
ALBERT CAMUS : LES JUSTES

ETUDE THEATRALE ET POLITIQUE

DR. SONIA YOUSSEF

FACULTE DES LETTRES

UNIVERSITE DE HELWAN





ALBERT CAMUS : LES JUSTES

ETUDE THEATRALE ET POLITIQUE

Je me bornerai à préciser quelques points :

a. Sa naissance en Algérie, le 7 novembre 1913, d'une famille d'autant plus pauvre que le père, simple ouvrier caviste, mourut des suites de blessures de guerre en 1914. Personne dans son entourage immédiat ne savait lire.

b. Dès l'école communale, un instituteur découvre son intelligence. Reçu au concours des bourses, il fait ses études au lycée d'Alger. Etudes brillantes, mais également participation aux activités sportives du Racing universitaire (football). Il dira que le sport lui a donné ses "seules vraies leçons de morale".

c. Après son baccalauréat, convalescent à la suite d'un pneumothorax, chez un oncle boucher, lettré ou en tout cas passionné de lecture, il lit beaucoup, mais, présentant des signes de tuberculose pulmonaire, il ne peut enseigner. Il travaillera comme journaliste dans un journal algérien de gauche ; Il adhère à un mouvement anti-fasciste et se lie avec des militants nationalistes (Messali Hadj). Il commence à écrire, fait un diplôme supérieur de philosophie, sur Plotin et saint Augustin.

1938 : Ecrit Caligula, joué en 1945.

1938 - 1940 : Ecrit l'Etranger, publié en 1942.

1939 : Noces.

1942 : Le Mythe de Sisyphe.

1942 : Ecrit La Peste, publié en 1947.

1943 : Ecrit Le Malentendu, joué en 1944.



Camus a séjourné pour la première fois en France en 1940. Il est reparti en Algérie en 1941, mais revint en France en 1942. Depuis cette date jusqu'à la fin de la guerre, il participa au mouvement de résistance "Combat", puis dirigea le journal de ce nom jusqu'en 1947.

1948 : L'Etat de Siège.

1949 : Les Justes.

1951 : Publie L'Homme Révolté, dont certains chapitres avaient été écrits dès 1948.

1956 : La Chute.

1957 : Prix Nobel. Discours de Suède.

1960 : (4 janvier) : Mort accidentelle.

Dès sa jeunesse, Camus s'était révélé passionné de théâtre. En 1935-1937, il adaptait pour une troupe d'amateurs Le Temps du mépris de Malraux. Avec trois camarades, il rédigea une pièce, Révolte dans les Austries, interdite, car elle évoquait une grève espagnole. En 1937, il est engagé comme acteur professionnel dans la troupe de Radio-Alger. Il anime la Maison de la culture d'Alger. Il fonda le Théâtre du travail, puis le Théâtre de l'équipe, qui jouèrent de nombreuses pièces et adaptations de romans.

Devenu célèbre, il continuera dans cette voie, montant en 1953 La Dévotion à La Coix de Calderon et Les Esprits de Larivey, comédie du XVIe siècle. En 1954, Un cas intéressant de Dino Buzzati. En 1956, Requiem pour une nonne, tiré d'un roman de Faulkner. En 1958, Le chevalier d'Olmedo, de Lope de Vega et, en 1959, Les Possédés, d'après Dostoïevski. Malraux l'avait pressenti pour être administrateur de la Comédie-Française, mais Camus désirait plutôt diriger un théâtre d'essai, qui aurait pu s'établir à l'Athénée ou à Herbertot. Il devait donner sa réponse au ministre le 4 janvier, dès son arrivée à Paris. On voit



l'importance que tenait le théâtre dans sa vie.

De la libération jusqu'à sa mort, Albert Camus connut des adversaires, parfois très durs, comme Sartre ou Simone de Beauvoir, ou encore les communistes, mais jamais d'ennemis. Son sens de la justice, sa modération forçaient le respect. Sa mort fut un deuil général pour l'Occident.

L'homme privé était charmant. Assez beau, séduisant et séducteur, ami fidèle, aimant la vie, le sport, le soleil, la mer. Humaniste, à coup sûr, et à cause de cela modéré, jamais injurieux, respectant ceux qui s'opposaient à lui, même si leurs idées étaient loin des siennes, parce qu'il respectait l'homme, aussi bien dans l'individu que dans la société.

Sa philosophie était en accord avec son temps, peut-être même produit de son temps ou fortement marquée par lui : les camps de concentration, le génocide hiltérien, Hiroshima... Il n'est pas impossible qu'elle ne connaisse aujourd'hui un nouveau succès dans l'Europe de l'Est ou la Chine...

Pourtant il s'agit d'une philosophie fondée sur l'absurde, tragique, et par là-même paralysée. On a souvent l'impression qu'elle décrit un grand cercle pour revenir à son point initial : la "révolte" selon Camus ne diffère guère d'une résignation instinctive au mal de vivre. Sans doute est-elle destinée à justifier l'existence, autrement dit à détourner du suicide, mais peu de gens se suicident parce qu'ils ne comprennent pas la raison d'être des choses. Cette philosophie ne peut être révolutionnaire ou ne pouvait l'être que sporadiquement, car, à une époque où le communisme séduisait volontiers les intellectuels, Camus, en fait, ne croyait pas à la Révolution. Il aurait voulu une révolution propre, c'est-à-dire qui ne sacrifiât pas aujourd'hui à des lendemains très hypothétiquement chanteurs. Exception pouvant être faite en période de crise intense, comme la guerre.



Adversaire de la peine de mort, il refuse de verser le sang inutilement. On ne peut en effet être révolutionnaire sans être manichéen : tout est mal aujourd'hui, tout sera bien demain, ou tout au moins feindre de l'être dans un souci de praxis. Or Camus n'a rien d'un manichéen : il sait que demain ne vaudra guère mieux qu'aujourd'hui. D'où sa brouille avec Sartre lors de la guerre d'Algérie, Sartre approuvant les transporteurs de bombes et les assassinats de civils , Camus non seulement repoussant cette attitude, mais déclarant qu'il ne voulait pas prendre parti entre sa mère et la justice, phrase qui implique qu'on ne croit pas à la justice.

Il fut un temps où Sartre et Camus étaient considérés comme les deux piliers de la philosophie française comme, soixante ans plus tôt, Taine et Renan, dont Thibaudet disait qu'ils étaient indissociables comme Tarn-et-Garonne. On ne peut dire que Sartre soit un philosophe de premier plan : il y a peut-être plus de profondeur en Merleau-Ponty , assurément en Heidegger ou Bergson, et sa pensée se montre souvent simplificatrice (voir Beaudelaire ou Réflexions sur la question juive), même si elle paraît séduisante au premier abord, mais c'est quand même une vraie philosophie , c'est-à-dire qu'elle propose une solution, sinon une explication au problème de l'existence. On peut juger que Camus n'y arrive pas : sortir de l'absurde par la "Révolte" ressemble fort à un tour de passe-passe intellectuel : c'est, bien qu'il s'en défende, l'affirmation d'une foi creuse, qui ne serait valable qu'avec la garantie d'un Dieu. Lui-même disait que La Peste était le plus anti-chrétien de tous ses livres, parce que c'était celui qui côtoyait le plus le christianisme sans y tomber, mais on peut en faire au contraire une lecture janséniste : Rieu et Tarrou sont «des justes à qui la grâce a manqué», et ce n'est peut-être pas innocent d'avoir choisi un jésuite pour représenter le christianisme. On a dit aussi que la morale de l'ouvrage était «une morale de croix rouge». D'une façon analogue L'Etranger paraît une oeuvre choquante à ceux qui se trouvent engagés dans un combat : il y a quelques années les étudiants israéliens ne pouvaient comprendre Meursault.



En revanche, Camus est un grand écrivain, presque l'égal de Sartre, capable d'un classicisme, d'une austérité de style étonnante; en cela L'Etranger se place absolument dans la lignée de La Princesse de Clèves, de Manon Lescaut des Liaisons dangereuses, du Bal-du-Comte-d'Orgel. C'était également un excellent journaliste, un polémiste à la fois passionné et réservé.

