

PIERRE MICHEL

ALBERT CAMUS

ET

OCTAVE MIRBEAU

Société Octave Mirbeau

Angers - 2005

Première partie

MIRBEAU ET CAMUS :

ÉTHIQUE ET AMBIGUÏTÉ

INTRODUCTION

À soixante ans de distance, Octave Mirbeau et Albert Camus, également en révolte contre tout ce qui écrase ou mutilé l'homme, également assoiffés d'absolu, mais résignés au relatif¹, ont incarné la figure de l'intellectuel engagé dans les affaires de la cité et ont affirmé la responsabilité sociale de l'écrivain qui, placé dans une situation historique donnée, est condamné à y exercer sa liberté en prenant position, fût-ce par son silence. Comme le dit Camus, reprenant l'expression de Pascal dans son fameux "Pari", il est « embarqué » : « *À partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix², puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué³.* »

Leurs œuvres ne présentent donc pas seulement un intérêt littéraire : elles s'inscrivent dans un contexte qui leur confère une signification particulière, et elles entendent contribuer, sinon à l'éducation du peuple – car ni l'un ni l'autre ne se considère comme un maître à penser⁴ –, du moins à sa réflexion. Mais, à la différence des militants de partis politiques tels que Paul Nizan ou Louis Aragon, ou de compagnons de route du Parti Communiste tels que Jean-Paul Sartre pendant plus de quatre ans, ils n'ont jamais accepté pour autant de sacrifier leur éthique ni leur esthétique aux prétendues exigences du combat politique, au nom d'un illusoire et dangereux "réalisme"⁵. Refusant tout à la fois la frivolité 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 et exprimé leur refus sans jamais céder à la facilité du "message" ou à la tentation de l'œuvre à thèse.

Aussi ont-ils fait de l'ambiguïté, dans leurs œuvres littéraires, un principe à la fois éthique et esthétique. Principe éthique, dans la mesure où ils sont déchirés, traversés de contradictions et en permanence en proie au doute, et partant bien en peine d'asséner des "vérités" au-dessus de tout soupçon. Principe esthétique, dans la mesure où ils

¹ Francis Jeanson oppose sur ce point Sartre à Camus : « *Ce qui distingue Sartre de Camus, c'est que le second se crispera longtemps sur la contradiction entre son statut relatif et son goût de l'absolu, alors que le premier – sans pour autant cesser de vivre cette contradiction – a déjà mobilisé toutes ses ressources intellectuelles pour tenter de la dépasser* » (Francis Jeanson, *Sartre dans sa vie*, Éditions du Seuil, 1974, p. 91).

² Dans *L'Express* du 8 octobre 1955, Camus explique que cela « *revient à prendre position, à accepter, avec ses plaies, la société telle qu'elle va, à autoriser ce qui, demain, surviendra peut-être* » (texte recueilli dans les *Essais* de Camus, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1748). Il se rapproche en cela de l'analyse sartrienne : dans son provocant éditorial du premier numéro des *Temps modernes* (recueilli dans *Qu'est-ce que la littérature ?*), Sartre accusait Flaubert et Goncourt d'être responsables du massacre des communards, pour n'avoir pas élevé la voix afin de l'empêcher.

³ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 26.

⁴ Dans *L'Express* du 8 octobre 1955, Camus explique que l'intellectuel d'aujourd'hui « *connaît ses propres insuffisances* » et « *sait que son ignorance, déjà encyclopédique, devient infinie devant l'actuelle complexité du jeu historique* » (texte recueilli dans les *Essais* de Camus, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1747).

⁵ Camus explique par exemple, en 1955 qu'il « *refuse la politique des intellectuels progressistes* » comme il a refusé « *celle des intellectuels de la collaboration* » : « *Les alibis du réalisme et de l'efficacité risquent, selon moi, de nous mener aujourd'hui à une nouvelle démission qui enlèverait leur valeur à nos arguments contre l'ancienne* » (« Réponse à Domenach », *Témoins*, été 1955, n° 9 ; texte recueilli dans les *Essais* de Camus, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1753).

condamnent formellement toute œuvre à thèse et à plus forte raison toute œuvre de propagande⁶, qui serait la négation même du rôle de l'artiste tel qu'ils l'envisagent.

C'est ce que nous tâcherons de mettre en lumière, à travers un corpus limité à quatre de leurs œuvres littéraires : d'un côté, deux pièces de théâtre en forme de tragédies, qui portent à la scène des questions éminemment politiques — *Les Mauvais bergers* (1897) et *Les Justes*⁷ (1949) ; de l'autre, deux romans où la forme du journal se combine à celle d'un récit autobiographique — *Le Journal d'une femme de chambre* (1900) et *L'Étranger* (1942). Si les deux romans sont rapidement devenus des classiques, traduits dans toutes les langues, constamment réédités et écoulés à des millions d'exemplaires, les deux pièces sont moins connues et ont moins bien résisté à l'épreuve du temps. Mais ce n'est pas la valeur littéraire des œuvres de notre corpus qui va ici retenir notre attention. Nous nous contenterons de les analyser sous un angle très particulier : celui de leur portée morale et sociale et des contradictions de deux écrivains, écartelés entre leur responsabilité d'intellectuels symboliques et leur mission d'artistes, entre les exigences de leur éthique de l'engagement et celles de leur esthétique de la lucidité, dont nous allons, dans un premier temps, tenter de dégager les grands principes. .

⁶ Camus rangeait parmi ces œuvres de propagande le prétendu « réalisme socialiste » en vigueur en U.R.S.S., qui n'était en fait ni réaliste, ni socialiste.

⁷ Nous nous référons aux éditions suivantes, auxquelles renvoient les indications de page : pour *Le Journal d'une femme de chambre*, à mon édition critique, dans le tome II de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, Buchet/Chastel – Société Octave Mirbeau, Paris-Angers, 2001 ; pour *Les Mauvais Bergers*, à mon édition critique du *Théâtre complet* de Mirbeau, Eurédit, Cazaubon, 2003, tome I ; pour *L'Étranger*, à l'édition "Folio", Gallimard, 1989 ; et, pour *Les Justes*, à l'édition Gallimard de 1959.

« FORCER À VOIR LES AVEUGLES VOLONTAIRES »

1. Mirbeau et la pédagogie de choc :

Depuis 1877, Mirbeau a fixé à la littérature un objectif de conscientisation et, par conséquent, de désaveuglement. Mais sa révolte contre une société bourgeoise compressive se heurte à bien des obstacles, quand il s'agit de la communiquer aux lecteurs. Il fait en effet, non sans clairvoyance, un triple constat, quelque peu décourageant pour qui rêve de chambardement culturel et d'émancipation des esprits : ce qu'il est convenu d'appeler "éducation" n'est en réalité, le plus souvent, qu'un abrutissant bourrage de crânes qui anéantit les potentialités de la plupart des futurs adultes ; les *media* de son temps – la grande presse, le théâtre de boulevard, les opérettes, les cafés-concerts, les romans à succès, la réclame – poursuivent le travail de laminage des cerveaux et sont un nouvel opium du peuple, destiné à inhiber toute réflexion personnelle et à annihiler tout esprit critique ; et la majorité des privilégiés qui lisent ou qui vont au spectacle sont aveuglés par une masse de préjugés corrosifs et sont bardés d'une indéradicable bonne conscience indispensable à leur confort moral et à leurs bonnes digestions⁸. Dans ces conditions socioculturelles, comment la littérature pourrait-elle bien prétendre contribuer à un progrès moral et social, fût-ce dans un avenir lointain ?

Mirbeau en a conclu qu'il convient en priorité d'éveiller le doute et de susciter le questionnement chez les lecteurs et les spectateurs de théâtre⁹, le plus souvent amorphes et conditionnés, de leur apprendre à voir avec leurs propres yeux, et non à travers les couches superposées d'idées toutes faites gravées dans leurs crânes par des années de martelage et de conditionnements, de leur faire apparaître les choses sous un jour neuf, à travers le filtre du tempérament spécifique de l'écrivain, et non telles qu'on les a accoutumés à les voir – ou, plutôt, à ne pas les voir. C'est pourquoi il met en œuvre une esthétique de la révélation et une pédagogie de choc qui contraigne à voir ce qu'on n'a aucune envie de voir. L'idéal, évidemment inaccessible, serait de transformer peu à peu des consommateurs passifs de produits culturels destinés à un public abêti en citoyens lucides et responsables, aptes à jeter sur les êtres et les choses un regard nouveau et à se comporter en conséquence. Pour cela, il faut les obliger à regarder Méduse en face. Vaste et difficile programme, en vérité !

Mais cet objectif émancipateur que Mirbeau assigne à la littérature n'est concevable qu'à la condition expresse que l'écrivain ne soit pas un vulgaire fabricant de marchandises calibrées en fonction du marché, c'est-à-dire d'un public préalablement crétinisé, mais se comporte en véritable artiste créateur. Un artiste digne de ce nom,

⁸ C'est le ventripotent critique théâtral Francisque Sarcey qui incarne le plus caricaturalement cette conception bourgeoise du théâtre de simple divertissement digestif. Aussi bien Mirbeau en a-t-il fait sa tête de Turc privilégiée.

⁹ Précisons tout de même, pour ne pas lui prêter un optimisme qui ne lui siérait guère, qu'il est sans illusions sur la grande majorité des lecteurs et spectateurs, et qu'il s'adresse en priorité à ceux qu'il appelle des « *âmes naïves* », c'est-à-dire des individus qui, grâce à leur force d'inertie ou à leur « *sensibilité artiste* », n'ont pas été complètement laminés par le bourrage de crânes. Ce sont ces « *âmes naïves* » qui, quand éclate l'Affaire, ont constitué les bataillons des dreyfusards, ou qui ont fini par apprécier les peintres impressionnistes et par admirer le génie de Rodin.

c'est un individu doté d'une forte personnalité, qui lui a permis de préserver un tant soit peu son regard d'enfant : soit en résistant, dans sa jeunesse, aux forces de l'éducastration ; soit en s'en libérant, dans sa maturité, grâce à une ascèse douloureuse, au terme de laquelle « *il voit, découvre, comprend, dans l'infini frémissement de la vie, des choses que les autres ne verront, ne découvriront, ne comprendront jamais*¹⁰ ». Mais encore faut-il que, avec le matériau sonore dont dispose l'écrivain – les mots –, il parvienne à nous faire partager ses « *sensations inédites*¹¹ », à nous communiquer ses émotions, sans lesquelles sa perception du monde risquerait fort de nous rester étrangère – et sans lesquelles il ne saurait non plus y avoir d'œuvre d'art véritable¹².

Ainsi, selon Mirbeau, toute œuvre d'art est subversive en soi, puisqu'elle nous révèle des aspects ignorés des choses, elle possède une vertu pédagogique et elle participe d'une mission libératrice. Elle est même paradoxalement mieux à même de mener à bien cette mission que l'action politique *stricto sensu*, dont il n'a jamais cessé de se méfier¹³ : « *Aujourd'hui l'action doit se réfugier dans le livre – écrit-il en 1895. 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*¹⁴. » En 1885, c'est Victor Hugo qui lui semble le meilleur exemple d'écrivain soucieux d'émanciper la masse des exclus : Mirbeau le glorifie alors d'avoir mené un combat incessant afin d'« *arracher l'homme aux proies des trônes effarés* » et « *aux échafauds des sociétés peureuses* », et d'avoir défendu « *les misérables* » contre « *le tumulte des intérêts oppresseurs et des lois homicides*¹⁵ ». Il en va de même, selon lui, de Tolstoï et de Dostoïevski, pour lesquels il professe une admiration sans failles, parce qu'ils ont précisément 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* », déclare-t-il en 1903¹⁶.

