

Pierre Michel
Université d'Angers

MIRBEAU ET CAMUS : ÉTHIQUE ET AMBIGUÏTÉ

À soixante ans de distance, Octave Mirbeau et Albert Camus, également révoltés et assoiffés d'absolu, ont incarné la figure de l'intellectuel engagé et ont affirmé la responsabilité sociale de l'écrivain, condamné à exercer sa liberté en prenant position, fût-ce par son silence : il est « embarqué »¹. Leurs œuvres s'inscrivent donc dans un contexte qui leur confère une signification particulière, et elles entendent contribuer, sinon à l'éducation du peuple, du moins à sa réflexion. Mais, à la différence des militants communistes tels que Nizan ou Aragon, ou de compagnons de route tels que Sartre, ils n'ont jamais sacrifié leur éthique ni leur esthétique aux prétendues exigences du combat politique, au nom d'un dangereux « réalisme ». Refusant à la fois le divertissement et la propagande, les illusions du naturalisme et l'irresponsabilité de l'art pour l'art, ils ont cheminé difficilement sur une étroite ligne de crête.

Aussi ont-ils fait de l'ambiguïté un principe à la fois éthique et esthétique. Principe éthique, car ils sont déchirés, traversés de contradictions et en proie au doute. Principe esthétique, car ils condamnent toute œuvre à thèse, qui serait la négation même du rôle de l'artiste. C'est ce que nous tâcherons de mettre en lumière, à travers deux de leurs œuvres théâtrales, qui portent à la scène des questions éminemment politiques : *Les Mauvais Bergers* (1897) et *Les Justes*² (1949). Nous nous attacherons à en analyser la portée morale et sociale et les contradictions de deux écrivains, écartelés entre leur responsabilité d'intellectuels symboliques et leur mission d'artistes, entre leur éthique de l'engagement et de leur esthétique de la lucidité, dont nous allons d'abord tenter de dégager les grands principes.

¹ « À partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix, puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué », A. Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, p. 26.

² Les indications de page renvoient aux éditions suivantes : pour *Les Mauvais Bergers*, à mon édition du *Théâtre complet* de Mirbeau, Cazaubon, Eurédit, 2003 ; et, pour *Les Justes*, à l'édition Gallimard de 1959.

« Forcer à voir les aveugles volontaires »

Depuis 1877, Mirbeau a fixé à la littérature un objectif de désaveuglement. Mais ce projet émancipateur se heurte à bien des obstacles : l'éducation n'est qu'un abrutissant bourrage de crânes qui anéantit les potentialités des enfants ; les *media* sont un nouvel opium du peuple, destiné à inhiber tout esprit critique ; et les privilégiés qui lisent et vont au théâtre sont bardés d'une indéradicable bonne conscience indispensable à leur confort moral. Dès lors, comment un progrès moral et social serait-il envisageable ? Sans se faire d'illusions, il faut tenter d'éveiller le doute et le questionnement en dévoilant les choses sous un jour neuf, et non telles qu'on s'est accoutumés à les voir : esthétique de la révélation et pédagogie de choc, dans le vague espoir de transformer peu à peu des consommateurs passifs en citoyens lucides et responsables. Encore faut-il pour cela refuser d'être un vulgaire fabricant de produits calibrés en fonction du marché, et se comporter en véritable artiste créateur : c'est-à-dire un individu doté d'une forte personnalité et qui a préservé son regard d'enfant, soit en résistant aux forces de l'*éducastration*, soit en s'en libérant grâce à une ascèse douloureuse. Il faut aussi, au moyen des mots, faire partager ses « sensations inédites »³ et ses émotions, sans lesquelles il n'y pas d'art. Aussi toute véritable œuvre d'art est-elle subversive en soi et possède-t-elle une vertu pédagogique, puisqu'elle nous révèle des aspects ignorés des choses. Elle est même mieux adaptée à cette mission que l'action politique *stricto sensu*, dont Mirbeau s'est toujours méfié⁴. En 1885, c'est Victor Hugo qui lui semble le prototype de l'écrivain soucieux d'émanciper la masse des exclus. Mais il en va de même de Tolstoï et de Dostoïevski, qui ont réalisé une véritable révolution culturelle : « *La Guerre et la Paix* et *L'Idiot*, ce seront les principaux facteurs de notre transformation morale, les plus violents réformateurs de notre sensibilité »⁵.

Mais « affranchissement intellectuel » ne signifie pas littérature didactique, ni *a fortiori* œuvres à thèse, car la propagande, loin d'ouvrir les esprits, les enferme dans les *a priori* idéologiques et rétrécit l'horizon intellectuel. L'individualisme farouche d'un libertaire, politiquement et littérairement incorrect, exclut l'enrôlement sous quelque bannière que ce soit, fût-elle « anarchiste ». L'œuvre idéale est celle qui, indépendamment des intentions de l'auteur, ouvre sur le monde le plus d'aperçus et contribue du même coup à « éduquer » les lecteurs, à commencer par tous ceux qui n'ont jamais droit à la parole et qui constituent,

³ O. Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890.