Homme de théâtre ? Une seule de ses pièces eut un grand succès, Caligula, soutenue, il est vrai par le talent de Gérard Philippe, mais le sujet était pittoresque et traité avec un humour noir qu'on ne trouve ni dans Le Malentendu, sombre histoire d'auberge noir où une mère et sa fille tuent leur fils et frère parce que, revenant après avoir fait fortune, au lieu de se faire connaître, il s'est présenté comme un riche voyageur ayant beaucoup d'argent sur lui, ni dans L'Etat de siège, curieuse transposition de La Peste en occupation par une armée ennemie, allégorie froide, trop facilement déchiffrable, spectacle que Camus voulait total, mais qui ne cause aucune angoisse, aucune oppression au spectateur (que l'on compare avec le réalisme impitoyable de Morts sans sépulture ou des Mains sales). La référence au nazisme y était dérisoire et transparente, poussée jusque dans les costumes. Et comme la pièce renvoyait ouvertement à une «peste», le public attendait tout autre chose.

Passionné de théâtre, excellent adaptateur, Camus n'en avait pas le génie. Ce qui ne veut pas dire que ses constructions intellectuelles abstraites ne sont pas intéressantes, encore qu'elles soient même des symboles que des signes algébriques, mathématiquement déchiffrables. Cela est d'ailleurs voulu par l'auteur, et si l'oeuvre est jouée par de bons comédiens elle peut passer la rampe. C'est après coup que l'on se dit... que tout aurait pu être dit en trois pages.



Cette froideur est particulièrement frappante dans Les Justes : d'une part la «fable» est évidente, privée de tout suspens ; d'autre part, aucune motivation des personnages, à une exception près peut-être (Stepan), n'est secrète. Pièce sans ombre où l'on a même pas à se demander qui a raison ou dans quelle mesure il a raison. Si nous comparons avec Les Mains sales, par exemple, dans la pièce de Sartre, c'est au moment où Hugo admire le plus Hoederer qu'il le tue. Mais il le tue parcequ'il le surprend à embrasser Jessica, faiblesse tout accidentelle. Hoederer s'écroulera en s'écriant «C'est trop con !» Même parmi les héros, personne n'est tout à fait pur. Les personnages des Justes, eux, sont sans faiblesse, sans faille de leur personnalité et la contingence n'intervient pas. Même si la présence non prévue des deux enfants est la source du drame, elle y est intrinsèquement contenue, puisque, si elle provoque un changement de programme, elle ne modifie pas les sentiments de ceux qui doivent agir : quoi qu'il en puisse être, Kaliayev ne voudra jamais causer que la mort du seul grand- duc.

DRAMATURGIE

Camus a voulu que sa pièce fût construite comme une tragédie classique : cinq actes ; pas d'indication de scènes, simplement, celles d'entrée et de sortie des personnages, pour ne pas rompre l'unité ni le mouvement à la lecture, ou bien parcequ'il juge cette convention tout à fait artificielle.

Acte I : Exposition : conversation entre les terroristes. Arrivée de Stepan. Présentation de Kaliayev au spectateur, selon les meilleurs règles. Arrivée de celui-ci. Premier affrontement avec Stepan. Conseils sur la façon de jeter la bombe.



Acte II : Attente de l'explosion. Rien. Arrivée de Voinov, déconcerté, qui n'a pas agi, lui non plus. Arrivée de Kaliayev, très ému : la présence des enfants l'a empêché de jeter la bombe. Nouvel affrontement avec Stepan. Si l'organisation le décide, il recommencera, sans tenir compte des enfants, au retour de la calèche. A l'exception de Stepan, tous l'approuvent de s'être abstenu. Le grand-duc retournera au théâtre dans deux jours, cette fois probablement seul. Kaliayev alors jettera la bombe.

Acte III : Voinov ne se sent pas capable de jouer son rôle de second, il abandonne avec l'accord d'Annenkov. Scène d'amour entre Dora et Kaliayev. Kaliayev sort accompagné d'Annenkov, qui remplacera éventuellement Voinov. Dora et Stepan attendent. Explosion.

Acte IV : Changement de lieu. Kaliayev, arrêté, est en prison. Trois entretiens : avec Foka, le droit commun, qui pend les condamnés politiques, bénéficiant chaque fois d'un an de remise de peine ; avec Skouratov, qui essaie d'obtenir que Kaliayev dénonce ses camarades, et avec la grande-duchesse, qui essaie de le faire se tourner vers Dieu et se repentir de son crime. C'est l'acte des tentations.

Acte V : On revient dans un appartement des conjurés. Ceux-ci attendent des nouvelles de l'exécution de Kaliayev. Arrive Voinov, qui demande à revenir parmi eux : désormais il est prêt pour l'assassinat ; puis Stepan qui raconte les détails de l'exécution : Kaliayev, en dépit des bruits qu'on avait fait courir, n'a pas trahi. Il est mort courageusement. Dora obtient d'Annenkov d'être désignée pour le prochain attentat, ainsi elle rejoindra son amant dans la mort.

L'action est rigoureusement conforme à la réalité historique. Camus a découvert le récit de cet acte dans les Souvenirs d'un terroriste de Boris Savinkov, traduits en 1931. Il songe à la pièce en 1947, en même temps



qu'il prépare L'Homme révolté, mais il a déjà réfléchi à la question. On lit dans ses Carnets, en avril 1946 :

«Révolte, commencement : le seul problème moral vraiment sérieux, c'est le meurtre. Le reste vient après. Mais de savoir si je puis tuer cet autre devant moi, ou consentir à ce qu'il soit tué, savoir que je ne sais rien avant de savoir si je puis donner la mort, voilà ce qu'il faut apprendre.»

Puis, en mai-juin 1947 :

«Terrorisme : La grande pureté du terrorisme style Kaliayev. C'est que pour lui le meurtre coïncide avec le suicide (cf. Savinkov, Souvenirs d'un terroriste). Une vie est payée d'une autre vie. Le raisonnement est faux mais respectable (Une vie ravie ne vaut pas une vie donnée).»

«Aujourd'hui le meurtre par procuration. Personne ne paye.»
«1905. Kaliayev. Le sacrifice du corps.»
«1930. Le sacrifice de l'esprit.»

N.B. : La date 1930 fait probablement allusion aux procès de Moscou.

Enfin, on lit encore en 1947 :

«Pièce. La terreur. Un nihiliste. La violence partout. Partout le mensonge. Détruire, détruire. Un réaliste. Il faut entrer dans l'Okrana. Entre les deux Kaliayev. Non, Boris, non.»

A la fin de l'année 1948, Camus publie dans la revue la Table Ronde, Les Meurtriers délicats», article qu'il insèrera dans L'Homme révolté (1951) : Deuxième partie : La révolte historique, Le terrorisme individuel. Il est à ce moment hanté par les prérévolutionnaires russes, Bakounine, Netchaïev, Chigalev même. Surtout par les premiers , révoltés à l'état pur,



c'est-à-dire croyant moins à la révolution qu'à la destruction, manifestant un refus absolu, une révolte totale qui touche à ce que Camus appelle «la révolte métaphysique». Ainsi, pour Bakounine, il n'existe que deux choses, l'Etat et la Révolution. L'Etat est toujours mauvais : la révolution consiste à détruire l'Etat. Anarchiste, il conçoit pourtant une organisation dictatoriale. C'est parmi ces doctrinaires que se placent les meurtriers de 1905.