Ce souci d'« *affranchissement* » intellectuel ne signifie nullement pour autant que Mirbeau soit exclusivement attaché à une « littérature engagée », au sens où on l'entend d'ordinaire, ni *a fortiori* à une littérature didactique, c'est-à-dire qui se propose explicitement de communiquer des connaissances, d'obtenir des modifications

¹⁰ Octave Mirbeau, « Le Chemin de la croix », *Le Figaro*, 16 janvier 1888 (*Combats esthétiques*, Séguiet, 1993, tome I, p. 345).

¹¹ Octave Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*, à paraître à l'Age d'Homme).

¹² Sur ce point, voir notre préface aux *Combats esthétiques* de Mirbeau, *loc. cit.*, tome I, pp. 22-25 ; et l'article de Marie-Françoise Montaubin, « De l'émotion comme principe poétique », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 10, 2003, pp. 86-100.

¹³ Pour lui, les politiciens de tous bords ne sont que de *mauvais bergers* et le suffrage universel n'est qu'une duperie, qu'il importe de démystifier.

¹⁴ Octave Mirbeau, « Clemenceau », *Le Journal*, 11 mars 1895 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*).

¹⁵ Octave Mirbeau, « Victor Hugo », *La France*, 24 mai 1885 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*). Sur les jugements fluctuants de Mirbeau sur Hugo, voir la communication de Pierre Michel, « Victor Hugo vu par Octave Mirbeau », dans les Actes du colloque Victor Hugo de Belgrade, *Revue de philologie* de l'université de Belgrade, 2002, n° 2, pp. 37-45.

¹⁶ Interview d'Octave Mirbeau par Maurice Le Blond, *L'Aurore*, 7 juin 1903 (recueilli dans ses *Combats littéraires*). Sur l'admiration de Mirbeau pour les romanciers russes, voir la communication de Pierre Michel, « Octave Mirbeau et la Russie », dans les Actes du colloque d'Angers *Voix d'Ouest en Europe, souffles d'Europe en Ouest*, Presses de l'Université d'Angers, 1993, pp. 461-471.

législatives ou de faire passer dans l'opinion publique, manipulable à souhait, quelques idées simples et fortes. À plus forte raison la bonne littérature n'a-t-elle rien à voir avec les œuvres à thèse, qui foisonnent à l'époque, notamment sur les scènes parisiennes où prêche « *l'honnête Brioux* », fossoyeur malgré lui du théâtre d'idées, car la littérature propagandiste, loin d'ouvrir les esprits, les enferme au contraire dans les *a priori* idéologiques des thèses préétablies, et contribue du même coup à rétrécir l'horizon intellectuel des lecteurs ou des spectateurs : l'intention moralisatrice ou édifiante mutile inévitablement la vie, afin d'en ramener l'infinie complexité dans le lit de Procuste de la thèse à propager. L'individualisme farouche de notre libertaire¹⁷, politiquement et littérairement incorrect¹⁸, lui interdit de surcroît de s'enrôler sous quelque bannière que ce soit, fût-elle "socialiste" ou "anarchiste". Et il a beaucoup trop conscience des contradictions qui sont à l'œuvre dans les choses elles-mêmes en général, et dans les êtres humains en particulier, et qui constituent le moteur de l'évolution universelle aussi bien que de celle de chaque individu, pour apprécier les visions réductrices et mensongères que tentent d'imposer les auteurs d'œuvres à thèse : avec les meilleures intentions du monde, ils ne peuvent produire, selon la formule de Gide, que de la « *mauvaise littérature* » : « *Le fait de créer des êtres vivants a seul une portée sociale, tandis que le prêche, au roman ou à la scène, laisse indifférents spectateurs et lecteurs*¹⁹ ».

Loin donc de toute velléité de propagande, l'œuvre littéraire qui a les faveurs de Mirbeau, lecteur, critique et professionnel de l'écriture, est celle qui, indépendamment des intentions affichées par l'auteur, ouvre sur le monde le plus d'aperçus et contribue du même coup à "éduquer" et à libérer le jugement des lecteurs, à commencer par tous ceux qui n'ont jamais droit à la parole et qui constituent trop souvent, pour leurs *mauvais bergers* de toute obéissance, un troupeau mené sans vergogne à la boucherie... ou aux urnes²⁰. À l'extrême, des œuvres conçues dans un but politiquement réactionnaire, telles que *La Comédie humaine* de Balzac, et des romanciers aussi peu suspects d'extrémisme et aussi réfractaires à tout didactisme que Flaubert, Goncourt ou Dostoïevski, peuvent néanmoins participer, *volens nolens*, à une véritable révolution des regards et des consciences. C'est cela seul qui compte à ses yeux et qui doit donc nous importer.

2. Camus et la révolte de l'artiste :

Force est de reconnaître qu'Albert Camus se situe dans le droit fil de Mirbeau quand il tente de définir la mission de l'artiste, que ce soit au lendemain de la Libération ou dans son fameux *Discours de Suède*, à l'occasion de son prix Nobel, en décembre 1957. Lui aussi refuse le vulgaire divertissement, l'académisme²¹ et l'art pour l'art, qui

¹⁷ Sur l'anarchisme de Mirbeau, voir notre préface à ses *Combats politiques*, Séguier, 1990 ; et la communication de Pierre Michel sur « Les Contradictions d'un écrivain anarchiste », dans les Actes du colloque de Grenoble *Littérature et anarchie*, Presses de l'Université du Mirail, 1998, pp. 31-50.

¹⁸ Voir l'article de Pierre Michel ainsi intitulé, dans *Un moderne : Octave Mirbeau*, Eurédit, 2004.

¹⁹ Cité par Léon Blum, *Œuvre*, Albin Michel, 1954, tome I, p. 184.

²⁰ Voir Octave Mirbeau, « La Grève des électeurs », *Le Figaro*, 28 novembre 1888 (recueilli dans ses *Combats politiques*, Librairie Séguier, 1990).

²¹ « *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* », écrit-il en renvoyant dos à dos la littérature traditionnelle et bien-pensante et la littérature de propagande progressiste (*Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 52).

constituent autant de formes d'aveuglement, et donc de consentement au monde tel qu'il est²², même s'il se camoufle sous un apparent refus : « *S'il [l'artiste] se conforme à ce que demande notre société, dans sa majorité, il sera divertissement sans portée*²³. *S'il la refuse aveuglément, si l'artiste décide de s'isoler dans son rêve, il n'exprimera rien d'autre qu'un refus*²⁴ », ce qui, « *dans les deux cas, aboutit à un art coupé de la réalité*²⁵ ». Lui aussi considère que le devoir de l'artiste, « *qui vomit la société policière autant que la société marchande*²⁶ », est de faire entendre la parole des sans-voix et des opprimés : « *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*²⁷ ». Lui non plus n'a aucune prétention à apporter aux larges masses une vérité dont il serait détenteur : « *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*²⁸ » ; « *Qui, après cela, pourrait attendre de lui [l'écrivain] des solutions toutes faites et de belles morales ? La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir. La liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante*²⁹ ». C'est pourquoi, à la question de savoir si son œuvre comporte un message, il répond ironiquement, en faisant comprendre que ce serait une folie : « *Je ne me suis jamais pris pour le Christ. Ma santé est bonne, je vous remercie*³⁰ ».

Mais, à défaut de message, il entend lui aussi s'adresser à tous les hommes pour leur parler de ce qui les concerne tous également : « *L'art n'est pas à mes yeux une jouissance solitaire. Il 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 tous*³¹ » ; « *L'art ne peut pas être un monologue. [...] Il faut parler de ce que tous connaissent et de la réalité qui nous est commune*³². » Cela implique de faire une part à la réalité telle qu'elle est vécue et perçue par l'auteur et ses lecteurs, sans pour autant tomber dans les ornières de l'impossible réalisme³³ : « *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*

²² Camus oppose la « *littérature de révolte* » à la « *littérature de consentement* ». Seule la première peut avoir une valeur esthétique : « *presque tout ce qui a été créé de valable dans l'Europe marchande du XIX^e et du XX^e siècle, en littérature par exemple [s'est] édifié contre la société de son temps* » (*Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 38).

²³ Il critique pour les mêmes raisons le carriérisme et les aspirations bourgeoises de nombre de ses confrères : « *La liberté de l'art ne vaut pas cher quand elle d'a d'autre sens que d'assurer le confort de l'artiste* » (*ibid.*, p. 67).

²⁴ Il affirme à ce propos que « *l'art pour l'art n'est que la revendication de cette irresponsabilité* » de l'écrivain (*ibid.*, p. 36).

²⁵ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 33.

²⁶ Albert Camus, « *Sous le signe de la liberté* », *L'Express*, 8 octobre 1955 (*Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1747).

²⁷ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 14 et p. 59. En 1956 il écrivait dans *L'Express* : « *Il est de mon métier et de mon devoir de ne pas me séparer, quoi qu'il arrive, de tous ceux qui, dans la solitude ou sur les lieux du travail, refusent en même temps la liberté de la misère et le pain de l'esclavage* » (texte recueilli dans ses *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1761).

²⁸ Interview de Camus, dans *Servir*, 20 décembre 1945 (texte recueilli dans les *Essais* de Camus, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1427).

²⁹ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 19.

³⁰ Albert Camus, *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1429.

³¹ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 13.

³² Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 42.

autre forme à une réalité qu'il est contraint pourtant de conserver parce qu'elle est la source de son émotion. [...] L'art n'est ni le refus total, ni le consentement total à ce qui est. Il est en même temps refus et consentement, et c'est pourquoi il ne peut être qu'un déchirement perpétuellement renouvelé. L'artiste se trouve toujours dans cette ambiguïté, incapable de nier le réel et cependant éternellement voué à le contester dans ce qu'il a d'éternellement inachevé. [...] Plus forte est la révolte d'un artiste contre la réalité du monde, plus grand peut être le poids de réel qui l'équilibrera³⁴. »

Ce « poids de réel » ne saurait être une fin en soi : il n'est qu'un moyen pour toucher, sensibiliser, émouvoir le lectorat, afin de lui permettre d'accrocher aux valeurs que l'écrivain, selon Camus, se doit de promouvoir et de défendre par son œuvre. Pour lui, comme pour le dreyfusard 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 de vérité et de liberté³⁵ ». Il est encore un autre risque, d'ordre esthétique : celui de tomber dans une vulgaire littérature de propagande au service d'une cause, la « Révolution » mythifiée, par exemple, censée transcender toutes les autres valeurs, mais qui n'est plus que mystification³⁶.

Dès lors, l'art « chemine entre deux abîmes, qui sont la frivolité et la propagande ». Pour limiter le risque de sombrer dans l'un ou l'autre de ces « abîmes », Camus, comme Mirbeau, veut absolument préserver la liberté de l'artiste, sans laquelle il ne saurait y avoir ni art digne de ce nom, ni perspective d'émancipation des opprimés³⁷, et il refuse aussi bien les lois aliénantes du marché que l'embrigadement au sein d'un parti, groupe ou syndicat, qui risquerait d'aliéner la liberté de l'écrivain et de ligoter sa parole³⁸ : « 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-tireur³⁹ », c'est-à-dire celui qui est à la fois « solitaire et solidaire de la cité⁴⁰ ». Et il repousse la tentation de se poser en juge⁴¹, au risque de sombrer du même coup dans un manichéisme qui serait éthiquement inacceptable et littérairement suicidaire : « S'il

³³ À plus forte raison condamne-t-il catégoriquement l'escroquerie du prétendu « réalisme socialiste », qui n'est en réalité qu'un « art de propagande » et aboutit à un « nouvel idéalisme, aussi stérile, pour un artiste véritable, que l'idéalisme bourgeois » (p. 48).

³⁴ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 54 et p. 55.

³⁵ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 15 et p. 18.