⁴ « Aujourd'hui l'action doit se réfugier dans le livre. C'est dans le livre seul que, dégagée des contingences malsaines et multiples qui l'annihilent et l'étouffent, elle peut trouver le terrain propre à la germination des idées qu'elle sème. [...] Les idées demeurent et pullulent : semées, elles germent ; germées, elles fleurissent. Et l'humanité vient les cueillir, ces fleurs, pour en faire les gerbes de joie de son futur affranchissement », O. Mirbeau, « Clemenceau », *Le Journal*, 11 mars 1895.

⁵ Interview d'O. Mirbeau par M. Le Blond, *L'Aurore*, 7 juin 1903.

pour les *mauvais bergers* de toute obédience, un troupeau mené à la boucherie... ou aux urnes.

Camus se situe dans le droit fil de Mirbeau quand il définit la mission de l'artiste. Lui aussi refuse le vulgaire divertissement, l'académisme⁶ et l'art pour l'art, qui constituent autant de formes d'aveuglement, et donc de consentement au monde tel qu'il est⁷. Lui aussi considère que le devoir de l'artiste est de faire entendre la parole des sans-voix et des opprimés⁸. Il n'a pas non plus la prétention d'apporter aux larges masses une vérité dont il serait détenteur⁹. Mais, à défaut de message, il entend aussi s'adresser à tous les hommes pour leur parler de ce qui les concerne également :

L'art [...] est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. [...] Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art et sa différence qu'en avouant sa ressemblance avec tous¹⁰.

Il convient donc de faire une part à la réalité telle qu'elle est perçue par l'auteur et par ses lecteurs, mais sans tomber dans les ornières de l'impossible réalisme :

L'art est une révolte contre le monde dans ce qu'il a de fuyant et d'inachevé : il ne se propose donc rien d'autre que de donner une autre forme à une réalité qu'il est contraint pourtant de conserver parce qu'elle est la source de son émotion. [...] L'art [...] est en même temps refus et consentement. [...] Plus forte est la révolte d'un artiste contre la réalité du monde, plus grand peut être le poids de réel qui l'équilibrera¹¹.

Ce « poids de réel » n'est pas une fin en soi, mais un moyen pour toucher le lectorat, afin de lui permettre d'accrocher aux valeurs que l'écrivain se doit de promouvoir. Pour Camus, comme pour Mirbeau, « les deux charges qui font la grandeur de son métier » sont « le service de la vérité et celui de la liberté ». Mais il y a là « deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression », et cela constitue un « double pari »¹². Un autre risque, d'ordre esthétique, serait de tomber dans une vulgaire littérature

⁶ « L'académisme de droite ignore une misère que l'académisme de gauche utilise. Mais, dans les deux cas, la misère est renforcée en même temps que l'art est nié », A. Camus, *Discours de Suède*, *op. cit.*, p. 52.

⁷ Camus oppose la « littérature de révolte » à la « littérature de consentement ». Seule la première peut avoir une valeur esthétique, *ibid.*, p. 38.

⁸ « Il ne peut se mettre au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent » ; « Notre seule justification, s'il en est une, est de parler, dans la mesure de nos moyens, pour ceux qui ne peuvent le faire », *ibid.*, p. 14 et p. 59.

⁹ « Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire », *interview* d'A. Camus, dans *Servir*, 20 décembre 1945, *Essais*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1427.

¹⁰ A. Camus, *Discours de Suède*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 54 et p. 55.

¹² *Ibid.*, p. 15 et p. 18.

édifiante au service d'une cause, la « Révolution » mythifiée, par exemple, qui n'est plus qu'une mystification¹³. Dès lors, l'art « chemine entre deux abîmes, qui sont la frivolité et la propagande ». Pour réduire le risque d'y sombrer, Camus veut lui aussi préserver la liberté de l'artiste, sans laquelle il n'y a ni art digne de ce nom, ni perspective d'émancipation des opprimés¹⁴, et il refuse aussi bien les lois aliénantes du marché que l'embrigadement dans un parti, qui risquerait d'aliéner la liberté de l'écrivain : « Le seul artiste engagé est celui qui, sans rien refuser du combat, refuse du moins de rejoindre les armées régulières, je veux dire le franc-tireur »¹⁵, qui est à la fois « solitaire et solidaire de la cité »¹⁶. Et il refuse de se poser en juge et de sombrer dans un manichéisme éthiquement inacceptable et littérairement suicidaire¹⁷.

Enfin, comme Mirbeau, Camus préconise une certaine forme de classicisme quand l'écrivain élabore les moyens à mettre en œuvre et adopte un style : « Je ne connais qu'une révolution en art, elle est de tous les temps, c'est l'exacte appropriation de la forme et du fond, du langage et du sujet »¹⁸. En adaptant ses outils littéraires à ses fins propres, au lieu de se soumettre à des règles imposées par la tradition, l'écrivain s'impose librement des contraintes qui se révèlent créatrices :

L'artiste libre est celui qui, à grand peine, crée son ordre lui-même. [...] L'art ne vit que des contraintes qu'il s'impose à lui-même ; il meurt des autres. [...] L'art le plus libre et le plus révolté sera ainsi le plus classique¹⁹.

D'où son caractère subversif : « Il y a dans l'œuvre d'art une force d'émancipation qui n'est mystérieuse que pour ceux qui n'en ont pas le culte »²⁰.

Reste à étudier la mise en œuvre de ces principes esthétiques.