Bien qu'il y ait eu dès 1819 un attentat contre le Tsar Alexandre 1er, le terrorisme russe et européen date en fait de 1878. Le 24 janvier de cette année-là, Véra Zassoulitch, après le procès de 193 populistes, abattit le gouverneur de Saint-Pétersbourg. Elle fut acquittée par les jurés, mais son acte entraîna une cascade de répressions et d'attentats qui se généralisèrent. Krovitchinski met la terreur en principe dans un pamphlet, Mort pour mort. L'empereur d'Allemagne, le roi d'Italie, le roi d'Espagne furent victimes d'attentats et Alexandre II créa une police spéciale, l'Okhrana, avant d'être assassiné en 1881 par les terroristes de la «Volonté du peuple». Des pendaisons s'ensuivirent, en France, il faut citer les noms de Ravachol, Henri, Vaillant et l'assassinat du président de la République, Sadi Carnot. Dans la seule année 1892, il y eut plus de 1000 attentats à la dynamite en Europe, près de 500 en Amérique. Parmi les victimes, on compte aussi l'impératrice Elisabeth d'Autriche 1898 et le président des Etats-Unis, Mac Kinley 1901. En Russie se constitua en 1903 l'Organisation de combat, issue du Parti socialiste révolutionnaire qui fit assassiner le ministre Phlevo par Sozonov et le grand-duc Serge par Kaliayev en 1905. Ce fut à peu près la fin de ce que les révolutionnaires ont appelé l'âge des martyrs. D'ailleurs les partis marxistes, bolcheviks, étaient hostiles au terrorisme individuel, lui préférant des actions de masse. Selon Camus, ces jeunes gens, issus de la bourgeoisie ou même de l'aristocratie (le parti de la Volonté du peuple avait été dirigé pendant un certain temps par la fille du gouverneur de Saint-Pétersbourg) se sacrifiaient au nom de quelque chose dont ils ne savaient rien ; ils n'avaient aucun plan de société, à la



différence des marxistes, et s'en remettaient à l'avenir. Kaliayev n'était pas seul à éprouver des scrupules : Savinkov refusa de faire exploser une bombe contre l'amiral Doubassov dans un train, de peur de faire des victimes innocentes. Un autre déclara qu'il ne lancerait pas sa bombe si Doubassov était accompagné de sa femme. Ils considèrent la violence comme nécessaire et inexcusable, ils s'estiment à la fois innocents et coupables et donc méritant la mort, qui en les justifiant, redouble le crime dont on peut accuser la société, responsable ainsi d'une double mort.

Le 2 février 1905, donc, quelques jours après le «Dimanche rouge» où une foule de gens sans armes, portant une pétition au tsar, avait été fauchée par des armes automatiques qui avaient fait plus de 1000 morts, Kaliayev renonça à l'attentat prévu à Moscou contre le grand-duc Serge, oncle du tsar Nicolas II et commandant militaire du district de Moscou, parcequ'il était accompagné de son neveu et de sa nièce. L'Organisation l'approuva, et il lança de nouveau une bombe sur le grand-duc, seul, le 4 février. Quand elle entendit l'explosion, la grande-duchesse se précipita, ramassa les débris de son mari, etc. Kaliayev ayant été arrêté, elle lui rendit visite dans sa prison, essaya de le comprendre et même d'obtenir sa grâce sans l'obliger à aucune dénonciation et lui remet une icône.

Deux points ont été absolument laissés de côté par Camus dans sa pièce :

1. La question de savoir si un tel attentat était opportun, après le dimanche rouge, qui avait révolté l'opinion en Russie et dans le monde, et s'il ne risquait pas de la faire basculer en sens inverse.
2. Le fait que le chef de l'Organisation, Azéev, jouait double jeu et émargeait à l'Okhrana, touchant une pension de 14.000 roubles par an.



Autrement dit, Camus fausse malgré tout quelque peu l'histoire, ce qui est son droit strict, d'autant plus qu'il ne fausse guère les personnages, ni, comme nous le verrons, la façon dont eux ont vécu l'histoire. Il a gardé par respect le nom de Kaliayev, mais modifié les autres, remplaçant Azéev par son successeur, Boris Savinkov, devenu Boris Annenkov, transformant Dora Brilliant en Dora Doulebov, Voinarovski en Voinov et introduisant un personnage imaginaire, Stepan.

L'ACTION :

Le premier titre prévu pour la pièce était La Corde, mais ce terme est considéré comme portant malheur au théâtre de Camus qui pourtant y tenait, n'a pas voulu forcer les susceptibilités des comédiens. Le titre qui conviendrait le mieux et assurément Les Meurtriers délicats, mais cela sonne comme un titre de comédie. Les Justes renvoient à l'Ancien Testament, où l'on sait que les Justes ne sont pas des tendres. Moïse n'hésite pas à faire massacrer des Israélites et Joad n'épargne guère Athalie. Le Juste se définit souvent comme «homme juste et craignant Dieu», entendons : juste parce qu'il craint Dieu. C'est en effet de la justice de Yaweh qu'il a souci, beaucoup plus que celle des hommes.

Mais les justes de Camus n'ont pas de Dieu : ce qu'ils mettent au-dessus de tout, c'est la Justice, Justice qu'ils imaginent eux-mêmes : ils s'affirment justes parcequ'ils se créent justes et ils se créent justes parce qu'ils payent le prix selon la loi du talion : une vie pour une vie. Accepter de mourir leur donne le droit de tuer, ce qui est une vue des choses contestables, mais irréfutable selon leur point de vue. En tout cas, c'est ce qui se rapproche le plus de la Justice absolue, telle qu'ils peuvent la concevoir.

C'est moins un drame qu'une tragédie que Camus cherche à écrire, c'est-à-dire une pièce dont l'enjeu est d'abord l'attitude de l'homme face à



son destin. Pour rendre encore plus sensible cet aspect, il se conformera à peu près aux exigences de la tragédie classique. Rappelons qu'Aristote distingue six parties dans la tragédie, la fable ou l'histoire, les caractères, la pensée, l'expression ou élocution, le chant, le spectacle. Il nous faut supprimer l'avant-dernière, naturellement, mais nous pouvons analyser Les Justes en examinant les cinq autres.

1.La fable :

Racine recommandait «une action simple, chargée de peu de matière». On ne saurait mieux qualifier celle des Justes. On ne peut considérer l'attentat manqué comme une péripétie, puisque moins qu'un renversement de l'action, il en pose au contraire les conditions. Ensuite, tout se déroule avec rigueur, aucune surprise, aucun revirement. D'autre part, l'unité de l'action est parfaite. On pourrait même dire que l'auteur, pour mieux focaliser, en a laissé de côté la moitié : le meurtre est le point central, mais la victime est escamotée. Tout au plus est-elle évoquée par la grande-duchesse à l'acte IV ; encore la grande-duchesse s'intéresse-t-elle beaucoup moins à elle-même ou à la famille impériale qu'à l'assassin.

L'action, c'est donc le meurtre du grand-duc, vu du côté des meurtriers. Elle comporte trois temps : avant le meurtre, pendant le meurtre et après le meurtre, le temps intermédiaire étant naturellement réduit, à la fois chez le meurtrier principal et chez ses complices. Pour parler en termes cornéliens, «l'unité de péril» est totale, beaucoup plus grande que dans Horace, où l'on a d'abord les risques courus par les deux groupes de frères, puis par Camille et enfin par Horace lui-même. Ici, seul le meurtrier nous intéresse et en tuant, ipso-facto, il se condamne à mort. Le meurtre du grand-duc n'est qu'une première étape, indissociable de la mort sur l'échafaud.



D'autre part, comme dans la tragédie classique, l'action est intérieure : ce n'est pas l'évènement, mais ce qui se passe dans la tête ou dans le coeur de ceux qui en sont les auteurs, les motifs, voire les mobiles de la décision, puis ses répercussions. Toujours comme dans la tragédie, la face extérieure de l'action, son résultat, sa manifestation, son aspect spectaculaire, n'est connue que par un récit (par exemple le récit du supplice, à l'acte V).

L'Unité de temps.