³⁶ Il écrit en 1955 que, pour rester « fidèle à la cause ouvrière », l'écrivain révolté « refuse de se rendre complice à son endroit d'aucun mystification, bourgeoise ou pseudo-révolutionnaire » (« Sous le signe de la liberté », *L'Express*, 8 octobre 1955 ; *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1747).

³⁷ « Sans liberté, point d'art. Sans liberté, point de socialisme » (*Demain*, 21 février 1957 ; *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1765).

³⁸ Dans *L'Express* du 4 juin 1956, Camus écrit que « l'idée de révolution ne retrouvera sa grandeur et son efficacité qu'à partir du moment où elle renoncera au cynisme et à l'opportunisme dont elle a fait sa loi au XX^e siècle. [...] Cette réforme suppose, actuellement, le refus de collaboration avec le communisme contemporain en même temps ue l'effort constant d'une longue critique, libre de toute compromission avec les idéologies bourgeoises ou totalitaires » (*Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, pp. 1760-1761).

³⁹ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 60

⁴⁰ Albert Camus, « Sous le signe de la liberté », *L'Express*, 8 octobre 1955 (*Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1749). Dans une nouvelle de Camus, « Jonas », une toile du peintre éponyme, « entièrement blanche », ne comporte en son centre qu'un seul mot difficilement déchiffrable, « dont on ne savait s'il fallait y lire "solitaire" ou "solidaire" » (*L'Exil et le royaume*, Gallimard, 1957, p.176).

⁴¹ *La Chute* témoigne de ce refus et de la gêne éprouvée par Camus devant l'image irritante qui lui était souvent renvoyée d'être un professeur de vertu, voire un saint laïque.

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, au terme de son cheminement, absout au lieu de condamner. Il n'est pas juge, mais justificateur⁴². »

Enfin, comme Mirbeau, Camus préconise une certaine forme de classicisme quand il s'agit, pour l'écrivain, de déterminer les moyens à mettre en œuvre – ainsi de l'adoption de la « *technique américaine* » behaviouriste dans *L'Étranger* –, et notamment le style, qui est propre à chaque artiste véritable : « *Je n'imagine pas la littérature sans 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 sujet⁴³. »* En adaptant ses outils littéraires à ses fins propres, au lieu de se soumettre, par facilité, à des règles imposées par la tradition, la routine ou le snobisme, 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 classique⁴⁴. »* Dès lors, comme Mirbeau, Camus considère que l'œuvre ainsi élaborée est en soi subversive et émancipatrice : « [...] *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* » et qui suscite la crainte des pouvoirs constitués, lesquels, comme le disait l'inamovible ministre Georges Leygues, tympanisé par Mirbeau, ne peut tolérer qu' « *un certain degré d'art⁴⁵* » : « *Quand la tyrannie moderne nous montre que, même cantonné dans son métier, l'artiste est l'ennemi public, elle a raison. Mais elle rend ainsi hommage, à travers lui, à une figure de l'homme que rien jusqu'ici n'a pu écraser⁴⁶. »*

Il reste à voir maintenant comment les deux écrivains ont mis en œuvre leurs principes esthétiques. Dans cette perspective, nous examinerons d'abord deux de leurs pièces, et ensuite deux de leurs romans.

⁴² Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, p. 58.

⁴³ Interview d'Albert Camus dans *Les Nouvelles littéraires*, 15 novembre 1945 (*Essais, loc. cit.*, pp. 1426-1427).

⁴⁴ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, pp. 61-62..

⁴⁵ Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, Nouvelles éditions Séguier, 1993, t. II, p. 312 et p. 444). Admirateur de Mirbeau, Bernard Noël, de son côté, relève que, pour l'establishment, « *un bon écrivain* » signifie « *un écrivain inoffensif* » (« L'Outrage aux mots », postface du *Château de Cène*, L'Arpenteur, 1990, p. 150).

⁴⁶ Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 1958, pp. 64-65.

DEUX TRAGÉDIES DE L'IDÉALISME RÉVOLUTIONNAIRE

1. *LES JUSTES*, OU « *LES MEURTRIERS DÉLICATS* » :

a. Éthique et révolution :

Dans *Les Justes*, l'intention éthique de Camus est affirmée d'entrée de jeu par le choix du titre, et le ressassement du mot « *justice* » par les protagonistes de la pièce contribue à enfoncer le clou : c'est d'une œuvre de moraliste qu'il s'agit, et non d'un *opus* philosophique ou d'un brûlot de propagande politique. Bien sûr, le sujet n'en est pas moins éminemment politique, puisqu'il s'agit de la lutte révolutionnaire menée effectivement⁴⁷, au début du vingtième siècle, et au moyen d'attentats ciblés, par l'organisation de combat des Socialistes Révolutionnaire contre la sanglante autocratie tsariste. Simplement, ce n'est jamais en termes véritablement politiques que les problèmes sont posés : il n'y est jamais question d'objectifs à long terme, ni de programme de transition⁴⁸, ni de stratégie, ni de tactique, ni d'alliances à contracter ; et, si chacun des militants mis en scène se réclame bien de la Révolution, à aucun moment ne sont précisés les contours qu'elle pourrait bien prendre, le jour de l'effondrement du régime : on a l'impression qu'il s'agit d'un idéal à très long terme, voire carrément inaccessible, dont l'intérêt majeur pour eux est de donner un sens à leur vie, et par voie de conséquence à leur mort. Même Stepan, qui nous apparaît comme le dur par excellence, puisqu'il justifie tous les moyens par la fin proclamée (« *Rien n'est défendu de ce qui peut servir notre cause* », p. 72), obéit à des mobiles qui relèvent de l'éthique, et non du politique : sa dignité d'homme a été bafouée lorsqu'il a dû subir le supplice du fouet, et seule l'action et le sacrifice volontaire qu'il est prêt à faire de sa vie lui donnent l'espoir de retrouver sa dignité en même temps qu'ils lui apportent sa « *justification* » (p. 36).

En cela, la tragédie de Camus est bien différente des *Mains sales* de Sartre, représenté l'année précédente et qui traitait aussi du problème de la fin et des moyens, mais dans une optique délibérément politique : 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 en vue d'un objectif bien défini, et la seule question qui les intéresse, ce n'est pas de savoir s'il est moral, *in abstracto*, de se salir les mains, c'est de déterminer si c'est politiquement efficace à ce moment-là. Quelle que soit sa sympathie pour l'idéaliste Hugo, Sartre s'arrange d'ailleurs pour qu'il ait si évidemment tort que le spectateur ne puisse faire sienne sa position⁴⁹ ; et, pour sa part, de son propre aveu, il s'incarne en Hoederer⁵⁰ : il est clair pour lui que c'est le réalisme politique qui

⁴⁷ Les personnages de Kaliayev et de Dora sont effectivement empruntés à l'histoire.

⁴⁸ À propos de Dora Brilliant, l'un des personnages historiques qu'il met en scène, Camus écrit que pour elle « *les questions de programme ne comptent pas* » (*L'Homme révolté*, Gallimard, édition de 1957, p. 210).

⁴⁹ Dans *La Force des choses*, Simone de Beauvoir affirme aussi que « *la sympathie de Sartre va à Hoederer* », et elle ajoute même que Hugo « *a si radicalement tort que la pièce pourrait se jouer, en période de détente, dans un pays communiste* » (Gallimard, 1963, p. 166).

⁵⁰ « *J'ai la plus grande compréhension pour l'attitude de Hugo, mais vous avez tort de penser que je m'incarne en lui. Je m'incarne en Hoederer* », déclare-t-il en 1964 à son traducteur italien (*interview* reproduite par Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p. 183).

doit l'emporter sur toute autre considération, quitte à faire passer au deuxième plan les exigences éthiques.

Rien de tel chez Camus, qui a mis au contraire l'éthique au poste de commande. Si ses personnages de révolutionnaires, qui ne reculent pas devant l'assassinat comme moyen de lutte jugé nécessaire (« *ils ont fait de nous des assassins* », p. 42), restent cependant, à ses yeux, des *justes*, c'est précisément parce qu'ils savent très bien que le sang qu'ils versent pour la cause est sans excuses⁵¹, et c'est pourquoi, pour ne pas être considérés comme des assassins comme les autres, ils acceptent de mourir, que ce soit au cours d'un attentat-suicide ou pendus après jugement, ce qui équivaut à mourir deux fois, selon Dora (p. 44). Leur mort, choisie, revendiquée même, est devenue leur seule justification⁵² (« *Si je ne mourais pas, c'est alors que je serais un meurtrier* », affirme Kaliayev, p. 145), beaucoup plus que la très hypothétique Révolution à laquelle ils aspirent sans être bien certains de jamais la voir se concrétiser : « *Pour une cité lointaine, dont je ne suis pas sûr, je n'irai pas frapper le visage de mes frères* », avoue Kaliayev (p. 77) ; « *Et s'il mourait pour rien ?* », s'interroge Dora (p. 166). Non pas au regard de Dieu, cette justification, ni au regard des autres, mais à leurs propres yeux : « *Mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée. C'est la justification* » (p. 43) ; « *J'ai choisi de mourir pour que le meurtre ne triomphe pas. J'ai choisi d'être innocent* » (p. 79).

Ils se heurtent dès lors à plusieurs contradictions qu'ils ne parviennent pas à résoudre :

- Contradiction, tout d'abord, entre la fin (une société d'hommes libres enfin libérée du meurtre) et le moyen adopté (le meurtre). Certes, il est considéré comme « *nécessaire* », mais il ne saurait être « *une fin suffisante* », selon Camus⁵³.

- Contradiction entre l'amour des hommes qu'ils proclament (« *nous aimons notre peuple* », p. 11) et la haine qui anime leur bras meurtrier⁵⁴ : « *Ce qui vous concerne, c'est notre haine, la mienne et celle de mes frères* », déclare Kaliayev à Skouratov, après avoir reconnu devant Dora qu'« *il n'y a pas de bonheur dans la haine* » (p. 100).

- Contradiction entre leur prétention proclamée à agir au nom du peuple, qui est privé des moyens de se faire entendre et dont ils se vantent de défendre les intérêts à long terme, et leur marginalité d'intellectuels sans contact avec les masses misérables, et qui vivent dans la clandestinité, confinés dans un petit milieu restreint, replié sur lui-même⁵⁵.

- Contradiction entre la joie de vivre de Kaliayev, qui s'amuse comme un enfant (« *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* »,

⁵¹ « *Nécessaire et inexcusable, c'est ainsi que le meurtre leur apparaissait* », commente Camus (*L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 211). Et il ajoute que, pour eux, « *le meurtre s'est identifié avec le suicide* » (*ibid.*, p. 212).

⁵² « *Mourir annule la culpabilité et le crime lui-même* », explique Camus (*L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 214).

⁵³ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 215.

⁵⁴ « *Pour servir cet amour, il leur faut d'abord tuer* », commente sobrement Camus (*L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 213).

⁵⁵ Camus écrit à ce propos : « *La clandestinité les oblige à vivre dans la solitude. Ils ne connaissent pas, sinon de façon abstraite, la joie puissante de tout homme d'action en contact avec une large communauté humaine. Mais le lien qui les unit remplace pour eux tous les attachements* » (*L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 209).

p. 40), et son choix délibéré de la mort, comme si le bonheur n'était pas un droit, comme s'il était une source de culpabilité.