¹³ Pour rester « fidèle à la cause ouvrière », l'écrivain révolté « refuse de se rendre complice à son endroit d'aucune mystification, bourgeoise ou pseudo-révolutionnaire », A. Camus, « Sous le signe de la liberté », *L'Express*, 8 octobre 1955 ; *Essais, op. cit.*, p. 1747.

¹⁴ « Sans liberté, point d'art. Sans liberté, point de socialisme », *Demain*, 21 février 1957 ; *Essais, op. cit.*, p. 1765.

¹⁵ A. Camus, *Discours de Suède, op. cit.*, p. 60.

¹⁶ A. Camus, « Sous le signe de la liberté », *L'Express*, 8 octobre 1955, *Essais, op. cit.*, p. 1749.

¹⁷ « S'il jugeait absolument, il partagerait sans nuances la réalité entre le bien et le mal, il ferait du mélodrame. Le but de l'art, au contraire, n'est pas de légiférer ou de régner, il est d'abord de comprendre. [...] L'artiste [...] n'est pas juge, mais justificateur », A. Camus, *Discours de Suède, op. cit.*, 1958, p. 58.

¹⁸ Interview d'Albert Camus dans *Les Nouvelles littéraires*, 15 novembre 1945, *Essais, op. cit.*, p. 1426-1427.

¹⁹ A. Camus, *Discours de Suède, op. cit.*, p. 61-62.

²⁰ A. Camus, *ibid.*, p. 64. Il écrit aussi : « Quand la tyrannie moderne nous montre que, même cantonné dans son métier, l'artiste est l'ennemi public, elle a raison » (p. 62).

***Les Mauvais Bergers*, ou l'anarchisme en question**

Les Mauvais Bergers, tragédie prolétarienne, a été créée en décembre 1897, alors que l'affaire Dreyfus vient d'être spectaculairement relancée. Abordant « la question sociale » d'une façon classique, mais inhabituelle pour un anarchiste habitué à regarder de préférence dans les marges (vagabonds, paysans, prostituées, domestiques), Mirbeau y traite un sujet voisin de celui de *Germinal* : une grève ouvrière qui se heurte à l'inflexibilité patronale et finit écrasée dans le sang. Bonne occasion pour mettre en lumière quelques-unes des turpitudes sociales stigmatisées par les libertaires : la misère sordide de prolétaires traités comme des bêtes de somme, qui perdent leur vie à la gagner et sont tout juste bons à jeter après usage ; l'homicide bonne conscience des possédants, qui ne reculent devant aucun massacre pour préserver leurs privilèges ; la complicité d'un gouvernement « républicain » et d'un État qui, loin d'être neutres, constituent des forces d'oppression au service des nantis ; et l'irresponsabilité des politiciens de tous bords, y compris les députés radicaux et socialistes, qui ne se soucient que de leurs prébendes et révèlent le véritable visage de cette pseudo-République devenue l'apanage de quelques-uns.

Pour cette apparente démonstration, le dramaturge a recours à des ficelles : le décor des riches, au II et au III, contraste éloquemment avec la misère du taudis ouvrier de l'acte I, comme dans *Germinal*, et rend d'emblée sensible l'injustice sociale, et le dénouement, pathétique à souhait, éveille à trop bon compte une émotion de mauvais aloi, car l'éphémère effet lacrymatoire ne touche pas l'esprit. Histoire de corser la tragédie, Mirbeau a imaginé deux données dramatiques : une idylle amoureuse, condamnée d'avance, entre l'éternel rouleur Jean Roule et la jeune Madeleine²¹, prématurément vieillie ; puis un conflit, chez les bourgeois, entre un père impitoyable, le patron Hargand, et un fils à la fibre sociale, Robert, considéré comme un traître par les siens, sans être pour autant accepté par les prolétaires. Si l'on ajoute qu'on a droit à un catalogue de revendications syndicales, on serait tenté d'en conclure à une pièce à thèse, d'inspiration anarchiste, où les camps sont par trop nettement dessinés et où l'*agit-prop* est prédominante. Mais il convient de regarder les choses de plus près.

D'abord, si la lutte des classes constitue bien le ressort dramatique, l'opposition entre ceux d'en haut et ceux d'en bas n'est pas manichéenne pour autant. Les ouvriers sont des victimes à plaindre, mais sont loin d'être idéalisés : pâte malléable, ils sont à la merci des *mauvais bergers* de toute obéissance ; ils sont rancuniers et versatiles ; ils obéissent à des pulsions irraisonnées, voire homicides ; ils sont aliénés idéologiquement et inaptes à toute action nécessitant une capacité de se projeter vers l'avenir. Chez les nantis, s'il est vrai que quelques

²¹ Ces deux rôles étaient tenus par les deux monstres sacrés de l'époque, Sarah Bernhardt et Lucien Guitry.

spécimens gratinés de patrons stupides tiennent des discours odieux²², il s'avère que leurs propos sont empruntés à l'enquête de Jules Huret sur la question sociale²³. Loin de se réduire au prototype de l'ennemi de classe muré dans sa bonne conscience, l'industriel Hargand est rendu humain par sa douleur paternelle, est prisonnier d'un rôle qui lui fait horreur, regrette des paroles lourdes de conséquences²⁴, et avoue même que les revendications avancées par les délégués qu'il vient de chasser sont justes²⁵. Quant à son fils Robert, tué au milieu des ouvriers massacrés en voulant s'interposer, prouve, par son sacrifice inutile, que tous les bourgeois ne sont pas des « salauds », que les barrières entre les classes ne sont pas infranchissables, et que chacun, loin d'être prédéterminé par ses origines sociales, est libre de choisir lui-même sa voie.