Si l'unité d'action est rigoureusement observée, peut-on en dire autant de l'unité de temps ? Certes, la pièce ne se passe pas tout entière en 24 heures ; mais si la lettre n'est pas suivie, l'esprit est respecté, car parler de 24 heures veut dire qu'il faut concentrer l'action dans sa durée minimum (c'est ainsi que l'entendait Corneille). Il eût été possible d'observer les 24 heures : il eût suffi que l'attentat manqué fût connu comme un récit, ce qui supprimait deux jours, et de supposer, comme on l'eût fait au XVII^e siècle que Kaliayev était exécuté le lendemain. Mais, Camus veut être parfaitement fidèle à la réalité historique. Il n'est pas lié par une exigence artificielle, surveillée par les doctes. Le meurtre manqué fait intégralement partie de l'action et le supplice est lié au meurtre : il faut donc leur donner leur pleine réalité en respectant leur temporalité. Puis deux attentats en un seul jour, c'est peu vraisemblable, et d'ailleurs inexact. Le drame est un drame de l'attente : attente de l'explosion, attente de la mort, pour le meurtrier, mais aussi pour les autres. Sera-t-il grâcié? Les trahira-t-il

D'autre part, ce temps, exactement de dix jours (voir les didascalies au début de chaque acte) est un temps uni, d'une seule coulée. Il ne s'y passe rien sinon l'attente ; il ne pèse donc pas, il n'est pas articulé, senti comme une succession de moments hétérogènes, mais comme une durée homogène. On peut donc considérer que Camus est fidèle à l'unité de temps, comprise dans son sens profond.



L'Unité de lieu

En dépit des apparences, elle est tout autant respectée. Certes, on compte trois décors : I, II, III se passent dans le même, l'appartement des terroristes ; IV dans la prison ; V dans un autre appartement (précaution indispensable contre la police), qu'on nous précise être de même style que le premier ; on ne nous dit pas lequel. Les terroristes déménagent, mais ils emportent leur décor avec eux. Ces deux appartements, qu'on peut supposer aussi banals que possible (il est essentiel de ne se faire remarquer en rien), sont équivalents. Un metteur en scène paresseux peut se contenter de deux décors semblables. S'il est fidèle, il déplacera quelques objets, modifiera certains aspects, s'appliquant à faire sentir l'identité malgré les différences.

Reste la prison : elle est inévitable, mais là encore, il n'y a pas vraiment rupture. Quelle différence pour Kaliayev entre la prison et l'appartement ? L'une est la suite logique de l'autre. En entrant pour la première fois dans l'appartement que l'Organisation a mis à la disposition des terroristes, Kaliayev savait que du même coup, il entrait en prison, elle-même liée à l'échafaud et à la tombe. Il serait bon que l'on sente cette permanence : certains meubles peuvent demeurer dans chaque décor. Dans une pièce d'avant-garde, deux personnages promènent leur espace avec eux, sous forme d'un décor portable : Kaliayev, en profondeur, fait de même. Simplement, dans la prison, il y a un vide : l'absence de Dora, remplacée toutefois par une autre figure féminine, la grande-duchesse. D'autre part, ses camarades ne cessent de penser à lui : moralement, ils sont eux aussi dans la prison.

Les bienséances :



Enfin, pour continuer notre comparaison, Camus respecte absolument les bienséances, telles qu'on les entendait au XVII e siècle : on n'assiste ni à l'attentat, ni au supplice. Coquetterie profonde de Camus, en 1949, rien n'empêcherait un peu de spectacle, qui pourrait être fort beau et émouvant, mais ce serait contraire à l'esprit de la pièce : elle n'est pas écrite pour le spectacle mais pour les idées.

Il enchérit même -graphiquement- sur la tragédie classique, par l'absence d'indication de scènes distinctes : cette suppression lie encore davantage l'action à la collectivité : un individu qui entre ou qui sort ne crée pas une rupture ; ce n'est qu'un membre du corps, qui possède son identité, sa fonction propre, mais n'a pas, pour ainsi dire, d'existence autonome.

LES CARACTERES

Ce sont eux qui devraient être le plus intéressants, dans la pensée de Camus, et pourtant, ils laissent à désirer, justement parce qu'ils se confondent avec "la pensée", ici, les idées qui les conduisent ou qu'ils représentent. Pas la moindre contradiction en eux. Ils s'identifient à une ligne de conduite, issue d'un choix initial. Ils ne sont tentés ni par la trahison, ni par l'amour, ni par la faiblesse, à l'exception de Voinov, peut-être, mais il aura repris courage au cinquième acte. Plus cornéliens que les plus grands héros de Corneille, ils ne se laissent pas aller à des stances, comme dans le *Cid* et *Kaliayev*, quittant à tout jamais Dora, ne pousse même pas un "Hélas!" comme *Polyeucte* (IV, 3, v. 1253). Des *Horaces* ou des *Curiaces*, à un degré supérieur, qui n'ont ni de *Pauline* ni de *Camille* pour les tenter. Mais il convient de les examiner séparément.

KALIAYEV :



C'est le vrai nom du terroriste de 1905. Camus respecte l'histoire, il lui donne moins un caractère qu'il ne rend sensible, en l'illustrant, celui qu'il avait réellement. Il se contente d'en faire l'amant, au moins au sens large, de Dora et lui prêtera un peu de lyrisme dans une scène d'amour.

Il est le protagoniste de la pièce, du point de vue de l'action comme celui des caractères. Lorsqu'il entre, à la p. 29*, on nous l'a déjà présenté comme "le Poète", surnom authentique. Il va être présent toute la fin de l'acte. Il reparaitra p. 52 (mais on parle de lui depuis le début de l'acte II pour rester encore sur la scène jusqu'à la fin de l'acte. Il est présent encore de la p. 71 et la p. 90 (sauf une brève interruption), ce qui constitue presque tout l'acte III . Il est naturellement présent pendant l'acte IV en entier, celui-ci se passant dans son chachot. Absent à l'acte V, et pour cause ! mais les autres ne parlent que de lui. Soit au moins 86 pages sur 125, 69% de la pièce.

En outre, il en est vraiment le centre. Lui seul pose les problèmes et oblige les autres à se les poser. Il est le point de convergence et de référence. Annenkov est plat. Stepan pourrait disputer la place centrale à Kaliayev, mais il est trop simpliste et présente une faille secrète. Dora, seule femme du groupe, aurait pu être un noeud dramaturgique : rivalités, jalousies. Or, on n'a aucune allusion à de telles possibilités. A tous les membres du groupe, Dora est unie par une affection intense, mais fraternelle. C'est par rapport à lui qu' Annenkov prend toutes ses mesures. C'est aussi par rapport à lui que Stepan se définit comme terroriste aberrant. Dora lui est liée par l'amour, comme le prouvera sa décision finale de s'offrir pour jeter la prochaine bombe, pour être unie à lui le plus tôt possible, par la corde. Voinov n'est que son second, et après sa crise de lâcheté, de dépression nerveuse, c'est à cause de son exemple qu'il revient parmi le groupe. C'est lui qui introduit un peu de trouble dans l'âme obtuse de Foka. C'est lui qu'essaie de retourner Skouratov. C'est lui que la grande-duchesse essaie de convertir pour sauver son âme.



Enfin, toute l'action se réduit à un voyage à l'intérieur de Kaliayev, pendant 4 actes, un approfondissement existentiel, sartrien si l'on veut (l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait). Quant au cinquième acte, il représente un prolongement hors de lui-même, en Dora. Tout est dans cette découverte progressive.

Son caractère est donné d'emblée et conforme à la réalité ; il a 28 ans en 1905. Il est entré dans l'Organisation en 1903, estimant qu'on ne pouvait approuver les terroristes sans participer aux attentats. C'est vraiment lui le "meurtrier délicat", le doux, féroce par raison et par amour, qui tue tout en ayant horreur de son acte, l'homme de ce que Emmanuel Mounier appelait "les certitudes difficiles".