- Contradiction d'ordre stratégique enfin : nos terroristes scrupuleux tuent au nom d'un objectif lointain et présenté comme politique, qui rendrait ces assassinats indispensables – du moins s'efforcent-ils de le croire ; mais, en épargnant ceux qu'ils considèrent comme innocents, ils risquent de ne pas éliminer ceux qu'ils considèrent comme les seuls coupables ; et en voulant à tout prix payer ces crimes de leur vie⁵⁶, alors que les révolutionnaires sont dérisoirement peu nombreux, ils affaiblissent incontestablement le camp très clairsemé des *justes*. Or, sans ces *justes* si soucieux d'éthique, la révolution triomphante ne risquerait-elle pas de dégénérer entre les mains de ceux qui, tel Stepan, placent leur conception abstraite de « *la justice au-dessus de la vie* » ? Comme le note ironiquement Skouratov, le chef de la police, « *on commence par vouloir la justice et on finit par organiser une police* » (pp. 129-130). On sait ce qu'il en est advenu. Aussi bien Camus note-t-il que « *les révolutionnaires qui viendront n'exigeront pas l'échange des vies* » et « *accepteront de se garder le plus possible pour la révolution et son service*⁵⁷ ».

b. Une tragédie de la liberté :

Pour que soit posé le problème éthique de l'action révolutionnaire, Camus a mis au point une tragédie en cinq actes, où la mort du juste, qui advient à l'acte V, est programmée par lui-même dès le premier acte. Car il ne s'agit pas d'une tragédie de la fatalité, mais bien d'une tragédie de la liberté, où les héros sont déchirés par la nécessité d'assumer les conséquences de leurs propres choix. Comme dans toute tragédie qui se respecte, le dénouement est connu dès les premières scènes, puisque le sujet est emprunté à l'histoire : ce qui importe, ce n'est donc pas le suspens, mais la façon dont les personnages font face à leur situation et à leurs contradictions ; c'est aussi la manière dont le dramaturge nous conduit au dénouement annoncé.

Pour tenir la distance et pour doter ses personnages d'un poids humain qui les rende accessibles à des spectateurs qui ne se soucient pas de risquer leur peau pour une cause qui soit supérieure à leur vie, il lui a fallu imaginer deux péripéties ;

- La première, c'est 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, entre eux et dans l'urgence, la définition des limites à ne pas dépasser : « *Si l'idée n'arrive pas à tuer les enfants, mérite-t-elle qu'on tue un grand-duc ?* », observera ironiquement Skouratov, à l'acte IV.

- La seconde, ce sont les deux visites que Kaliayev reçoit en prison : celle du même Skouratov, qui est de nature à jeter la suspicion parmi ses camarades de combat ; et celle de la grande-duchesse (« *Après la police, la religion* », p. 139). Tous deux viennent successivement lui proposer deux marchés. Il les refuse avec hauteur, ce qui l'oblige à éclaircir sa position morale.

Pour corser encore la situation de ses héros, 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 émouvant et fait d'eux des figures sympathiques et positives, en dépit des assassinats dont ils sont les auteurs ou les complices. Alors, conformément à

⁵⁶ Commentaire de Camus : « *Un si grand oubli de soi-même, allié à un si profond souci de la vie des autres, permet de supposer que ces meurtriers délicats ont vécu le destin révolté dans sa contradiction la plus extrême* » (*L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 211).

⁵⁷ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 215.

ce qu'il écrivait à propos de *La Nausée*, la tragédie de notre humaine condition ne vient pas de ce que la vie « est misérable », mais au contraire de ce qu'elle est « bouleversante et magnifique » : « Sans la beauté, l'amour et le danger, il serait presque facile de vivre⁵⁸. »

c. Les apories de l'action révolutionnaire :

Mais s'il est vrai que la tragédie est une machine infernale conçue par le dramaturge en fonction de ses propres fins, est-ce à dire pour autant qu'il s'agit d'une pièce à thèse ? Et le fait que Kaliayev et Dora soient à coup sûr plus sympathiques que le fanatique Stepan, le futur stalinien zélé, suffit-il pour en conclure qu'il fait d'eux ses porte-parole ? Certainement pas.

Au sortir de la représentation ou de la lecture, le spectateur ou lecteur moyen, non aveuglé par des certitudes *a priori*, rejette assurément les deux attitudes qui ont du moins le mérite d'être logiques, à défaut d'être morales : la logique de l'ordre établi, incarné par Skouratov, qu'il conviendrait de défendre à tout prix, ou celle de la révolution à faire triompher par n'importe quel moyen, comme le pense Stepan. D'un côté, le régime policier du tsar, qui laisse croupir dans une innommable misère la majorité de ses sujets et recourt à la répression, à la déportation, aux supplices barbares, pour maintenir le règne de son bon pouvoir sanglant : le lecteur ne peut donc qu'être d'accord avec ceux qui souhaitent le renverser pour édifier une société libérée de la misère et du meurtre. Et, d'un autre côté, le fanatisme inhumain d'un professionnel de la révolution, annonciateur, aux yeux de Camus, de la société soviétique stalinisée, qui a fait de la terreur d'État le fondement d'un ordre tout aussi inique et encore plus sanglant que celui d'avant⁵⁹ : le lecteur ne saurait donc lui accorder la moindre confiance. Une fois écartées ces deux positions extrêmes que sont la complicité avec un ordre criminel et une révolte sans frein et sans limites éthiques, il se retrouve donc dans une situation où il est obligé de se poser la même question que Kaliayev et Dora : quelles sont les limites ?

Tous deux affirment par leurs actes qu'il en existe bel et bien : l'un en refusant de jeter la bombe sur des enfants, l'autre en approuvant son abstention (« *Puis-je conseiller aux autres ce que moi-même je ne pourrais pas faire ?* », p. 67). Stepan ne voit dans leurs scrupules que des « *niaiseries* » qui retardent malencontreusement le jour où « *la révolution triomphera* » (p. 69). Autrement dit, il juge les préoccupations éthiques de ces « *meurtriers délicats* », comme les qualifie Camus⁶⁰, objectivement contre-révolutionnaires. Du coup, il oblige Dora à essayer d'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 de vulgaires préoccupations de stratégie politique qui seraient censés le justifier, elle affaiblit

⁵⁸ *Alger républicain*, 20 octobre 1938 (*Essais* d'Albert Camus, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1418). Il reproche à Sartre d'avoir « *insisté sur ce qui lui répugne dans l'homme, au lieu de fonder sur certaines de ses grandeurs des raisons de désespérer* » (*ibid.*, p. 1419).

⁵⁹ Dans *L'Homme révolté* (Gallimard, 1957, p. 212), Camus confirme cette lecture : « *D'autres hommes viendront après ceux-là qui, animés de la même foi dévorante, jugeront cependant ces méthodes sentimentales et refuseront d'admettre que n'importe quelle vie est équivalente à n'importe quelle autre. Ils mettront alors au-dessus de la vie humaine une idée abstraite, même s'ils l'appellent histoire, à laquelle, soumis d'avance, ils décideront, en plein arbitraire, de soumettre aussi les autres.* »

⁶⁰ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 206.

singulièrement la force de conviction des valeurs qu'elle affirme par sa révolte même⁶¹ : n'incarnerait-elle pas simplement la face humaine d'un terrorisme qui n'en est pas moins sanglant dans ses effets et inhumain dans ses principes ? Elle risque alors de perdre sur tous les tableaux : d'une part, son éthique apparaît comme trop élastique et ses valeurs beaucoup trop vagues⁶² pour emporter la conviction ; et, d'autre part, l'efficacité politique de ses actes semble fort hypothétique. Dès lors, peut-elle apparaître comme un personnage positif ?

Par-dessus le marché, on est en droit de se demander s'il n'y a pas chez elle une fascination de la mort qui s'abriterait derrière un bon prétexte de révolution émancipatrice. Ainsi, au premier acte, elle voit dans « *l'échafaud* » un « *bonheur encore plus grand* » que de « *mourir pour l'idée* » en jetant une bombe (p. 43) et, 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). Après avoir entendu le récit de l'exécution de Kaliayev, elle est confirmée dans son intention de suivre son exemple, de lancer à son tour la bombe 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). Camus se garde bien de nous révéler quoi que ce soit sur le passé de son personnage – il ne fait pas de psychologie –, de sorte que nous ignorons quelles sont les racines de cette fascination mortifère⁶³. Mais à coup sûr elle contribue à dévaloriser quelque peu, non pas forcément le personnage lui-même, mais du moins les positions éthiques qu'il adopte.

Quant à Kaliayev, il s'agit sans conteste d'un héros de tragédie qui force l'admiration et suscite la sympathie : il sacrifie courageusement sa vie, il fait face avec stoïcisme à la perspective de sa mise à mort et, en incarnant une valeur qu'il « *fait vivre* » au point de tout lui donner, il triomphe du même coup « *du nihilisme* », comme l'affirme Camus en conclusion du chapitre de *L'Homme révolté* qu'il lui consacre⁶⁴. Cela suffit pour lui conférer une grandeur qui interdit les critiques sommaires : qui n'admirerait pas un homme qui souhaite, non sans une certaine emphase rhétorique, faire de sa propre mort sa « *suprême protestation contre un monde de larmes et de sang* » (p. 161) ? Néanmoins, comme celle de Dora, son attitude n'en est pas moins problématique :

- Tout d'abord, le ressort de son acte est également fort ambigu, puisque, en tuant, il prétend tuer le mal en général, y compris celui qui est en lui : « *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). Le terrorisme ne serait-il donc qu'un exorcisme ou qu'une forme de purgation ? En ce cas, la révolution n'apparaîtrait plus que comme un simple prétexte, et les assassinats, même ciblés, seraient encore moins justifiables.

⁶¹ Camus écrit, dans *L'Homme révolté* (Gallimard, 1957, p. 215) : « *Oui, l'ancienne valeur renaît ici, au bout du nihilisme, au pied de la potence elle-même. Elle est le reflet, historique cette fois, du "Nous sommes" que nous avons trouvé au terme d'une analyse de l'esprit révolté. [...] Ces terroristes, en même temps qu'ils affirment le monde des hommes, se placent au-dessus de ce monde, démontrant pour la dernière fois dans notre histoire, que la vraie révolte est créatrice de valeurs.* »

⁶² Dans *L'Homme révolté* (Gallimard, 1957, p. 214), Camus situe la valeur affirmée par sa révolte « *à mi-chemin de l'innocence et de la culpabilité, de la raison et de la déraison, de l'histoire et de l'éternité* ».

⁶³ Parlant de ce groupe de terroristes, Camus écrit que, chez eux, leur « *mépris de leur propre vie va jusqu'à la nostalgie du sacrifice suprême* » (*L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 210).

⁶⁴ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 216.

⁶⁵ La formule a été réellement prononcée par le Kaliayev de l'histoire lors de son procès, si l'on en croit *L'Homme révolté* (p. 214).

- Ensuite, il pratique l'aveuglement face aux conséquences concrètes de son acte, ce que Skouratov appelle des « *résultats indiscutables* » (p. 133). Soit en jouant sur les mots⁶⁶ : il refuse d'« *employer [le] mot* » d'assassin (p. 131), il prétend être un « *prisonnier de guerre* » et non « *un accusé* » (p. 132). Soit en cachant la réalité sanglante de l'assassinat du grand-duc derrière une phraséologie beaucoup trop langue de bois pour être vraiment honnête : « *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*⁶⁷ » (p. 132) ; « *Il incarnait la suprême injustice, celle qui fait gémir le peuple russe depuis des siècles* » (p. 142). Cet aveuglement par les mots est une forme de ce que Sartre appelle la *mauvaise foi* et qui serait, selon lui, l'apanage des *salauds*. Dès lors l'image de Kaliayev ne peut qu'en être entachée.

- Quant à son héroïque refus *a priori* de toute grâce (« *je refuse votre grâce, une fois pour toutes* », p. 130), il résulte, de son propre aveu, d'un intolérable sentiment de culpabilité (« *Je ne pourrais pas supporter la honte pendant vingt ans* », p. 120) et d'une incapacité à « *consentir à être un meurtrier* », comme le lui propose la grande-duchesse (p. 146). Il a même cet aveu révélateur : « *Vivre est une torture puisque vivre sépare* » (p. 150). Chez cet adulte resté enfant, n'y aurait-il pas, face à la vie qu'il prétend pourtant aimer passionnément, une angoisse et un désespoir qui la lui rendent insupportable et le poussent à la sacrifier à une cause qui la transcende ? En ce cas, le mobile inconscient du sacrifice consenti en réduirait notablement le côté admirable.

