtre du Travail qui avait affiché des intentions politiques : « *Franchement,*

*j'ai d'abord voulu faire du théâtre d'agitation, directement. Ensuite, j'ai compris que c'était une voie fausse. [...] Mais Le Temps du mépris était une expérience intéressante.* » (I, 1713). Or, le texte de Poncet où apparaît le nom de Piscator se rapporte justement à la mise en scène du roman de Malraux. Par contre, le programme de l'Équipe ne comporte pas une seule pièce politique ou à tonalité politique. Bref, il me semble paradoxal d'invoquer le théoricien du *Théâtre politique* pour éclairer une période où Camus rompt avec le P.C. et où le Théâtre du Travail se dissout au profit d'un groupe voué à l'art « pur ». Le Manifeste de l'Équipe prend soin de souligner le caractère *désintéressé* du nouvel ensemble. Mentionnons enfin que pour E. Freeman (art. cité, p. 289) l'influence de Piscator (et peut-être aussi de Reinhardt et de Brecht) serait sensible notamment dans *Révolte dans les Asturies*. La question, on le voit, est loin d'être résolue. Pour ma part, je conclurais à l'inspiration de Copeau — trois sur cinq des pièces montées par l'Équipe figuraient dans le répertoire du Vieux-Colombier, et il s'agit des œuvres les plus marquantes de ce répertoire — et à l'influence d'Antonin Artaud sur *Révolte*. (Voir ma « Note sur Artaud et Camus ».)

7. On sait qu'elles furent recueillies et éditées par Charlot : le volume fit date.

8. Art. cité, p. 27.

9. Emmett PARKER, *Albert Camus : The Artist in the Arena* (Madison-Milwaukee, University of Wisconsin Press, 1965), p. 55.

10. E. Freeman (art. cité, pp. 294-295) voit dans le « *Non?... Il y a trop longtemps que ça dure* » de Pèpe une préfiguration dramatique de la révolte, telle qu'elle sera décrite au début de *L'Homme révolté*. Les analyses judicieuses de ce critique complètent fort utilement les premiers chapitres des *Envers d'un échec*.

11. On se demande pourquoi il n'a pas cité les *Vies* de Suétone dans l'édition des Belles Lettres. Selon toute probabilité, c'est là l'édition que Camus a employée. — Faisons remarquer en passant qu'Hélicon n'est pas « *le seul personnage d'importance inventé par l'auteur* » (p. 68).

12. Cette remarque est simplement incorrecte pour l'édition de 1944.

13. Plus loin : « *Scipion est l'artiste qui cède de temps à autre à sa griserie littéraire et qui ne sait s'élaner que vers un acte verbal.* » (p. 75).

14. A plusieurs reprises, il fait sienne l'attitude de Chereva à l'égard de Scipion (voir pp. 75-76, 141, n. 24, et 144).

15. Signalons les pages très originales où l'auteur étudie l'influence des *autos sacramentales* sur l'atmosphère et le style de *L'État de siège* (pp. 155-157). *L'État de siège*, écrit le critique, « *essaie d'adapter, jusque dans les détails allégoriques facilement perceptibles, le schéma des autos : problèmes, questions et réponses types, discours tendancieux et souvent grandiloquents des puissances qui s'entrechoquent, éléments de la farce dionysiaque [...], alternance assez brusque entre le style lyrique et le style pamphlétaire, moralité qui se dégage visiblement au cours de la fable et enfin la conception du monde comme un théâtre universel [...]* » (p. 157).

16. Notamment aux pages 170, 179-180, 218. Et pourtant l'auteur affirme, p. 181, que la mesure est « *un effort de modestie* ».