Ensuite, on se rend vite compte que les *mauvais bergers* du titre ne sont pas seulement les patrons et les gouvernants. Ce sont aussi les députés socialistes qui se prétendent les défenseurs du prolétariat, mais qui, après avoir encouragé les grévistes, se désintéressent de leur sort : critique caractéristique des anarchistes, qui ne voient dans les élections qu'un piège grossier et qui, comme Mirbeau, appellent à « la grève des électeurs »²⁶. Pire encore : les *mauvais bergers* peut-être les plus malfaisants, au bout du compte, ne sont autres que Jean Roule et Madeleine ! C'est le trimardeur anarchiste qui sème les idées de révolte parmi les ouvriers de l'usine où il n'est que de passage et qui les expose à un conflit sans qu'ils aient le moindre moyen de se défendre²⁷ ; c'est lui qui établit la liste de leurs revendications, tout à fait louables dans leur principe, mais dont plusieurs sont pratiquement irréalisables dans l'immédiat²⁸ ; c'est lui qui refuse le soutien

²² Ainsi, Capron déclare : « Quand on donne vingt sous de bien-être et de liberté à un ouvrier... il en prend, tout de suite, pour vingt francs » (p. 75). Et encore : « L'ouvrier, mon jeune ami, mais c'est le champ vivant que je laboure, que je défonce jusqu'au tuf... pour y semer la graine des richesses que je récolterai, que j'engrangerai dans mes coffres » (p. 76). De la Troude déclare pour sa part : « Nous avons des tourments, des déceptions, des souffrances, des affaires, de lourdes obligations que les pauvres ne connaissent point... Ils sont libres, les pauvres... Ils font ce qu'ils veulent... Ils n'ont à penser qu'à soi... Tandis que nous... » (p. 80).

²³ Son *Enquête sur la question sociale* a paru en 1896, et Mirbeau en a rendu compte dans *Le Journal* du 20 décembre 1896. Il prête à ses personnages des formules qui étaient prononcées par le baron Alphonse de Rothschild, le duc de La Rochefoucauld, le banquier Christophle ou l'économiste libéral Paul Leroy-Beaulieu. Le dramaturge n'exagère pas : c'est la réalité, qui est caricaturale en elle-même !

²⁴ « C'est de ma faute !... c'est de ma faute !... J'ai perdu la tête... oui, ç'a été comme un coup de folie... » (p. 102). Quand la troupe arrive, pour la plus grande satisfaction de Maigret (« Enfin ! »), il est effondré et soupire « Déjà !... » (p. 104).

²⁵ « Ils ne m'ont demandé que des choses justes, après tout !... » (p. 103).

²⁶ C'est le titre d'un article de Mirbeau, paru dans *Le Figaro* le 28 novembre 1888.

²⁷ « Et des armes ? As-tu des armes à nous donner... des armes seulement ? », objecte Philippe Hurteaux (p. 116).

²⁸ Jean Roule réclame « la journée de huit heures sans aucune diminution de salaire » (p. 98), la suppression du puddlage, le contrôle des débits de boissons, la « fondation d'une bibliothèque

des députés socialistes, au risque d'affamer ses frères de chaîne²⁹ ; et, pour finir, c'est lui qui porte une responsabilité écrasante dans l'hécatombe finale³⁰. Quant à Madeleine, elle tient de bien étranges discours : au lieu de les inciter à bien se battre, elle les invite à bien mourir :

Et ne craignez pas la mort !... Aimez la mort !... La mort est splendide... nécessaire... et divine !... Elle enfante la vie... [...] Offrez votre sang... Si le sang est comme une tache hideuse sur le sang des bourreaux... il rayonne sur la face des martyrs, comme un éternel soleil (p. 119).

Mirbeau lui-même reconnaît la responsabilité de ses héros :

Cette qualification de mauvais bergers s'applique aux députés, qu'ils soient socialistes ou radicaux, monarchistes ou opportunistes, aussi bien qu'aux patrons d'usines, aux chefs d'armée, aux prêtres ; à Jean Roule qui excite les foules qu'à Madeleine qui les mène à la mort ; à tous les pasteurs d'âmes, à tous ceux qui dirigent, en un mot³¹.

En l'absence de porte-parole de l'auteur, c'est donc aux spectateurs de juger : leur liberté est préservée.

Enfin, le dramaturge n'a garde d'apporter de solution à la « question sociale ». Ce n'est pas la fonction de l'écrivain de fournir des réponses, objecte-t-il :

On voulait que j'eusse résolu, en une seule soirée, et en cinq actes, une question jusqu'ici insoluble [...] ! C'était vraiment me demander beaucoup. Si je l'avais, cette solution, ce n'est point au théâtre que je l'eusse apportée, c'est dans la vie³².