Par-delà les contradictions éthico-politiques et les ambiguïtés foncières de ces deux terroristes à visage humain, ce qui contribue à dévaloriser le plus fortement leur forme d'engagement, c'est que le lecteur-spectateur connaît, sinon la fin, du moins 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 à jamais la faim et le meurtre et qui apporterait la liberté à tout un peuple maintenu dans les fers. Cette connaissance d'un futur qui sera bien pire encore que le présent de l'action dramatique suffit à révéler la vanité des actions entreprises par ces *justes* égarés par leur idéalisme⁶⁸. Non seulement le sacrifice de leurs vies aura été complètement inutile, mais également celui de la vie des autres. Mais il y a pire encore : en faisant du meurtre artisanal un moyen de l'action révolutionnaire, ils auront, bien malgré eux, apporté une caution morale à la terreur stalinienne, qui pratiquera le meurtre industriel à grande échelle, au nom de la mythique « Révolution », qui a bon dos⁶⁹... La position 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.

⁶⁶ Il en sera de même, soixante-dix ans plus tard, des terroristes de groupes tels que les Brigades Rouges en Italie, la Fraction Armée Rouge en Allemagne ou Action Directe en France, qui parleront de « prison du peuple », de « jugements au nom du prolétariat » et d'« exécution ».

⁶⁷ Voir aussi ce que rapporte Dora au cinquième acte : « [...] *il regrettait de ne pouvoir disposer que d'une seule vie pour la jeter comme un défi à l'autocratie* » (p. 159).

⁶⁸ Dans son roman *La Chasse à l'homme (El acoso)*, Alejo Carpentier évoquera un autre type de dégénérescence : l'idéalisme révolutionnaire des années 1930 débouchera sur un vulgaire gangstérisme. Un étudiant engagé dans la lutte contre le dictateur cubain Machado finit en tueur à gages au service d'un politicien pourri.

⁶⁹ Camus écrit, dans le chapitre *L'Homme révolté* sur le chigalevisme (pp. 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.* » Et il rapporte les propos éloquentes de Chigalev : « *Parti de la liberté illimitée, j'arrive au despotisme illimité* » (*ibid.*, p. 215).

d. Une œuvre ambiguë :

De surcroît, Camus se garde bien de tomber dans le manichéisme et la caricature, comme dans les œuvres de propagande communiste, où s'opposent de bons révolutionnaires et d'ignobles partisans d'un ordre maintenu dans le sang des innocents. Ainsi, le chef de la police, à défaut d'être sympathique, possède du moins un certain sens de l'humour, qui l'humanise, et une forme de lucidité, qui nous oblige à tenir compte de ce qu'il dit⁷⁰. Quant à la grande-duchesse, elle est bigote, certes, et, à l'instar de l'aumônier de *L'Étranger*, elle s'impose au condamné et tâche de lui inspirer un repentir préalable au retour à la foi de ses pères (« *Je suis venue ici pour vous ramener à Dieu* », p. 151), ce qui ne prédispose pas vraiment en sa faveur. Mais elle fait preuve d'humanité (elle souhaite obtenir la grâce de Kaliayev), et elle apporte, sur ses neveux odieux (« *Ma nièce a un mauvais cœur. Elle refuse de porter elle-même ses aumônes aux pauvres. Elle a peur de les toucher. N'est-elle pas injuste ?* », p. 145) et sur l'être humain qu'était le défunt grand-duc (« *lui du moins aimait les paysans* », p. 145) des précisions qui achèvent d'affaiblir les distinctions trop faciles opérées par les trop délicats assassins. Bref, il n'y a pas vraiment de bons et de méchants, et la distribution des rôles est nettement plus nuancée que dans une œuvre à thèse, et, *a fortiori*, une œuvre de propagande.

Du coup, le spectateur serait bien en peine de tirer une "morale", dans tous les sens du terme, de la tragédie à laquelle il est convié. Aucun des personnages n'a franchement raison, et la sympathie que nous éprouvons, sans nul doute, pour des idéalistes assoiffés de justice et de pureté, mais qui n'en acceptent pas moins de se salir les mains, ne suffit pas pour autant à rendre plus acceptables leurs contradictions. Le problème posé reste sans solution, et Camus nous laisse nous dépatouiller tout seuls 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 se perpètrent et se perpétuent sur toute la surface de la terre : il est donc moralement juste de se révolter et de se lancer dans l'action. L'ennui, c'est qu'agir, c'est prendre le risque, non seulement d'échouer, mais aussi de compromettre pour longtemps, à cause des moyens mis en œuvre, l'idéal pour lequel on se bat. On peut bien essayer de trouver un équilibre entre des exigences contraires, entre le souci de l'efficacité immédiate et la nécessité de préserver des valeurs humaines, et tenter de suivre difficilement la ligne de crête entre les deux abîmes que représentent les positions extrêmes ; mais il s'avère en pratique impossible de définir les critères permettant de juger de la validité de l'action, et également de préciser concrètement les limites intransgressibles.

Il est, certes, toujours loisible de se reporter à *L'Homme révolté* pour découvrir le point de vue de Camus sur ses personnages et sa conclusion personnelle, selon laquelle « *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*⁷¹ ». Mais la pièce, elle, ne nous en dit

⁷⁰ Par exemple, quand il déclare : « *Si l'idée n'arrive pas à tuer les enfants, mérite-t-elle qu'on tue un grand-duc ?* » (p. 138).

⁷¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, 1957, p. 373 et p. 377..

rien⁷². Ce n'est donc pas une œuvre à thèse, et son ambiguïté même laisse au spectateur toute liberté de juger par lui-même.

2. *LES MAUVAIS BERGERS*, OU L'ANARCHISME EN QUESTION

a. Des ficelles :

On pourrait en dire tout autant des *Mauvais Bergers* de Mirbeau, tragédie prolétarienne créée un demi-siècle plus tôt, en décembre 1897, alors que l'affaire Dreyfus vient d'être spectaculairement relancée. Abordant "la question sociale" d'une façon classique, mais quelque peu inhabituelle pour un anarchiste habitué à regarder de préférence dans les marges⁷³ et qui, plutôt qu'aux ouvriers *stricto sensu*, s'intéresse de préférence aux vagabonds⁷⁴, aux paysans démunis, aux prostituées⁷⁵ et aux domestiques, Mirbeau y traite un sujet voisin de celui de *Germinal* : une grève ouvrière qui se heurte à l'inflexibilité patronale et qui finit écrasée dans le sang. C'est évidemment une bonne occasion pour mettre en lumière quelques-unes des turpitudes sociales stigmatisées par la presse libertaire : la misère sordide à laquelle sont réduits des prolétaires traités comme des bêtes de somme, qui perdent leur vie à la gagner et qui sont tout juste bons à jeter à la poubelle après usage, comme le vieux Thieux ; l'homicide bonne conscience des possédants, qui ne reculent devant aucun massacre pour préserver leurs privilèges, un siècle après la révolution bourgeoise qui prétendait les avoir abolis ; la complicité d'un gouvernement "républicain" et d'un État qui, loin d'être neutres dans la guerre des classes comme ils voudraient le faire croire, constituent des forces d'oppression au service des nantis ; et l'irresponsabilité criminelle des politiciens de tous bords, y compris les députés radicaux et socialistes, qui ne se soucient que de leurs prébendes et révèlent ainsi le véritable visage de cette pseudo-République qui, loin d'être la "chose du peuple", n'est plus que l'apanage de quelques-uns.

Pour ce qui semble devoir être une démonstration, le dramaturge recourt à plusieurs ficelles qui peuvent apparaître un peu trop grosses : ainsi le décor des riches, à l'acte II et à l'acte III, contraste éloquent avec la misère du taudis ouvrier de l'acte I, comme c'était déjà le cas dans *Germinal*, et rend immédiatement sensible la foncière injustice sociale ; et surtout le dénouement, pathétique à souhait, où l'on voit s'accumuler les cadavres sur la scène, éveille à trop bon compte, chez les bourgeois venus digérer paisiblement au spectacle des malheurs des autres, une émotion de fort mauvais aloi, car l'effet lacrymatoire, superficiel et éphémère, ne touche pas forcément l'esprit⁷⁶.

⁷² Les dernières lignes de *L'Homme révolté* (p. 378) ne nous avancent guère, d'ailleurs, sur la question des limites à ne pas franchir. Camus écrit ainsi : « *Tous [les théoriciens de la révolte] peuvent revivre, en effet, auprès des sacrifiés de 1905, mais à la condition de comprendre qu'ils se corrigent les uns les autres et qu'une limite, dans le soleil, les arrête tous.* » Voilà qui risque fort de laisser le lecteur sur sa faim.

⁷³ Voir notre article « Octave Mirbeau et la marginalité », *Figures du marginal*, Cahier n° 29 des *Recherches sur l'imaginaire*, Presses de l'Université d'Angers, 2003, pp. 93-103.

⁷⁴ Voir notamment sa farce de 1902, *Le Portefeuille* (recueillie dans le tome IV de son *Théâtre complet*, Eurédit, 2003).

⁷⁵ Voir Octave Mirbeau, *L'Amour de la femme vénale*, Indigo – Côté Femmes, 1994, et Pierre Michel, « Octave Mirbeau et la femme vénale », in *Métiers et marginalité dans la littérature*, cahier n° 30 des *Recherches sur l'imaginaire*, Presses de l'Université d'Angers, mai 2004, pp. 41-54.

Pour corser la tragédie, Mirbeau a également imaginé deux données dramatiques de nature à renforcer l'émotion et le suspens : tout d'abord, une idylle amoureuse, condamnée d'avance, entre le *leader* ouvrier, l'éternel rouleur Jean Roule le bien nommé, et la jeune Madeleine, au prénom également symbolique, qui est prématurément vieillie par un travail exténuant et des conditions d'hygiène lamentables ; ensuite, un conflit, chez les bourgeois, entre un père impitoyable, le patron Hargand, et un fils à la fibre sociale, Robert, qui est considéré comme un traître par les siens, sans pouvoir pour autant se faire accepter par les prolétaires auxquels il reste étranger, malgré son indéniable bonne volonté. Si l'on ajoute qu'on a droit, à l'acte III, à un catalogue de revendications syndicales tout à fait justifiées, dont l'une est de surcroît fort originale (Jean Roule proclame « *le droit à la beauté* » pour tous), et que les deux rôles principaux sont tenus par les deux monstres sacrés de l'époque, Sarah Bernhardt, en *pasionaria* des corons, et Lucien Guitry, en meneur charismatique lançant ses hommes à l'assaut des nouvelles Bastilles, on serait tenté d'en conclure, sans autre forme de procès, que l'on a affaire à une pièce à thèse, d'inspiration clairement anarchiste, où les camps sont par trop nettement dessinés et où l'*agit-prop* est prédominante. Mais ce serait aller trop vite en besogne, et il convient de regarder les choses de plus près.

b. Refus du manichéisme :

En premier lieu, s'il est vrai que la lutte des classes est clairement illustrée et constitue bien le ressort dramatique de la pièce, l'opposition entre ceux d'en haut et ceux d'en bas est moins manichéenne qu'il y paraît au premier abord⁷⁷.

- D'un côté, si les ouvriers sont bien présentés comme des victimes à plaindre, ils sont loin d'être idéalisés. Ils apparaissent plutôt comme une pâte malléable à la merci des *mauvais bergers* de toute obéissance. Ils sont rancuniers et versatiles (notamment à l'acte IV, où Madeleine parvient à les retourner comme un gant). Ils obéissent à des pulsions irraisonnées, susceptibles de les pousser au meurtre ; ils sont le plus souvent aliénés idéologiquement, à l'instar du père Thieux, éternel esclave tout dévoué à ses maîtres qui le tuent au travail ; et ils se révèlent pour la plupart inaptes à toute action qui nécessiterait une ampleur de vues et une capacité de se projeter vers l'avenir qu'ils n'ont pas.