On le surnommait "le Poète", sans doute pour quelques allures de rêveur ou une certaine fantaisie, mais le mot va plus loin, si on lui accorde, comme il convient, sa signification romantique. Le poète, c'est le mage, le voyant, celui qui, doué d'un sens supérieur, plus affiné, voit plus loin que la plate réalité. Kaliayev est poète en ce sens qu'il croit en un ensemble de valeurs qui dépassent l'homme et l'humanité. Valeurs contestables, qu'un Stepan récuse totalement, mais senties, affirmées, bien que privées de toute garantie religieuse. Au reste, Kaliayev croyait en Dieu, à la différence des autres terroristes, tous athées (dans la pièce, il semble que Dora, elle aussi, ait l'âme religieuse). Il croit peut-être même en la sainte Trinité, tout au moins à Jésus-Christ, puisque, tenant sa bombe dans la main gauche, il se signa de la droite devant une icône (geste significatif, conservé par Camus), mais il repousse tout enseignement d'une Eglise qui s'accommode trop facilement de la misère et de l'injustice et soutient le pouvoir. C'est cela qui explique son attitude apparemment contradictoire : il se signe devant l'icône, mais il refuse d'embrasser le crucifix avant de monter sur l'échafaud : cela uniquement parce que c'est un membre de l'Eglise officielle qui le lui tend et que baiser le crucifix, dans sa pensée, serait



reconnaître cette Eglise, et donc le pouvoir, et donc se repentir de son acte, et donc -cascade de conséquences morales- n'être plus qu'un assassin et non un justicier. On peut considérer aussi que se signer devant l'icône est un geste russe par excellence, par lequel Kaliayev s'unit au peuple russe qu'il représente, car devant la grande-duchesse, il ne fait aucune profession de foi et il a raconté à Foka la légende de saint Dmitri. Peut-être Dieu est-il à découvrir au-delà du sacrifice, mais il ne semble pas avoir l'espérance d'une autre vie ; tout au moins il refuse d'y penser, comme il le dit à la grande-duchesse, "mes rendez-vous sont sur cette terre" (p. 123).

Au cours de la pièce, nous connaissons Kaliayev sous trois faces principales :

1. L'exalté. Il entre en riant (p.24), comme Stepan le lui raproche, l'action terroriste est bien pour lui un jeu : il a dû vivre déguisé en colporteur. Un jeu de barine, même, comme le lui fera entendre Foka. Nous apprenons qu'en Ukraine, la plus belle région de la Russie, la plus gaie, il conduisait sa voiture à toute vitesse. Cette exaltation, précisée dans une didascalie de la p. 31 est associée à l'idée de mort, elle englobe même : "Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée (...) Oui, c'est un bonheur qu'on peut envier" (p. 38). Il envie les Japonais, qui pendant la guerre russo-Japonaise, ne se rendaient pas mais se suicidaient (p. 31). On peut d'ailleurs penser que cette remarque est plutôt inspirée anachroniquement par les célèbres Kamikazes de la Deuxième guerre mondiale. Stepan lui reproche de penser au suicide parce qu'il s'aime, c'est-à-dire par narcissisme, ce narcissisme qui, pour employer un vocabulaire sartrien, transforme l'acte révolutionnaire en geste, tourné vers soi. Exaltation à tout prendre peut-être factice ou trop légère : Kaliayev est un être en porte-à-faux, pris dans un dilemme qu'il nie, mais dont il ne peut pas se libérer.



2. L'homme déchiré : Kaliayev est écartelé entre non par une, mais deux contradictions, qu'il s'efforce de résoudre l'une par l'autre.
- a) C'est d'abord une tension entre la joie de vivre et la soif de justice. Il est prêt à sacrifier sa joie de vivre égoïste au bonheur universel, à la joie de vivre des hommes, attitude mystique, qu'on pourrait appeler, comme dans La Peste, "une sainteté sans Dieu". Il accepte de mourir pour la justice et le bonheur. Cette première tension se résout donc assez facilement.
- b) C'est ensuite une tension beaucoup plus douloureuse entre la justice d'aujourd'hui et la justice de demain. Pour la justice de demain, il faut tuer le grand-duc, oppresseur et participant à un régime d'oppression. C'est donc un acte révolutionnaire, destiné à "déstabiliser" le régime. Mais la justice d'aujourd'hui exige qu'on ne tue pas des enfants. On peut se demander pourquoi, et les objections de Stepan (p. 59) sont valables. Il est à remarquer que personne ne s'interroge sur la culpabilité des enfants, en tant que neveux du grand-duc. Curieusement, c'est la grande-duchesse, qui, dans la prison, pour montrer à Kaliayev son inconséquence, n'hésitera pas à dire que sa nièce n'est pas bonne, peut-être moins bonne que son oncle. Ce qui arrête Kaliayev, c'est le scandale du meurtre des innocents. Comme Ivan Karamazov, dans le roman de Dostoïevski, ne veut pas accepter ce Dieu qui a créé un monde où les enfants souffrent, Kaliayev ne veut pas accepter la révolution, si cette révolution doit tuer des enfants, même si le régime actuel est cause que des milliers d'enfants en Russie meurent de faim. Il ne se demandent pas non plus si tuer le grand-duc, c'est faire souffrir des innocents; la grande-duchesse passe encore, elle s'est unie à lui "pour le meilleur et pour le pire", mais ses neveux, auront peut-être à souffrir de la mort de leur oncle. Ils l'aimaient peut-être. Et jeter une bombe sur la calèche, n'est-ce pas risquer de tuer aussi le cocher ? Est-il coupable d'être au service du pouvoir? La solution



serait seulement un calcul du moindre mal. Voici que cela devient de la casuistique.

Paradoxalement, c'est le premier trait de caractère, la première tension, si l'on veut, qui répond à la seconde : le seul absolu, c'est la vie. Tout vaut mieux que perdre la vie. Ainsi, on doit seulement considérer le nombre des vies sacrifiées et s'en tenir au minimum. Attitude profonde chez Albert Camus : sans parler de son goût pour la vie (naturel chez quelqu'un qui a risqué de mourir de tuberculose), pour le sport, le soleil, toutes les activités des vivants, L'Etranger est en fin de compte, un hymne à la vie ; et l'on sait que Camus a toujours fait campagne contre la peine de mort. On sait aussi que, pendant la guerre d'Algérie, il essaiera d'obtenir que les combattants s'engagent des deux côtés à respecter les populations civiles. Utopie, sans doute, inconciliable avec les conditions de cette guerre, mais effort vers ce qui lui paraissait essentiel.

Cependant, c'est peut-être encore un sophisme, ou une dialectique insuffisante : il demeure dans la vie quelque chose de sacré, qui, pour Camus, est un refuge du sacré disparu, et pour Kaliyev reste peut-être attaché à une exigence divine : "Tu ne tueras point", et à une loi de talion : sa vie pour une autre vie. Non pas que cela ait un sens, Stepan a beau jeu de le contester, mais parce que la destruction d'un absolu demande le sacrifice du seul absolu que l'on puisse offrir. La seule autre solution est celle, métaphysique, du repentir ; mais nous avons vu que Kaliyev ne pouvait pas l'accepter, puisque ce serait enfin de compte, se rendre complice de la tyrannie.

D'où un autre aspect de Kaliyev, apparemment contradictoire avec le premier, mais que nous avons déjà signalé : le désir de mort. Il est possible que chez lui Thanatos l'emporte sur Eros. Il croit aimer la vie, mais au fond de lui-même, il est un être-pour-la-mort, jusque dans



la façon dont il se comporte, jouissant du bonheur comme d'une espèce de permission, de parenthèse, dont il se sent toujours un peu coupable. A Stepan, qui déclare souhaiter qu'il vive, car "nous avons besoin d'homme comme lui", Dora répond : "Lui ne souhaite pas. Et nous devons désirer qu'il meure (...) Je connais son coeur. C'est ainsi qu'il sera pacifié". (p. 136).