Mais, à défaut de « solution », quelles sont les perspectives ouvertes par la pièce, quelle « morale » convient-il d'en tirer ? Là encore la réponse est négative. Certes, les conditions inhumaines infligées aux ouvriers suscitent la sympathie de l'auteur et justifient en droit leur révolte. Mais si elle aboutit inévitablement au massacre, vaut-elle encore la peine ? Dans les dernières lignes de *Germinal* (1885), Zola laissait entrevoir les moissons de l'avenir, engraisées par le sang des martyrs. Dans *Les Mauvais Bergers*, seule la mort triomphe au baisser du rideau et l'avenir est carrément nié : avec Jean Roule et Madeleine, meurt aussi le futur enfant qu'elle porte et qui aurait pu incarner la lueur de l'émancipation

ouvrière » (p. 99) et la réintégration de tous les ouvriers licenciés « avec paiement entier des journées de chômage » (p. 100).

²⁹ « Je n'ai pas voulu que, sous prétexte de vous défendre, des intrigants viennent vous imposer des combinaisons... où vous n'êtes qu'un moyen pour maintenir et accroître leur puissance électorale et qu'une proie pour satisfaire leurs appétits politiques » (p. 112). « C'est toi qui nous affames », lui lance Philippe Hurteaux (p. 116).

³⁰ Il déclare ainsi, à l'acte III : « Alors, c'est la guerre que vous voulez !... la guerre sans merci ni pitié !... Rappelez-vous que nous sommes cinq mille !... Et si nous n'avons que nos poitrines nues contre des canons et les fusils de vos soldats... nous saurons du moins mourir jusqu'au dernier... » (p. 101).

³¹ O. Mirbeau, « Un mot personnel », *Le Journal*, 19 décembre 1897.

³² De son côté, dans son *Discours de Suède*, Camus écrit : « Qui, après cela, pourrait attendre de [l'écrivain] des solutions toutes faites et de belles morales ? La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir », A. Camus, *Discours de Suède*, *op. cit.*, p. 19.

future ! « Effarant », titre Jaurès³³ ; « Il ne reste plus alors qu'à aller piquer une tête dans la Seine », déplore l'anarchiste Jean Grave³⁴. Le dramaturge confirme que « la révolte est impuissante », au même titre que « l'autorité », et que,

le jour où les misérables auront constaté qu'ils ne peuvent s'évader de leur misère, briser le carcan qui les attache pour toujours au poteau de la souffrance, le jour où ils n'auront pas l'Espérance, l'opium de l'Espérance... ce jour-là, c'est la destruction, c'est la mort³⁵.

Ainsi, non seulement il ne propose rien, mais il dénonce cet « opium de l'espérance » qui constitue le ressort des révoltes, et il révèle les apories de l'action : nécessaire pour améliorer les conditions de vie des prolétaires et préserver leur dignité, elle est condamnée à un sanglant échec et à d'inutiles sacrifices ! Pour Mirbeau, la vérité est toujours bonne à dire, dût-elle décourager les bonnes volontés. Sans craindre de *désespérer Billancourt*, il décrit les rapports sociaux tels qu'ils sont, et non tels que les souhaitent les professionnels de l'action révolutionnaire. Matérialiste radical, il fait de la lucidité la condition de l'efficacité, et du désespoir le fondement de l'action. Sans illusions sur les hommes, il refuse le nouvel opium du peuple des lendemains qui ne chanteront jamais.

Si message il y a, il est donc totalement négatif, au point qu'on pourrait être tenté de parler à son propos de nihilisme. Or à la veille de la première, Mirbeau s'est lancé dans le combat dreyfusard pour la Vérité et la Justice³⁶ ! Lors même qu'il abolit tout espoir dans son œuvre, dans la vie il fait comme s'il en existait un : l'optimisme de la volonté fait bon ménage avec le pessimisme de la raison. Il y a un abîme entre l'art et l'engagement politique : une œuvre n'a pas pour mission de délivrer un message, un écrivain n'est pas un meneur d'hommes, son rôle est simplement de faire réfléchir en offrant une vision du monde en rupture avec celle qu'impose le conditionnement par la sainte trinité de la famille, de l'école et de l'Église.

***Les Justes*, ou « les meurtriers délicats »**

Dans *Les Justes*, l'intention éthique de Camus est affirmée par le titre, et le ressassement du mot « justice » par les protagonistes enfonce le clou : c'est d'une œuvre de moraliste qu'il s'agit, et non d'un brûlot de propagande politique. Certes, le sujet – la lutte révolutionnaire menée au début du XX^e siècle par les Socialistes Révolutionnaires contre l'autocratie tsariste – est éminemment politique. Mais ce n'est jamais en termes politiques que les problèmes sont posés : il n'est jamais question d'objectifs à long terme, de programme de transition, de

³³ Dans *La Petite République* du 25 décembre 1897.

³⁴ O. Mirbeau – J. Grave, *Correspondance*, Paris, Éditions du Fourneau, 1994, p. 87.

³⁵ O. Mirbeau, « Un mot personnel », *op. cit.*

³⁶ Dans la septième livraison de *Chez l'illustre écrivain*, *Le Journal*, 28 novembre 1897.

stratégie, de tactique, d'alliances à contracter ; et, si les militants se réclament de la Révolution, ils n'en précisent pas les contours : il s'agit d'un idéal à très long terme, voire carrément inaccessible, mais qui du moins donne un sens à leur vie et à leur mort³⁷. En cela la tragédie de Camus, qui pose des questions éthiques, diffère des *Mains sales* de Sartre, qui traitait aussi du problème de la fin et des moyens, mais dans une optique délibérément politique³⁸. Si ses personnages, qui ne reculent pas devant l'assassinat comme moyen de lutte nécessaire (« ils ont fait de nous des assassins », p. 42), restent cependant des justes, c'est parce qu'ils savent que le sang qu'ils versent pour la cause est sans excuses³⁹ et qu'ils acceptent de le payer de leur vie. Leur mort est leur seule justification⁴⁰, beaucoup plus que la très hypothétique Révolution : « Pour une cité lointaine, dont je ne suis pas sûr, je n'irai pas frapper le visage de mes frères », avoue Kaliayev (p. 77).