- De l'autre côté, s'il est vrai que quelques spécimens gratinés de patrons odieux et stupides tiennent des discours qui peuvent aujourd'hui paraître caricaturaux⁷⁸, il s'avère qu'ils sont pour la plupart tirés de l'enquête de Jules Huret sur la question

⁷⁶ Aussi bien Mirbeau y a-t-il définitivement renoncé et a-t-il préféré par la suite recourir aux procédés de distanciation que sont l'humour et l'ironie, notamment dans ses *Farces et moralités*.

⁷⁷ Félix Guirand écrit à ce propos : « *Mirbeau a fait preuve de beaucoup de précision et de loyauté dans l'exposé des deux thèses antagonistes de l'ouvrier et du patron : aucun des deux adversaires n'est méprisable, et cela donne à leur conflit une tragique grandeur* » (« Octave Mirbeau », *Larousse mensuel*, mai 1917, p. 129.). On retrouvera la même « *loyauté* » dans la confrontation entre Isidore Lechat et le marquis de Porcellet, à l'acte III de sa grande comédie de 1903, *Les affaires sont les affaires*.

⁷⁸ 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'enrangerai 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).

sociale⁷⁹ : ce n'est pas le dramaturge qui exagère, mais la réalité de l'époque – et sans doute encore de la nôtre ! Pour sa part, l'industriel Hargand n'est nullement chargé et ne se réduit pas au prototype d'un patron soucieux de ses profits et d'un ennemi de classe muré dans sa bonne conscience : il est rendu humain⁸⁰ par sa douleur paternelle, avouée à l'acte IV et illustrée au dénouement ; il est prisonnier d'un rôle qui lui fait horreur pour l'avoir amené à prononcer des paroles lourdes de conséquences et aussitôt regrettées⁸¹ ; et, écartelé entre ses intérêts et sa conscience, il va jusqu'à avouer que les revendications avancées par les délégués qu'il vient de chasser sont justes⁸². Quant à son fils Robert, qui meurt au milieu des ouvriers massacrés en voulant s'interposer, il prouve, par son sacrifice inutile⁸³, que tous les bourgeois ne sont pas des « *salauds* », que les barrières entre les classes ne sont pas infranchissables, et qu'un individu, loin d'être fatalement prédéterminé par ses origines sociales, est en réalité libre de choisir lui-même sa voie : conception pré-sartrienne⁸⁴...

Ensuite, si l'on s'attache à comprendre le sens du titre de la pièce, à la résonance évangélique, on se rend vite compte que les *mauvais bergers* ne sont pas seulement les patrons, les riches, les gouvernants, mais aussi les députés socialistes qui, après avoir encouragé les grévistes, se désintéressent de leur sort. Bien sûr, on retrouve dans cette critique des politiciens et des parlementaires, fussent-ils socialistes, la critique caractéristique des anarchistes qui ne voient dans les élections qu'un piège grossier et qui, à l'instar de Mirbeau, en appellent à « *la grève des électeurs*⁸⁵ ». Reste qu'elle tempère déjà sensiblement l'opposition, puisque les socialistes, qui se prétendent les défenseurs du prolétariat international, sont montrés sous un jour défavorable par Jean Roule⁸⁶. Mais il y a bien mieux encore : les *mauvais bergers* peut-être les plus

⁷⁹ Son *Enquête sur la question sociale* a paru en 1896, et Mirbeau en a rendu compte élogieusement dans *Le Journal* du 20 décembre 1896 (article recueilli dans ses *Combats littéraires*, à paraître à l'Âge d'Homme). Mirbeau prête à ses personnages des formules rapportées par Jules Huret et qui étaient prononcées par le baron Alphonse de Rothschild, le duc de La Rochefoucauld, le banquier Christophle ou l'économiste libéral Paul Leroy-Beaulieu. Voir les notes de notre édition de la pièce, pp. 141-145. En l'occurrence, le dramaturge n'exagère nullement, la fiction n'ajoute rien à la réalité, qui est caricaturale en elle-même !

⁸⁰ Interviewée par le journaliste Jules Huret, Sarah Bernhardt, qui interprète le rôle de Madeleine, affirme : « *Le patron n'est pas un monstre comme dans les thèses sociales ; c'est même une belle figure d'honnête homme, autoritaire, travailleur, mais troublé* » (*Loges et coulisses*, Éditions de la Revue blanche, 1901, p. 185). De son côté, l'universitaire américain Richard Shoemaker écrit : « *His character is influenced by the events of the plot, In the course of the play, he is transformed from the ruthless industrialist into a sympathetic employer who has given his employees a number of social benefits, and then into a grief-stricken father at the end* » (*Octave Mirbeau – The man and his dramatic works*, thèse dactylographiée, Université de Virginie, 1946, p. 78).

⁸¹ « *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). Le rideau de l'acte III tombe sur ces mots qui en disent long sur son désespoir.

⁸² « *Ils ne m'ont demandé que des choses justes, après tout !...* » (p. 103).

⁸³ Nombre des romans de Mirbeau de ses débuts ont précisément pour thème central le sacrifice inutile, qui illustre l'ironie de la vie et l'absence de toute finalité dans l'univers. Voir notamment *La Maréchale* (1883), *La Belle madame Le Vassart* (1884), *Dans la vieille rue* (1885), trois romans parus sous pseudonyme, et *Sébastien Roch* (1890).

⁸⁴ Voir notre étude *Jean-Paul Sartre et Octave Mirbeau*, Société Octave Mirbeau, 2005, 66 pages.

⁸⁵ C'est le titre d'un article d'Octave Mirbeau, paru dans *Le Figaro* le 28 novembre 1888 et aussitôt traduit sans toutes sortes de langues et diffusé à des centaines de milliers d'exemplaires par les groupes anarchistes d'Europe. Il a été recueilli dans notre édition des *Combats politiques* de Mirbeau (Librairie Séguier, 1990, pp. 109-115).

malfaisants, au bout du compte, ne sont pas du tout ceux que l'on croit, puisqu'ils ne sont autres que Jean Roule et Madeleine eux-mêmes ! Qu'on en juge :

- C'est le trimardeur anarchiste qui sème les idées de révolte parmi les travailleurs 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 défendre⁸⁷ ; c'est lui qui établit la liste de leurs revendications, qui sont certes éminemment progressistes, tout à fait louables et justifiées dans leur principe, mais dont plusieurs, il ne l'ignore pas, sont pratiquement irréalisables dans l'immédiat, dans le contexte économique et juridique de l'époque⁸⁸ ; c'est lui qui refuse le soutien des députés socialistes honnis, au risque d'affamer ses frères de chaîne⁸⁹ ; et, pour finir, par son intransigeance comparable à celle du patron auquel il s'affronte dans une espèce de duel d'homme à homme, c'est lui qui porte une responsabilité écrasante dans l'hécatombe finale⁹⁰.

- Quant à la jeune et héroïque Madeleine, plongée dans l'action grâce à son nouvel amant qui la révèle à elle-même, dont elle devient l'égérie et qu'elle sauve du lynchage par les ouvriers affamés et excédés, elle tient, à l'acte IV, de bien étranges discours : au lieu d'inciter les grévistes à bien se battre et de faire miroiter les germinations futures qui leur permettraient, à eux ou à leurs enfants, de vivre moins mal, 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).

Décidément, Jean Roule et Madeleine ont beau recueillir la sympathie du public, ils n'en sont pas moins eux aussi des *mauvais bergers*, et Mirbeau lui-même ne craint pas de le reconnaître, au risque de choquer le compagnon Jean Grave, qui proteste que les anarchistes ne sont pas des bergers⁹¹ : « *Cette qualification de mauvais bergers*

⁸⁶ Il exprime en cela l'opinion de Mirbeau, qui écrit à ce propos : « *Le collectivisme me paraît une doctrine abominable plus que les autres, parce qu'elle ne tend qu'à asservir l'homme, à lui ravir sa personnalité, à nier en lui l'individu, au profit d'une discipline abêtissante, d'une obéissance esclavagiste* » (« Un mot personnel », *Le Journal*, 19 décembre 1897).

⁸⁷ « *Et des armes ? As-tu des armes à nous donner... des armes seulement ?* », objecte Philippe Hurteaux (p. 116).

⁸⁸ Jean Roule réclame par exemple « *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 ouvrière* » (p. 99) et la réintégration de tous les ouvriers licenciés « *avec paiement entier des journées de chômage* » (p. 100). Autant de réclamations qui, isolément, pourraient sans doute être satisfaites, mais que leur accumulation rend inacceptables pour un patron de l'époque. Par ailleurs, si progressistes qu'elles soient, il s'agit de revendications de type syndical, qui contribueraient à aménager le système, et non à le renverser. Il n'est donc pas sûr du tout que les anarchistes radicaux aient pu les reprendre à leur compte.

⁸⁹ « *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).

⁹⁰ 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).

⁹¹ Jean Grave lui écrit le 18 janvier 1898 : « *Les anarchistes ne sont pas des bergers. Ce sont des individus qui ont senti que la société actuelle est mauvaise, et qui cherchent à en expliquer aux autres les raisons. Mais loin de vouloir les guider, ils disent aux individus que eux seuls peuvent en sortir, eux seuls doivent savoir l'ordre des choses qui leur conviendra le mieux. Mais, mettons que cet état de propagande en fasse des bergers malgré eux, mettons qu'ils n'ont pas encore trouvé la bonne solution, ce qui est fort possible après tout, il n'en découle pas moins quelques vérités de leur enseignement, vérités qui serviront à ceux qui viendront pour en découvrir d'autres* » (*Correspondance Mirbeau – Grave*, Au fourneau, 1994, p. 87).

*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 mot*⁹². » Il n'y a donc aucun porte-parole de l'auteur, et c'est aux spectateurs de faire le départ entre ce qui est recevable ou inacceptable dans les propos des différents personnages. Leur liberté est soigneusement préservée.

c. Les apories de l'action :

Enfin – et c'est ce qui, à l'époque, lui a été souvent reproché de tous côtés –, le dramaturge n'a garde de conclure et d'apporter la moindre solution à la «question sociale»⁹³, comme on disait à l'époque. Ce n'est pas la fonction de l'écrivain de fournir des réponses, objecte-t-il un demi-siècle avant Camus: « *On voulait que j'eusse résolu, en une seule soirée, et en cinq actes, une question jusqu'ici insoluble, et qui a, pourtant, préoccupé les plus nobles esprits, "depuis qu'il y a des hommes et qui pensent" ! 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 vie*⁹⁴. » Mais, à défaut de «solution», quelles sont les perspectives ouvertes par la pièce, quelle «morale» convient-il de tirer de la tragédie ? Là encore la réponse est négative.

Certes, les conditions inhumaines infligées aux ouvriers ne peuvent que justifier en droit leur révolte, et la sympathie de l'auteur leur est totalement acquise, sans qu'il cherche aucunement à s'en cacher⁹⁵. Mais si elle aboutit inévitablement au massacre, comme à l'acte V, vaut-elle encore la peine ? Dans les dernières lignes de *Germinal* (1885), Zola laissait du moins entrevoir les moissons de l'avenir, engraisées par le sang des martyrs⁹⁶ : l'espoir était donc entretenu, le sacrifice des uns assurerait le triomphe futur des autres, et la révolte était justifiée par les indéniables progrès qui ne manqueraient pas d'en résulter. Rien de tel dans *Les Mauvais Bergers*, où seule la mort triomphe au baisser du rideau et où l'avenir est carrément nié : en effet, avec Jean Roule et avec Madeleine, meurt aussi le futur enfant qu'elle porte et qui aurait pu, symboliquement, poursuivre la lutte de ses parents et incarner la lueur de l'émancipation future ! « *Effarant* », titre Jaurès⁹⁷ ; « *Il ne reste plus alors qu'à aller piquer une tête dans la Seine* », écrit à Mirbeau le théoricien anarchiste Jean Grave⁹⁸, dont il avait pourtant préfacé *La Société mourante et l'anarchie* cinq ans plus tôt.