3. L'amant : En ce domaine, Kaliayev, comme Dora, est pris dans un piège terminologique. La justice est fondée sur l'amour, et l'amour de Kaliayev pour Dora semble, en quelque sorte, un cas particulier de l'amour universel. Camus a tenu à introduire une scène d'amour dans sa pièce : elle occupe les pages 83 à 89, juste avant le départ pour l'attentat définitif et ce qui suivra. Tous deux placent d'abord leur amour sur le même plan que celui qu'ils éprouvent pour le peuple, et Kaliayev en donne une définition irréprochable : "Mais c'est cela l'amour, tout donner, tout sacrifier sans espoir de retour." (p. 84). Cela ne satisfait pas Dora, qui lui oppose ce qu'elle fera appeler à Kaliayev "la tendresse", peut-être parce qu'il est incapable d'employer en ce domaine le mot "passion". Car Kaliayev ne veut pas aimer. Il a peur des exigences de l'amour : la seule chose qu'il puisse offrir à Dora, c'est la paix sous entendu dans la mort (p. 88). On peut noter que cet amour n'est absolument pas senti comme une valeur d'exaltation, à la manière de celui de Rodrigue et de Chimène. Il est visiblement considéré comme une faiblesse, et le lecteur, sinon le spectateur, ne peut s'empêcher de le trouver assez froid. D'autant plus que tout aspect sexuel en est exclu. Intentionnellement sans doute ; car ce n'est pas au vrai Kaliayev que Camus emprunte cette attitude, mais à Voinarovski, qui, à la femme aimée qui cherchait à le retenir, répondit un jour : "Je te maudirais si j'arrivais en retard chez les camarades" (cf. L'Homme révolté, p. 204).



Stepan dit de lui : " Une âme faible, mais la main est forte. Il vaut mieux que son âme" (p. 90). Nous pourrions parler aujourd'hui d'états d'âme. Il serait plus juste de penser à la "belle âme" selon Hegel, qui refuse tout destin, et intéressant de le rapprocher de philippe Strozzi, auquel on peut penser qu'il aurait fini par ressembler ... s'il avait eu le temps de vieillir. Pour le moment, Kaliayev accepte de se salir les mains, mais il ne le supporte pas.

De la joie de vivre à une espèce de joie de mourir, tel est le parcours accompli par Kaliayev. Il faut supposer "Sisyphes heureux" écrivait Camus dans son premier essai philosophique. Il semble que Kaliayev soit heureux à l'acte IV, heureux de n'avoir plus à choisir, mais en même temps de n'avoir plus à assumer longtemps son choix. Il refuse de se repentir, mais appelle une compensation que d'autres nommeraient châtement. On aurait envie, en termes sartriens, de parler d'une "mauvaise foi" tenant à sa situation de bâtardise : le barine révolutionnaire, qui refuse sa classe, mais ne peut se débarrasser de sa culture. On peut y voir aussi une référence à un système religieux que l'auteur lui fait repousser, au sentiment d'un corps mystique, d'une réversibilité des mérites. Système que sa philosophie ne peut justifier, mais auquel son coeur ne peut s'empêcher de croire.

Stepan : Bien que les autres caractères masculins soient surtout conçus pour mettre Kaliayev en valeur, Stepan est loin d'être négligeable, car lui aussi révèle plusieurs aspects, ou plusieurs niveaux. Il se présente d'abord comme le révolutionnaire pur et dur, dont rien ne peut entamer la foi, devenu certitude, en la nécessité de détruire par tous les moyens le régime existant, pour établir le bonheur, certain, du peuple. C'est pourquoi il reproche à Kaliayev de ne pas croire à la révolution (p. 62), de l'avoir vue comme un jeu, d'y être entré parce qu'il s'ennuyait (p. 32). La révolution est la



valeur absolue; on doit tout lui sacrifier, même les enfants. Stalinien, si l'on veut, ou tout simplement communiste léniniste orthodoxe : à l'époque où écrit Camus, il ne vient à personne l'idée de faire une distinction inventée après coup, à des fins politique.

Stepan se place ainsi dans la ligne qui va de Bakounine, Netchaïev, Chigalev à un Gilles Perrault ou à un Régis Debray, osant déclarer à Jean Daniel que, même s'ils avaient su à quoi aboutiraient les Khmers rouges, ils les auraient néanmoins aidés. C'est que, pour eux, comme le montre Koestler dans Le Zéro et l'infini, l'individu ne compte pas, n'est qu'une "fiction grammaticale".

Mais Stepan n'est pas si simple : il y a en lui un premier secret, cet amour de l'humanité abstrait n'est en lui qu'une haine de l'humanité concrète (il sait prononcer comme il faut les mots "la haine", alors que Kaliayev les prononce très mal). Haine fondée sur une soif de vengeance. Au bagne, Stepan a été fouetté : on en parle trois fois : deux fois, c'est lui qui évoque ce châtime (p. 61, p. 92), mais Kaliayev prononce le mot (p. 66), il ne le supporte pas. Il en a été doublement humilié : d'abord, d'être traité, lui, un être humain, comme un animal ; ensuite de ne s'être pas suicidé comme une de ses camarades, pour protester contre cet acte. Il s'estime lâche d'avoir continué à vivre et cette rancoeur s'est transformée en une haine contre tous ses semblables (p. 92). Il s'agit moins pour lui de construire un univers de justice que de détruire et de tuer.

Enfin, il y a un deuxième secret, de portée plus particulière, qu'il n'avouera qu'à la fin de la pièce (p. 148) : il envie Kaliayev. Il l'envie dès leur première rencontre, d'où son agressivité. Kaliayev a le surnom, malgré tout prestigieux, de "poète", il est heureux de vivre. Cela l'amuse d'être terroriste. Il y a en lui une gâté, au moins



apparente, que Stepan ignore. Il l'envie aussi d'être resté humain. Il l'envie enfin de mourir comme il est mort. On peut penser qu'au fond de lui-même il souhaitait qu'il trahît (Cf. acte V, premières pages). Et, s'il laisse la prochaine bombe à Dora, c'est qu'il estime qu'elle en est plus digne de lui.

Il y a, dans cette façon de faire du doctrinaire rigide un homme poussé par des motifs passionnels presque égoïstes, une attitude violemment critique de l'auteur à l'égard de cette espèce d'hommes. Pourtant, nous trouvons Stepan plus sympathique lorsque nous connaissons ses motifs. Car, ainsi, il devient humain, et c'est être inhumain qui est pour Camus le crime inexpiable.

ANNENKOV : Les autres terroristes masculins sont présentés d'une façon beaucoup plus superficielle. Camus a été gêné par la présence de l'agent double Azéev à la tête du groupe. Pour ne pas ternir l'image qu'il voulait donner, il a gommé ce trait ; mais il ne l'a pas remplacé. Aussi Annenkov est-il très pâle. Il ne sert guère qu'à donner la réplique aux uns et aux autres. Certes, l'Organisation demande au chef de groupe d'être d'abord un bon fonctionnaire, précis et sans états d'âme. Annenkov remplit ces conditions au-delà de toutes espérance. Au point que, pour lui donner un minimum de personnalité et montrer qu'il n'est pas plus lâche que les autres, Camus le fait prendre la décision de remplacer Voinov comme second de Kaliayev pour le deuxième attentat.

VOINOV : (Voinarovski) : il est là pour faire nombre. L'auteur lui a donné un caractère plausible : plein d'ardeur, il perd soudain courage quand il a été mis au pied de l'acte à accomplir. Puis il s'est repris en voyant le courage de Kaliayev et, de nouveau, il reprend sa place parmi le groupe.



FOKA : Personnage épisodique. On n'ose dire que ce condamné de droit commun, de très faible intelligence et qui s'accommode de toutes les besognes, représente le peuple russe. Toutefois en montrant la distance entre l'idéal des terroristes et ceux pour qui ils travaillent, il accroît la solitude de Kaliayev. Dans la pensée de Skouratov, son entretien avec le prisonnier devrait le décourager de mourir pour de telles gens. Au demeurant, il correspond à l'idée qu'on se fait du moujik russe...

SKOURATOV : Ce chef de la police n'est pas sans intelligence ni personnalité. Il se définit comme anti-idéaliste, déclarant qu'il s'est fait policier "pour être au centre des choses" (p. 111), c'est-à-dire se situer au plus profond du coeur humain, ce qui est une attitude méphistophélique. Il manoeuvre irréprochablement, utilisant l'intelligence, la bienveillance, l'effet de choc (visite de Foka et de la grande-duchesse), le chantage. Mais, le spectateur le sait bien, et tout cela en pure perte. Aucune de ces tentations n'a la plus petite chance de réussir. Policier parfait, n'ignorant rien du métier, il parle une langue de bois, son intervention est un morceau brillant, comme Anouilh en aurait pu écrire, mais assuré d'être inefficace. Il n'a rien compris à Kaliayev, ou plutôt il a compris que seule la grande-duchesse pouvait quelque chose, son rôle personnel ne devant que servir de repoussoir.