Ils se heurtent dès lors à plusieurs contradictions insolubles : entre la fin (une société libérée du meurtre) et le moyen adopté (le meurtre), « nécessaire », mais qui ne saurait être « une fin suffisante »⁴¹ ; entre l'amour des hommes qu'ils proclament (« nous aimons notre peuple », p. 11) et la haine qui anime leur bras meurtrier ; entre leur prétention à agir au nom du peuple, privé des moyens de se faire entendre, et leur marginalité d'intellectuels condamnés à la clandestinité ; entre la joie de vivre de Kaliayev⁴² et son choix délibéré de la mort, comme si le bonheur n'était pas un droit ; enfin entre l'objectif lointain qui rendrait les assassinats indispensables, d'un côté, et, de l'autre, leur refus de tuer des innocents, au risque de ne pas éliminer les coupables, et l'affaiblissement de leur cause par le sacrifice qu'ils font de leur vie, au risque de laisser la révolution triomphante dégénérer entre les mains de ceux qui, tel Stepan, placent leur conception abstraite de « la justice au-dessus de la vie » ? On sait ce qu'il en est advenu : « les révolutionnaires qui viendront n'exigeront pas l'échange des vies », écrit Camus, et ils « accepteront de se garder le plus possible pour la révolution et son service »⁴³.

Pour poser le problème éthique de l'action révolutionnaire, il a mis au point une tragédie en cinq actes, où la mort du juste est programmée dès le premier

³⁷ Même Stepan, qui justifie tous les moyens par la fin politique proclamée, obéit en fait à des mobiles éthiques : sa dignité d'homme a été bafouée lorsqu'il a dû subir le supplice du fouet, et seule l'action lui donne l'espoir de retrouver sa dignité et lui apporte sa « justification » (p. 36).

³⁸ Hoederer et ses camarades de parti y étaient en effet confrontés à un problème concret de tactique et d'alliance dans une conjoncture historique précise, et la seule question qui les intéresse, ce n'est pas de savoir s'il est moral de se salir les mains, c'est de déterminer si c'est politiquement efficace à ce moment-là.

³⁹ « Nécessaire et inexcusable, c'est ainsi que le meurtre leur apparaissait », commente Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 211.

⁴⁰ « Si je ne mourais pas, c'est alors que je serais un meurtrier », affirme Kaliayev (p. 145).

⁴¹ A. Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 215.

⁴² « Tout m'amuse. [...] La beauté existe, la joie existe ! », p. 29 ; « Je suis entré dans la révolution parce que j'aime la vie », p. 36 ; « La vie continue de me paraître merveilleuse. J'aime la beauté, le bonheur ! C'est pour cela que je hais le despotisme », p. 40.

⁴³ A. Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 215.

acte. Non une tragédie de la fatalité, mais une tragédie de la liberté, où les héros sont déchirés par les conséquences de leurs propres choix. Le dénouement étant connu d'emblée, ce n'est pas le suspens qui importe, mais la façon dont les personnages font face à leur situation et la manière dont le dramaturge nous conduit au dénouement annoncé. Pour tenir la distance et doter ses personnages d'un poids humain qui les rende accessibles aux spectateurs, il lui a fallu imaginer deux péripéties : d'abord, la présence de deux enfants aux côtés du grand-duc, lors de la tentative d'attentat avortée, ce qui oblige les terroristes à se poser, dans l'urgence, la définition des limites à ne pas dépasser ; ensuite, les deux visites que Kaliayev reçoit en prison : Skouratov et la grande-duchesse viennent lui proposer deux marchés, qu'il refuse avec hauteur, ce qui l'oblige à éclaircir sa position morale. Pour corser encore la situation, Camus laisse entendre que Kaliayev et Dora s'aiment d'un amour partagé autant qu'ils aiment la vie, ce qui rend leur sacrifice encore plus émouvant⁴⁴. Mais si la tragédie est une machine infernale conçue par Camus en fonction de ses propres fins, s'agit-il pour autant d'une pièce à thèse ? Et le fait que Kaliayev et Dora soient sympathiques suffit-il pour en conclure qu'il fait d'eux ses porte-parole ? Certainement pas.