⁹² Octave Mirbeau, « Un mot personnel », *Le Journal*, 19 décembre 1897.

⁹³ Richard Shoemaker écrit à ce propos : « *Mirbeau presents the problem, but he does not solve it* » (*Octave Mirbeau – The man and his dramatic works*, thèse dactylographiée, Université de Virginie, 1946, p. 92).

⁹⁴ Octave Mirbeau, « Un mot personnel », *Le Journal*, 19 décembre 1897. De son côté, dans son *Discours de Suède*, Camus écrit : « *« Qui, après cela, pourrait attendre de lui [l'écrivain] des solutions toutes faites et de belles morales ? La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir »* (loc. cit., p. 19).

⁹⁵ Mirbeau le reconnaît volontiers : « *J'ai fait parler l'anarchiste comme il convient qu'il parle, et rien de plus. Est-ce à dire que ces paroles me soient antipathiques ?... Je mentirais si je disais oui !* » (« Un mot personnel », *Le Journal*, 19 décembre 1897).

⁹⁶ « *Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germaient lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre* » (*Germinal*, édition Fasquelle, 1885, p. 591).

⁹⁷ Dans *La Petite République* du 25 décembre 1897.

⁹⁸ *Correspondance Mirbeau – Grave*, Éditions du Fourneau, 1994, p. 87.

Le dramaturge aggrave encore son cas en expliquant dans la presse 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 mort*⁹⁹ ». Ainsi, non seulement il ne propose rien, mais il dénonce cet « *opium de l'espérance* » qui constitue pourtant le ressort des révoltes et des révolutions, et, par-dessus le marché il révèle les apories de l'action : elle est nécessaire, pour améliorer les conditions concrètes d'existence des prolétaires, mais elle est condamnée à un sanglant échec ; elle constitue une forme de révolte qui préserve la dignité des hommes qui se la voient nier, mais elle aboutit à des sacrifices inutiles et d'autant plus inacceptables. Pour Mirbeau, écrivain politiquement incorrect¹⁰⁰, totalement réfractaire à la langue de bois et aux mensonges utiles, fût-ce pour la “bonne cause”, la vérité est toujours bonne à dire, fût-elle « *terrifiante*¹⁰¹ », même si elle est de nature à décourager les bonnes volontés, car à quoi servirait une bonne volonté si elle ne s'appuyait pas sur une vision lucide des situations où elle prétend agir ? Quitte à se faire mal voir de ses compagnons en anarchie, et *a fortiori* des socialistes de l'époque, il ne craint donc pas de *désespérer Billancourt*, comme on dira plus tard, en décrivant les rapports sociaux et les prolétaires tels qu'ils sont, et non pas tels que les professionnels de l'action révolutionnaire aimeraient bien qu'ils fussent. Matérialiste radical, il fait de la lucidité la condition de l'efficacité, et du désespoir – entendu dans un sens positif – le fondement de l'action¹⁰². Sans illusions sur les hommes, il refuse le nouvel opium du peuple des lendemains qui risquent fort de ne chanter jamais et se méfie des grands mots pompeux de “progrès”, de “science”, de “République”, de “démocratie” ou de “socialisme”, avec lesquels on anesthésie les larges masses et sur l'autel desquels on sacrifie allègrement des myriades de victimes innocentes.

Si message il y a, il est donc totalement négatif, au point qu'on pourrait être tenté de parler à son propos de nihilisme¹⁰³. Mais il se trouve que, trois semaines à peine avant la première de sa pièce, et deux jours après Émile Zola, Octave Mirbeau s'est lancé dans le combat dreyfusard pour la Vérité et la Justice¹⁰⁴ ! Au moment même où il semble abolir tout espoir dans son œuvre littéraire, dans la vie au contraire il fait comme s'il en existait un, quoique sans se bercer d'illusions pour autant : l'optimisme de la volonté ne lui semble donc nullement incompatible, en pratique, avec le pessimisme de la raison. On ne saurait mieux illustrer l'abîme qui sépare les deux domaines de l'art et de l'engagement politique : une œuvre n'a pas pour mission de délivrer une “morale” ou un message pré-établi¹⁰⁵ ; un écrivain n'est ni un prophète, ni un meneur d'hommes, et

⁹⁹ Octave Mirbeau, « Un mot personnel », *loc. cit.*

¹⁰⁰ Voir notre article « Un écrivain politiquement et culturellement incorrect », in *Un moderne : Octave Mirbeau*, J.& S. éditeurs – Eurédit, 2004, pp. 9-36.

¹⁰¹ Octave Mirbeau, « Un mot personnel », *loc. cit.*

¹⁰² Voir notre essai *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau – Presses de l'Université d'Angers, 2001, 87 pages ; et notre article, « Le Matérialisme de Mirbeau », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 292-313.

¹⁰³ Si Sarah Bernhardt confie à Jules Huret que la pièce est « *inattaquable* » par la censure, c'est parce que, à son avis, elle « *ne conclut qu'à l'inutilité des efforts* » (*Loges et coulisses*, Éditions de la *Revue blanche*, 1901, p. 185).

¹⁰⁴ Dans la septième livraison de *Chez l'illustre écrivain, Le Journal*, 28 novembre 1897 (recueilli dans notre édition de ses articles sur *L'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, 1991, pp. 43-49).

¹⁰⁵ Le critique de *La Plume*, Roussel, écrit le 1^{er} janvier 1898 : « *C'est justement parce que M. Mirbeau a dit tout ce qu'il pensait de tous les mauvais bergers, parce qu'il a conclu contre tous, parce que son intention est lumineuse, parce qu'il ne se paye pas de mots, parce qu'il n'est dupe d'aucune*

son rôle est tout au plus de contribuer à faire réfléchir son lectorat en lui proposant une vision du monde en rupture avec celle que lui ont imposée des années de conditionnement et de crétinisation programmée par la sainte trinité de la famille, de l'école et de l'Église¹⁰⁶.

* * *

Ainsi, à un demi-siècle de distance, ces deux pièces d'idées, animées du même souffle de révolte contre un monde absurde et une organisation sociale fondamentalement injuste et livrée à l'homicide loi du plus fort, aboutissent à des apories qui rendent impossible toute "morale" qui serait imposée par les dramaturges. Bien sûr, on est en droit de juger la dramaturgie vieillie, ou obsolète la problématique révolutionnaire, et même ridicules certaines tirades par trop emphatiques, surtout dans *Les Mauvais Bergers*, pièce rapidement reniée par son auteur à cause de ses faiblesses¹⁰⁷. 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 de susciter la réflexion, et, si désir d'éduquer en dessillant les yeux il y a bien, malgré tout, l'ambiguïté foncière de l'effet produit sur les spectateurs ou les lecteurs exclut toute volonté d'endoctrinement et garantit leur liberté de jugement.

Voyons maintenant ce qu'il en est des deux romans que nous avons choisi d'analyser.

hypocrisie, que sa pièce doit déplaire à tous ceux qui font profession de quelque opinion que ce soit. »

¹⁰⁶ Voir notre édition des *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrézien, 1990, ainsi que les romans dits "autobiographiques" de Mirbeau, *Le Calvaire* (1886), *L'Abbé Jules* (1888) et *Sébastien Roch* (1890), recueillis dans le tome I de son *Œuvre romanesque*.

¹⁰⁷ « *Je n'aime pas cette pièce-là. L'esthétique de ça est mauvaise... il y a là-dedans de la conférence...* », confie Mirbeau à Louis Vauxcelles, le 8 août 1904, dans *Le Matin*. Et trois ans plus tard, il évoquera, devant Paul Gsell, « *Les Mauvais bergers* », que d'ailleurs je n'aime pas et que je voudrais pouvoir rayer de mes œuvres » (*La Revue*, 15 mars 1907). Les deux interviews sont recueillies dans les *Combats littéraires* de Mirbeau (à paraître). Il ressort d'une lettre de Mirbeau à Aurélien Lugné-Poe (collection Jacky Lecomte) que c'est Sarah Bernhardt qui a imposé les passages les plus grandiloquents, que Mirbeau n'a acceptés que par lâcheté. Voir Pierre Michel, « Octave et Sarah », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 13, à paraître en mars 2006.

DEUX ROMANS DE L'ABSURDE ET DE LA RÉVOLTE

1. LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, OU LE VOYAGE AU BOUT DE LA NAUSÉE

a. Subversion et démystification :

Le journal de l'avenante chambrière Célestine, publié chez Fasquelle en 1900, est de toute évidence un outil au service d'une entreprise de subversion des normes et de démystification de la société. Le fait même de donner la parole à une femme de chambre constitue déjà en soi une transgression des codes littéraires en usage, en même temps que de la hiérarchie sociale, car une domestique, et à plus forte raison une domestique qui a l'audace de juger ses maîtres, n'était évidemment pas censée prendre la plume, à une époque où la littérature apparaissait comme l'apanage des classes dominantes, supposées être les seules éduquées, cultivées et dotées d'intelligence critique. Mais il présente de surcroît l'avantage incomparable de nous faire percevoir les êtres et les choses par le trou de la serrure et, partant, de nous les révéler sous un jour inhabituel, ce qui contribue à nous désaveugler.

À cette fin, Mirbeau a généreusement doté Célestine de qualités fort précieuses pour son propos : elle a du charme, conforme aux phantasmes bourgeois de l'époque, et qui ne manque pas d'opérer sur les hommes qu'elle sert et qui se montrent à nu devant elle ; son regard fouineur et lucide ne laisse rien échapper des « *bosses morales* » de ses maîtres ; sa lucidité impitoyable lui interdit de se laisser duper par leurs « *grimaces* » de respectabilité ; et sa plume acérée – et pour cause ! – est apte à faire ressortir, en quelques traits aigus, les ridicules de ces fantoches odieux et sinistres que sont les bourgeois.

Sous sa conduite, nous sommes autorisés à pénétrer au cœur de la réalité cachée de la société, dans les arrière-boutiques des nantis, dans les coulisses du théâtre du "beau" monde, toujours en représentation, dont elle nous révèle les dessous bien peu ragoûtants. Mirbeau-Célestine arrache avec jubilation le masque d'honorabilité des puissants, fouille dans leur linge sale, débusque les canailleries camouflées derrière des apparences qui ne trompent que les naïfs. Au terme de cette exploration des sentines des classes dominantes, nous ne pouvons que faire nôtre son constat lucide et vengeur : « *Si infâmes que soient les canailles, ils ne le sont jamais autant que les honnêtes gens* » (p. 510). Nouvel Asmodée, le romancier-femme de chambre soulève avec dégoût les voiles qui cachent les turpitudes sociales, nous découvre l'envers du décor et nous invite à nous pencher avec lui sur le tréfonds de sanie du cœur humain, mis à nu sans souci de la pudeur, qui n'est jamais que le cache-sexe de l'hypocrisie¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Héroïne picaresque transmuée en procureur, Célestine est la digne continuatrice de Tout-Paris, qui, aux débuts des années 1880, dans les colonnes du *Gaulois*, « voit tout et raconte tout » et « va partout, à l'église, au théâtre, dans les salons et dans les bouges, sur les boulevards et dans les carrefours », et aussi celle du gentil diabolin aux pieds fourchus que Mirbeau faisait naguère pénétrer au cœur des mystères du monde dans ses *Chroniques du Diable* de 1885 (publiées par Pierre Michel en 1995, dans les *Annales littéraires* de l'université de Besançon). Dans le tardif *Amour de la femme vénale* (publié par Pierre Michel, Indigo / Côté-Femmes, 1994), ce sera au tour des prostituées de nous révéler les hommes dans leur méduséenne nudité.