Les personnages féminins sont au nombre de deux, Dora et la grande-duchesse, toutes deux correspondent à ce qu'elles furent en réalité.

DORA : "Pour Dora Brilliant – dit Camus dans L'Homme révolté, d'après les Mémoires de Savinkov – les questions de programme ne comptaient pas. L'action terroriste s'embellissait tout d'abord du sacrifice que lui faisait le terroriste. "Mais, dit Savinkov, la terreur



pesait sur elle comme une croix". Jeune femme aux yeux noirs, elle vivait dans le laboratoire des terroristes et "dormait sur la dynamite". C'était elle qui fabriquait les bombes et les remettait aux meurtriers, mais elle sanglota et fondit en larmes, toujours d'après Savinkov, lorsqu'elle apprit la mort du grand-duc : "Mon Dieu, c'est nous, c'est moi ! Je l'ai tué ! Oui, c'est moi qui l'ai tué". Camus a gardé presque littéralement cette parole (p. 94).

Dora Doulebov, qu'elle est devenue, mais on n'emploie jamais que son prénom, est d'abord, dans la pièce, une voix féminine qui mêle ses accents particuliers au quatuor masculin des terroristes. Aussi ferme mais plus douce que les hommes, elle est à bien des égards la Madone du groupe, "consolatrice des affligés, refuge des pécheurs.." Elle intervient toujours avec justesse comme élément modérateur et humanisant.

Elle est également le double féminin de Kaliayev, le préservant de l'isolement. Elle partage totalement ses idées sur le respect des vies innocentes. Beaucoup plus fine et plus consciente que lui, elle sait qu'on ne tue pas une abstraction, mais un homme et qu'il peut être alors difficile de jeter la bombe. A l'acte II, elle l'approuve sans restriction de n'avoir pas commis l'attentat. Plus que lui, peut-être, encore elle n'envisage comme solution que la mort, et même la mort sur l'échafaud, qui la fascine dès le Ier acte (p. 29), dans une évidente vocation du martyr. On peut même se demander si pour cette âme mystique – croit-elle en Dieu ? cela n'est pas précisément l'acte révolutionnaire, c'est-à-dire en un sens rédempteur, n'est pas de mourir de façon ignominieuse sur l'échafaud, plus que de tuer. Le meurtre n'est que l'élément accessoire du sacrifice.

Camus l'a rendue amoureuse de Kaliayev, d'un amour partagé, certes, mais qui n'empêche pas que, plus sensible que lui, elle se



sente frustrée. Avec une très grande délicatesse, l'auteur le lui fait dire aux pages 85 à 88, qui montrent qu'il y a toute une partie d'elle-même qui désire, d'une part le simple bonheur symbolisé par l'été (p. 27 et p. 88) et, d'autre part, d'être aimée gratuitement, pour elle-même et non parce qu'elle est une révolutionnaire convaincue, une camarade parfaite, une fille courageuse et même héroïque, si l'on veut. On sait que Camus disait : "Il y a l'histoire, mais il y a aussi le soleil" et refusait en principe de sacrifier le soleil à l'histoire, sinon pour lui, au moins pour les autres. Cet aspect de Dora, c'est le côté soleil de la pensée camusienne : l'importance du bonheur individuel, immédiat. Pas plus que lui, Dora ne renie l'amour, comme simple et inextinguible désir d'un être pour un autre, même s'il ne le mérite pas. L'amour, en tant que tel, est lui aussi une valeur.

Dora est-elle la maîtresse de Kaliayev ? Sartre n'aurait pas manqué de le montrer pour endre ses personnages plus banalement humains. Camus gomme encore cet aspect, non par pudeur, sans doute, mais d'abord, parce qu'il n'y avait dans la réalité pas de sentiments amoureux entre Kaliayev et Dora Brilliant, ensuite, peut-être, pour accroître l'aspect "tragédie classique" de sa pièce : le drame, même celui des passions, est au-dessus des sens.

Cet amour pour Kaliayev est assez grand pour qu'après la mort de celui-ci, Dora se sente vidée de sa féminité : "Suis-je une femme, maintenant ?" (p. 151). Elle peut donc revendiquer le droit de lancer la prochaine bombe ; mais c'est beaucoup moins pour tuer que pour être ensuite condamnée à mort et pendue, comme son amant, dernière possibilité de contact avec lui. A la différence de Lorenzo, qui tue le duc pour avoir une raison non pas de vivre, mais d'avoir vécu comme il l'a fait, qui s'est lentement détruit pour que son acte vive, Dora lancera sa bombe parce qu'elle n'a plus



aucune raison de vivre en tant que personne. Il lui reste donc à accomplir le geste que demande le groupe auquel elle s'est aliénée (aliénation qu'elle accepte). Ce sera d'ailleurs le moyen de trouver la paix, sans autre espérance.

LA GRANDE-DUCHESSE : L'épouse du grand-duc Serge se précipita, en effet, malgré le froid, lorsqu'elle entendit l'explosion et ramassa elle-même les restes du grand-duc. Puis elle eut un entretien avec Kaliayev dans sa prison et essaya de l'amener à se repentir. Elle lui laissa une petite icône. Elle fit ce qu'elle put pour obtenir sa grâce, même sans dénonciation ni repentir. Camus ne semble pas y avoir apporté de changements. Son rôle est bref - 10 pages -, mais capital. Il se situe d'ailleurs au quatrième acte, qui est le lieu normal de la péripétie. Mais il n'y a pas de péripétie : comme on peut s'en douter, Kaliayev reste inflexible et la grande-duchesse échoue.

Certes, Skouratov, comme sans doute, dans la réalité, la police tsariste, n'est pas fâché de cette cette entrevue, mais il ne l'a pas provoquée. Il la présente avec quelque ironie : "La grande-duchesse est chrétienne. L'âme, voyez-vous, c'est sa spécialité". (p. 115).

Elle est l'âme chrétienne, comme le dit Skouratov, à l'état pur. Entendons qu'elle ne parle pas en fonction de son rang, mais seulement de son humanité: elle aimait et elle souffre. Elle est même la seule à souffrir vraiment de la mort de son mari. Elle partage la solitude de Kaliayev. Comme lui, elle est en état de choc et elle perçoit très bien cette parenté par la mort. De plus, chrétiennement, elle se sent liée à lui, responsable en quelque sorte de son salut, puisque Dieu l'a mis sur sa route. Or, ce salut par le repentir, c'est-à-dire en acceptant de se laisser juger moins par Dieu que par l'Eglise. Kaliayev ne peut l'envisager, nous l'avons dit. La



grande-duchesse s'adresse donc à un mur. Ce qui ne l'empêche pas d'espérer. Camus a supprimé la remise de l'icône (voir plus haut), car Kaliayev aurait dû logiquement le refuser et cela aurait créé une situation pénible, mais la grande-duchesse n'en persiste pas moins dans son intention de demander la grâce de l'assassin de son mari "aux hommes et à Dieu"(p.125).

L'ECRITURE

Doit-on appeler Camus un styliste ou un anti-styliste ? Dans Les Justes, comme dans La Peste ou L'Etranger, il semble s'appliquer à refuser les effets de style. Cette froideur et cette impersonnalité fort valables dans un roman, sont moins heureuses au théâtre. Le vocabulaire est extrêmement abstrait. Les termes significatifs qui reviennent le plus souvent sont justice, injustice, amour, bonheur, orgueil, sacrifice, mal, innocence, repentir, courage et ses dérivés, rêve, action et acte, vie, révolution et ses dérivés, meurtre (qui est un terme abstrait), paix, etc. De rares métonymies pour désigner la mort : échafaud et corde. Les seuls termes concrets sont ceux qui regardent l'attentat (Bombe, calèche, chevaux...) et, au cinquième acte, la description du supplice. De très rares échappées lyriques : Dora étudiante, légère et insouciante (p. 87), les nuits joyeuses mais banales, de Voinov ou d'Annenkov, Kaliayev conduisant sa voiture sur les routes d'Ukraine, l'été...