Le spectateur moyen rejette assurément les deux attitudes extrêmes, logiques à défaut d'être morales : la logique de l'ordre établi, incarné par Skouratov, et celle de la révolution à faire triompher par n'importe quel moyen, comme le pense Stepan. Le lecteur ne peut qu'être d'accord avec ceux qui souhaitent renverser l'ordre sanglant que fait régner la police tsariste, mais il rejette tout autant le fanatisme inhumain d'un professionnel de la révolution, annonciateur du stalinisme et de la terreur d'État. Il se retrouve donc obligé de se poser la même question que Kaliayev et Dora : quelles sont les limites ? Ils affirment qu'il en existe : l'un en refusant de jeter la bombe sur des enfants, l'autre en approuvant son abstention. Stepan ne voit dans leurs scrupules que des « niaiseries » qui retardent le jour où « la révolution triomphera » (p. 69) : jugeant les préoccupations éthiques de ces « meurtriers délicats »⁴⁵ objectivement contre-révolutionnaires, il amène Dora à en donner une justification politique : « Ouvre les yeux et comprends que l'Organisation perdrait ses pouvoirs et son influence si elle tolérait, un seul moment, que des enfants fussent broyés par nos bombes » (p. 69). Mais en soumettant ainsi son choix éthique à des préoccupations de stratégie politique, elle affaiblit les valeurs qu'elle affirme par sa révolte : n'incarnerait-elle pas simplement la face humaine d'un terrorisme sanglant dans ses effets et inhumain dans ses principes ? Elle risque alors de perdre sur tous les tableaux : son éthique apparaît comme trop élastique pour emporter la conviction, et l'efficacité politique de ses actes semble fort hypothétique. Dès lors, est-elle vraiment

⁴⁴ La tragédie ne vient pas de ce que la vie « est misérable », mais au contraire de ce qu'elle est « bouleversante et magnifique », A. Camus, *Alger républicain*, 20 octobre 1938, *Essais, op. cit.*, p. 1418.

⁴⁵ A. Camus, *L'Homme révolté, op. cit.*, p. 206.

un personnage positif ? On peut aussi se demander s'il n'y a pas chez elle une fascination de la mort camouflée derrière un bon prétexte : elle voit dans « l'échafaud » un « bonheur encore plus grand » que de « mourir pour l'idée » en jetant une bombe (p. 43) ; dans une sorte d'extase, elle considère que « c'est donner deux fois sa vie » que d'« aller vers l'attentat et puis vers l'échafaud » (p. 45) ; et, après avoir entendu le récit de l'exécution de Kaliayev, elle se réjouit de suivre son exemple et de connaître la même « nuit froide, et la même corde » (p. 183). Cette exaltation de la mort la rapproche alors de Stepan, qui constate froidement : « Elle me ressemble, maintenant » (p. 183). Comme Camus ne révèle rien du passé de Dora, nous ignorons les racines de cette fascination mortifère, mais elle dévalorise ses positions éthiques.

Quant à Kaliayev, héros de tragédie qui force l'admiration en sacrifiant sa vie et en faisant stoïquement face à son exécution, son attitude n'en est pas moins problématique : le ressort de son acte est ambigu, puisque, en tuant, il prétend tuer le mal en général, y compris celui qui est en lui⁴⁶, comme si le terrorisme n'était qu'une forme de purgation et la révolution un simple prétexte ; il s'aveugle face aux conséquences concrètes de son acte, soit en jouant sur les mots⁴⁷, soit en cachant la réalité sanglante de l'assassinat du grand-duc derrière une phraséologie suspecte de ce que Sartre appelle la *mauvaise foi*⁴⁸ ; enfin, son refus de toute grâce résulte d'un intolérable sentiment de culpabilité et d'une incapacité à « consentir à être un meurtrier » (p. 146), comme si l'angoisse et le désespoir lui rendaient la vie insupportable.

Mais ce qui achève de dévaloriser le recours au terrorisme, c'est que le lecteur connaît la suite de l'histoire : il sait que l'avenir de la société russe va rendre caduques les vaines espérances placées par Kaliayev et Dora en une révolution qui abolirait la faim et le meurtre et qui apporterait la liberté à tout un peuple esclave. Cette connaissance d'un futur qui sera bien pire suffit à révéler la vanité des actions entreprises par ces *justes* égarés par leur idéalisme. En faisant du meurtre artisanal un moyen de l'action révolutionnaire, ils auront, malgré eux, apporté une caution morale à la terreur stalinienne, qui pratiquera le meurtre industriel à grande échelle, au nom de la mythique « Révolution »⁴⁹. La position

⁴⁶ « Tout ce mal, tout ce mal, en moi et chez les autres. Le meurtre, la lâcheté, l'injustice... Oh ! il faut, il faut que je le tue... » (p. 100).

⁴⁷ Il refuse d'« employer [le] mot » d'assassin, p. 131, il prétend être un « prisonnier de guerre » et non « un accusé », p. 132.

⁴⁸ « Ce n'est pas lui que je tue. Je tue le despotisme » (p. 47) ; « J'ai lancé la bombe sur votre tyrannie, non sur un homme » (p. 132) ; « Il incarnait la suprême injustice, celle qui fait gémir le peuple russe depuis des siècles » (p. 142).

⁴⁹ Camus écrit, dans *L'Homme révolté* (p. 216-217) : « Au sein même du parti socialiste révolutionnaire, le cynisme politique continue à cheminer vers la victoire. [...] Ce nihilisme, après avoir influencé le socialisme individualiste, va contaminer le socialisme dit scientifique qui surgit dans les années 80 en Russie. L'héritage conjugué de Netchaïev et de Marx donnera naissance à la révolution totalitaire du XX^e siècle ».

de nos sympathiques terroristes n'est donc pas seulement illogique, éthiquement ambiguë et politiquement discutable : à la lumière de l'histoire, elle s'avère carrément indéfendable.

Ajoutons que Camus évite le manichéisme et la caricature. Ainsi, le chef de la police possède un sens de l'humour, qui l'humanise, et une lucidité, qui nous oblige à tenir compte de ce qu'il dit⁵⁰ ; la grande-duchesse fait preuve d'humanité (elle souhaite obtenir la grâce de Kaliayev), et apporte, sur ses neveux odieux et sur l'être humain qu'était le défunt grand-duc, des précisions qui achèvent d'affaiblir les distinctions trop faciles opérées par nos délicats assassins. Bref, il n'y a pas vraiment de bons et de méchants, et la distribution des rôles est nuancée.

Du coup, le spectateur serait bien en peine de tirer une « morale » de la tragédie. Aucun des personnages n'a franchement raison, et la sympathie que nous éprouvons pour des idéalistes assoiffés de justice ne suffit pas à rendre plus acceptables leurs contradictions. Le problème posé reste sans solution, et Camus nous laisse nous dépatouiller face aux apories de la violence révolutionnaire et, plus généralement, de l'action. Ne rien faire, c'est être complice de tous les crimes qui ensanglantent la Terre : il est donc moralement juste de se révolter. Mais agir, c'est prendre le risque de compromettre pour longtemps, à cause des moyens mis en œuvre, l'idéal pour lequel on se bat. En vain cherchera-t-on un équilibre entre des exigences contraires, entre le souci de l'efficacité immédiate et la nécessité de préserver des valeurs humaines : il s'avère en pratique impossible de définir les critères permettant de préciser concrètement les limites intransgressibles. On peut bien se reporter à *L'Homme révolté* pour découvrir la conclusion personnelle de Camus⁵¹. Mais la pièce, elle, ne nous en dit rien et son ambiguïté même laisse au spectateur toute liberté de juger par lui-même.

*

Ces deux tragédies d'idées, animées du même souffle de révolte, aboutissent donc à des apories qui rendent impossible toute « morale » imposée par les auteurs. On est en droit de juger la dramaturgie vieillie, obsolète la problématique révolutionnaire, ridicules certaines tirades emphatiques. Mais on ne saurait leur reprocher d'être des œuvres à message : elles n'ont pas d'autre ambition que de soulever des questions et, si désir d'éduquer en dessillant les yeux il y a bien, malgré tout, l'ambiguïté foncière de l'effet produit exclut toute volonté d'endoctrinement. Ni Mirbeau, ni Camus ne se considèrent comme des

⁵⁰ Il déclare par exemple : « Si l'idée n'arrive pas à tuer les enfants, mérite-t-elle qu'on tue un grand-duc ? » (p. 138).

⁵¹ Selon lui, « il y a, pour l'homme, une action et une pensée possible au niveau moyen qui est le sien », mais à condition de ne pas engager d'« entreprise plus ambitieuse » et de ne pas sombrer dans « une démesure inhumaine », A. Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 373 et p. 377.

détenteurs de vérités. Certes, leurs pièces ne sont pas dépourvues de sens, car, si l'univers n'en a aucun, ils considèrent qu'il est de leur devoir éthique et esthétique d'aider les hommes à s'en donner un. Simplement ce sens n'est pas affirmé *a priori* et, quelles que soient les intentions des dramaturges, il appartient à chacun de l'élaborer, en toute liberté. On peut bien les soupçonner d'avoir disposé les pièces à leur guise, tout en laissant croire au lecteur qu'il est libre de son jugement, ce qui serait le comble de la manipulation. Mais il s'avère que, dans les deux pièces, aucune conclusion positive ne se dégage clairement : l'ambiguïté et la contradiction sont bien au cœur de la vision du monde et de l'homme que nous présentent Mirbeau et Camus. Et c'est ce qui, nonobstant la traversée du désert qui a suivi leur disparition, assure la pérennité de leurs œuvres et leur confère une actualité permanente.

Pierre Michel

MIRBEAU I CAMUS: MIĘDZY ETYKĄ A DWUZNACZNOŚCIĄ

Oktawiusz Mirbeau i Albert Camus zaliczani są do pisarzy zbuntowanych. Za życia uważani byli za intelektualistów zaangażowanych w sprawy społeczne. Obaj podkreślali odpowiedzialność pisarza za słowo. Niemniej, w przeciwieństwie do wojujących komunistów, jakimi bez wątpienia byli Nizan czy Aragon, nie chcieli składać własnej etyki i estetyki na ołtarzu walki politycznej. Obca im była literatura dydaktyczna czy też propagandowa, która z pewnością nie zmuszała do myślenia, a tylko ograniczała horyzonty odbiorcy. Autor artykułu podkreśla, jak z dwuznaczności stworzyli główną zasadę etyczną i estetyczną. Ta pierwsza zasada wyrażała niepewność i zwątpienie egzystencjalne, podczas gdy druga odrzucała realizm i przywiązanie do sztuki z tezą, co zresztą, zdaniem autorów, byłoby zaprzeczeniem roli artysty. Analiza dwóch dramatów: *Żli pasterze* (1897) Mirbeau i *Sprawiedliwi* (1949) Camusa, wyraźnie pokazuje, jak pisarze nie opowiadają się za żadną ze stron konfliktu kat-oprawca, kładąc nacisk na absurdalny wymiar ludzkiej egzystencji.