Certes, chaque personnage a bien quelque accent personnel, mais cet accent dépend beaucoup plus de ce qu'il pense que de ce qu'il est. Aussi Foka et Skouratov, dont le système de pensée est le plus éloigné de celui des autres, sont-ils ceux dont le langage est le plus personnel. La brutalité de Stepan, l'enthousiasme tourmenté de Kaliayev, sont fonction de leur vision du monde, non de leur



caractère. Les stances de Rodrigue, au contraire ou sa fameuse exclamation,

"Paraissez, Navarrais, Maures et Castellans !"
n'a rien à voir avec son code de valeurs, mais avec son amour, d'une part, la fougue de sa jeunesse de l'autre.

Ce rapport trop simple entre les choses dites et ce qui les disent risque de faire des personnages les porte-parole de philosophies divergentes. Ce qu'ils sont, et qui nuit considérablement à la pièce.

CONCLUSION

Lorenzaccio, Les Justes, deux pièces très différentes par leurs dates (celle de leur rédaction et celle où la "fable" est censée se passer), leur sujet, leur facture, l'esprit ou l'intention de celui qui les a écrites. Elles n'ont guère que trois points de ressemblance : elles sont fondées sur un meurtre qui entraîne la mort de son auteur ; les meurtriers ne sont pas des assassins ni de criminels, mais ils se veulent des justiciers ; enfin, le meurtre est d'ordre politique : il s'agit de libérer Florence de la tyrannie d'un Médicis, pour la première, et, pour la seconde, de punir un oppresseur et, à plus long terme, de libérer la Russie du régime tsariste. Il y a bien un quatrième point commun : elles sont toutes deux en prose, mais la prose en est si différente qu'on ne peut les rapprocher en ce domaine. Quoi qu'il en soit, le premier meurtre échoue, mais son auteur ne croyait déjà plus à sa réussite ; quant à l'autre, ses conséquences sont trop lointaines pour qu'on puisse s'interroger sur son efficacité ; d'ailleurs, ce n'est pas ce qui motive profondément son auteur. Quel rôle joue donc la politique dans ces oeuvres ?



Stendhal, on le sait, disait que mettre de la politique dans un roman, c'était tirer un coup de pistolet en plein concert. Au contraire, tout grand théâtre, c'est-à-dire tout théâtre tragique est d'ordre politique. A l'origine, d'abord, la cérémonie théâtrale est étroitement liée à la vie de la cité, à la cohésion de laquelle elle contribue, en glorifiant son héros national. Puis, une fois désacralisée, le niveau de ses personnages, princes ou rois, fait de tous leurs actes des actes politiques. On peut d'ailleurs estimer que c'est parce qu'il faut que tous les actes y soient politiques que la tragédie s'établit dans un tel milieu. Giraudoux disait que l'altitude parfaite de la tragédie était celle des "grands meurtres". Or qu'est-ce qu'un grand meurtre", sinon un meurtre de portée politique, qui a des conséquences sur la cité.

Or, paradoxalement, la politique est toujours le point le moins intéressant d'une tragédie ou d'un drame. C'est aux personnes en jeu, en tant qu'êtres humains, que le lecteur, et surtout le spectateur, s'intéresse. Dans Les Justes, pièce qu'on pourrait croire "politique" au premier chef, Camus laisse de côté toutes les précisions de cet ordre qu'il pourrait donner : pas un mot sur le dimanche rouge, ni sur les raisons qui ont fait choisir comme victime le grand-duc dont il ne nous donne même pas le nom. Pas de discussion sur le meurtre comme entreprise révolutionnaire : un personnage marxisant aurait pu le constater. On chercherait en vain une tête politique parmi les nihilistes, pas plus qu'en Lorenzo ou Philippe Strozzi. Le Cardinal Cibo, lui-même est plutôt un homme d'intrigues, et Skouratov ne s'occupe que de police. Comme si nos deux auteurs ne parlaient d'une situation politique que pour la nier ou la fuir. Y aurait-il donc, en profondeur, une contradiction entre politique et théâtre ? Absolument pas. Othon de Corneille serait là pour en témoigner, mais rares sont les pièces de cette sorte. C'est en toile de fond ou



comme obstacle, sporadiquement que la politique est présente le plus souvent.

En fin de compte, le seul acte politique que l'on rencontre dans Lorenzaccio comme dans Les Justes est un assassinat, c'est-à-dire un contact étroit entre deux hommes, deux individus. Assassinat qui, de plus, est accompagné, enveloppé ou entraîné même, pourrait-on dire, par une vocation de suicide. Que cela soit intéressant du point de vue des idées ou des caractères est bien évident. Mais il ne faut pas non plus en nier les avantages dramaturgiques. Passons sur l'intérêt de la "fable", ainsi rehaussée, mais cela permet au drame d'avoir deux points culminants, parce que deux morts, une mort commise et une mort subie. On comprend de ce fait pourquoi on ne s'intéresse pas à la victime : ce n'est que partie remise : l'intérêt se porte d'abord sur les circonstances, les motivations, etc... du premier meurtre, puis sur le sort, l'état d'âme, etc., du meurtrier devenu cette fois victime à son tour, et victime à un degré théâtralement supérieur.

On voit la richesse qui est ainsi offerte dans l'exploitation du second meurtre : remords ou absence de remords, attente, récit du supplice, châtement justifié ou non... De politique, en somme, la tragédie devient judiciaire, et peut-être serait-ce ce mot qu'il faudrait retenir, tout au moins pour qualifier le plaisir du spectateur. Parler de "l'homme en procès" était à la mode après la Deuxième guerre. Les deux pièces sont un procès, dont nous sommes les juges. Et nous ne nous identifions que dans la mesure où des juges peuvent s'identifier. Certes, les dés sont truqués et c'est l'avocat qui prononce le réquisitoire ; c'est pourquoi nous acquittons toujours. Car c'est nous que nous jugeons. Comment n'aurions-nous pas d'indulgence ? D'autant que, la catharsis opérant, nous nous sentons



déjà dignes d'être absous. Ce que certains*, non des moindres, ont justement reproché au théâtre. Mais ceci est une autre histoire.

* On pense, bien entendu à Jean-Jacques Rousseau.

- Les numéros de pages renvoient à l'édition Folio.
-

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE CAMUS

1. Révolte dans les asturies (1936).
2. L'Envers et l'Endroit (1937).
3. Caligula, pièce en quatre actes (1938).
4. Noces, recueil de quatre essais (1939).
5. Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde (1942).
6. L'Etranger, roman (1942).
7. Le Malentendu, pièce en trois actes (1944).
8. La Peste, récit (1948).
9. L'Etat de Siège, spectacle en trois parties (1948).
10. Les Justes, pièces en cinq parties (1949).
11. Actuelles I, Chroniques, 1944-1948 (1950).
12. L'Homme révolté, essai (1951).
13. Actuelles II, Chroniques 1948-1953 (1953).
14. L'Eté, recueil de huit essais écrits entre 1939 et 1953 (1954).
15. La Chute, roman (1956).
16. L'Exil et le Royaume, nouvelles (1957).
17. Réflexions sur la peine capitale, en collaboration avec Arthur Koestler (1957).
18. Actuelles III, Chroniques algériennes, 1939-1958 (1958).



OUVRAGES CONSULTÉS

1. Albert Camus et la politique de Jean Louis Loubet Del Bayle (1979).
 2. Camus et la politique – Actes du colloque de Nanterre 5-7 juin (1985).
 3. Jeunesse Juive au Maroc (une) de Amar Hanania Alain (2003).
 4. Albert Camus, un apostolat sanglant – Approche pragmatique et cognitive de son oeuvre théâtrale de Nicole Sarrasin (2005).
 5. Les douze exils d'Albert Camus – Suivi d'Albert Camus à Pablo Neruda de Michel Cornaton (2010).
 6. Albert Camus totem et tabou – Politique de la postérité de Yves Ansel (2012).
 7. Albert Camus – Littérature et politique de Guerin Jeanyves (2013).
-