Le roman est conçu comme une exploration pédagogique de l'enfer social, et Célestine, nouveau Virgile, a pour fonction romanesque de nous en faire traverser les cercles et de nous en exhiber les nauséuses horreurs. Quelles sont-elles ?

b. L'enfer social :

La première de ces horreurs, c'est le règne de l'infrangible loi du plus fort, en l'occurrence du plus riche et du plus impitoyable, à tous les niveaux de la hiérarchie sociale : derrière le vernis de "civilisation", qui craque à la première occasion, le darwinisme social, perpétuation de la loi de la jungle sous des formes à peine moins brutales, triomphe dans la société bourgeoise et dans l'économie capitaliste du XIX^e siècle. Mais, circonstance aggravante, il est bien souvent intériorisé par les victimes elles-mêmes : au lieu de se défendre bec et ongles en se révoltant comme elles le devraient contre le « *talon de fer* » des possédants, selon la forte expression de Jack London, la plupart se résignent amèrement à leur condition misérable, ou bien se contentent de rébellions sans lendemain et sans perspectives, comme Célestine en fait la décourageante expérience. Il est vrai que, dans une société de classes reposant sur le vol¹⁰⁹, où les dominés n'ont que le droit de se taire, où l'argent est devenu la valeur suprême, où tout est soumis à la loi de l'offre et de la demande¹¹⁰, et où le prolétaire – ouvrier, domestique, prostituée, secrétaire particulier ou pisse-copie à gages¹¹¹ – n'est qu'une marchandise qu'on échange, qu'on consomme, et qu'on jette après usage, toute récrimination contre les atteintes à des droits théoriquement garantis par la loi est taxée d'« *anarchie* », et par conséquent écartée *a priori* sans autre forme de procès : c'est ce que déclare cyniquement le juge de paix auprès duquel Célestine va naïvement porter plainte pour n'avoir pas perçu le salaire qui lui est dû¹¹². Mot ô combien révélateur d'un prétendu "ordre" social, foncièrement inique, que les anarchistes, précisément, auxquels Mirbeau s'est officiellement rallié depuis 1890, souhaitent jeter à bas !

Ce qui rend ce désordre établi encore plus injustifiable, et partant inacceptable, c'est que les prédateurs et les parasites qui tiennent le haut du pavé et bénéficient d'une totale impunité¹¹³, bien loin d'être les meilleurs et les plus méritants, comme le proclament les darwiniens apologistes du libéralisme économique, tels que l'économiste Paul Leroy-Beaulieu, nous donnent au contraire le piteux exemple d'être qui ne se définissent que négativement : par l'absence de toute sensibilité, de toute pitié, de toute émotion esthétique, de toute espèce de conscience morale, de scrupules, de spiritualité et d'esprit critique... À l'instar de deux de ses premiers maîtres, Flaubert et Baudelaire, Mirbeau fait du bourgeois l'incarnation de la laideur morale, de la bassesse intellectuelle et de la misère affective et sexuelle, dont les Lanlaire, au patronyme ridicule, sont les vivants prototypes.

L'une des turpitudes les plus révoltantes de la société bourgeoise du temps est la domesticité, forme moderne de l'esclavage, que Mirbeau-le-Justicier s'emploie donc à

¹⁰⁹ Mirbeau en fait la démonstration dans sa farce de 1902 *Scrupules* (recueillie dans le tome IV de notre édition critique de son *Théâtre complet*, Eurédit, 2003).

¹¹⁰ Voir la grande comédie de Mirbeau *Les affaires sont les affaires* (1903), dans le tome II de son *Théâtre complet* (Eurédit, 2003).

¹¹¹ Sur Mirbeau prolétaire de la plume, voir Pierre Michel, « Quelques réflexions sur la négritude », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, 2005, pp. 4-34.

¹¹² « *Que deviendrait la société si un domestique pouvait avoir raison d'un maître ?... Il n'y aurait plus de société. Mademoiselle... ce serait l'anarchie* » (p. 565).

¹¹³ Comme vient de le rappeler éloquemment le scandale de Panama, au moment où Mirbeau rédige la première mouture de son roman, qui paraît en feuilleton dans *L'Écho de Paris*.

stigmatiser¹¹⁴ : « *On prétend qu'il n'y a plus d'esclavage... Ah ! voilà une bonne blague, par exemple... Et les domestiques, que sont-ils donc, sinon des esclaves ?... Esclaves de fait, avec tout ce que l'esclavage comporte de vileté morale, d'inévitable corruption, de révolte engendreuse de haines* » (p. 571). Et les trafiquants d'esclaves modernes, les marchands d'hommes et de femmes de la si mal nommée "République", ce sont ces officines scandaleuses, mais légales, que sont les bureaux de placement : ces « *marchés de viande humaine promise aux voracités bourgeoises* » (p. 616), stigmatisés tout au long du chapitre XV, sont relayés au besoin par des sociétés qui se prétendent "charitables" ou "philanthropiques", mais qui, en réalité, au nom de Dieu ou de "l'amour du prochain", s'engraissent impunément et sans vergogne de la sueur et du sang des nouveaux serfs. Pour les historiens, le journal de Célestine est une mine d'informations précieuses pour la compréhension des rouages de ce phénomène de société. On est alors aux antipodes de l'image édulcorée de la domesticité donnée par Lamartine dans *Geneviève*, dont l'héroïne, dotée d'un nom symptomatique¹¹⁵, s'épanouit dans le sacrifice voulu et la servitude revendiquée !

Le domestique nous est présenté par Célestine comme un être déclassé et « *disparate* », voire comme « *un monstrueux hybride humain* », qui « *n'est plus du peuple, d'où il sort* », sans être pour autant « *de la bourgeoisie où il vit et où il tend* » (p. 496). L'instabilité est donc son lot, comme le met d'emblée en lumière l'*incipit* du roman¹¹⁶. À l'instar de Célestine, les femmes de chambre sont ballottées de place en place, au gré des caprices des maîtres, sans autre possibilité de promotion sociale que de devenir servantes-maîtresses, comme Rose auprès du capitaine Mauger, au risque de se laisser duper par le miroir aux alouettes d'un testament en leur faveur. Elles sont de surcroît surexploitées économiquement : leurs gages, de dix à quarante francs par mois¹¹⁷ selon la "générosité" de leurs employeurs, sont dérisoires, alors qu'elles doivent être disponibles vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Par-dessus le marché, elles sont bien souvent traitées comme des travailleuses sexuelles à domicile : exutoires pour des maris frustrés tels que Lanlaire, qui n'ont fait qu'un mariage d'argent, et/ou initiatrices pour les fils à déniaiser ou à retenir à la maison pour éviter la dilapidation du patrimoine, par exemple M. Xavier. Cette exploitation sexuelle tend à rapprocher leur condition de celle des prostituées des maisons closes, et l'on conçoit que Célestine, sollicitée par les « *brocanteuses d'amour* » (p. 597), soit maintes fois tentée de franchir

¹¹⁴ Ce faisant, il règle aussi des comptes avec son passé et se libère des rancœurs accumulées pendant les treize années où il a été lui aussi le domestique des grands. Il se venge de toutes les humiliations et avanies qu'il a subies en tant que « *prolétaire de lettres* », c'est-à-dire « *ce qui, dans l'ordre de la domesticité, existe de plus réellement dégradant, de plus vil* », comme il l'écrira dans son roman posthume et inachevé, *Un gentilhomme* (tome III de l'*Œuvre romanesque*, accessible également sur le site Internet des Éditions du Boucher). De même que la chambrière perd son identité et doit endosser les noms que ses maîtres lui infligent comme autant de défroques douloureuses, symboles de son aliénation, de même l'écrivain stipendié perd tout droit sur ses propres œuvres, puisque tout ce qu'il écrit est signé d'un autre nom que le sien, comme Mirbeau le déplorait dès 1882 dans un conte fort amer, « *Un raté* » (recueilli dans notre édition des *Contes cruels* de Mirbeau, Librairie Séguier, Paris, 1990, Les Belles Lettres, Paris, 2000, tome II, pp. 423-428).

¹¹⁵ C'était précisément le prénom, lourd de significations, de l'héroïne d'un roman "nègre" de Mirbeau, publié en 1885 sous le pseudonyme de Forsan, *Dans la vieille rue* (recueilli en annexe du tome II de son *Œuvre romanesque*).

¹¹⁶ « *Aujourd'hui, 14 septembre, à trois heures de l'après-midi, par un temps doux, gris et pluvieux, je suis entrée dans ma nouvelle place. C'est la douzième en deux ans. Bien entendu, je ne parle pas des places que j'ai faites durant les années précédentes. Il me serait impossible de les compter* » (p. 381).

¹¹⁷ Soit de trente à cent-vingt euros.

le pas et pèse les avantages et les inconvénients de la galanterie et des bordels¹¹⁸. Ajoutons encore que les femmes de chambre sont naturellement victimes d'humiliations constantes de la part de leurs maîtres, qui traitent leur valetaille comme du cheptel, mais sont bardés d'une inébranlable bonne conscience qui ne laisse aucun espoir de les voir s'amender.

Enfin, à l'exception de Célestine, qui, selon Mme Paulhat-Durand, la tenancière d'un bureau de placement, « *n'a pas les yeux dans [ses] poches* » (p. 615), elles sont pour la plupart incultes et dominées idéologiquement par leurs employeurs, et par conséquent incapables de se battre à armes égales, parce que hors d'état de trouver une nourriture intellectuelle qui leur ouvre des horizons nouveaux et leur laisse une chance de se révolter sérieusement et de parvenir à s'émanciper. Aussi sont-elles condamnées à de dérisoires velléités de vengeance – cette « *folie d'outrages* » dont parle Célestine (p. 412) –, et oscillent-elles en permanence entre la soumission à des règles iniques, qu'elles ont tendance à intérioriser, et des formes de rupture, qui sont sans conséquences pour leurs maîtres, mais peuvent se révéler ruineuses pour celles qui, telle Célestine, rêvent de promotion et échafaudent des projets¹¹⁹.

En posant de la sorte le problème social de la servitude domestique à la prétendue “Belle époque”, Mirbeau espère peut-être aider les opprimé(e)s à prendre conscience de leur misérable condition, quoique sans la moindre illusion sur leurs capacités d'action collective. Mais il entend surtout susciter dans l'opinion publique un scandale tel qu'il oblige les gouvernants à intervenir pour mettre un terme à cette turpitude permanente¹²⁰. En faisant souvent de Célestine son porte-parole¹²¹, en nous obligeant à « *regarder Méduse en face* » et, avant Bertolt Brecht, à découvrir la règle sous l'abus, et, sous le vernis des apparences et des habitudes, des horreurs sociales insoupçonnées, il exprime une nouvelle fois sa pitié douloureuse pour « *les misérables et les souffrants de ce monde* » auxquels il a donné son cœur, comme le lui écrit Zola¹²², et il fait œuvre de justice sociale.

Il en va de même du combat dreyfusiste¹²³, entamé depuis deux ans et demi lors de la parution du livre et que Mirbeau poursuit par le truchement de la fiction romanesque. À travers le personnage du jardinier-cocher Joseph, membre actif de toutes les ligues anti-sémitiques de Haute-Normandie, il s'emploie à discréditer les partisans du sabre et du goupillon et les pseudo-patriotes de carnaval qui font du Juif un bien commode bouc-émissaire. Car cet énigmatique et impénétrable Joseph, aux allures reptiliennes, est un sadique, qui jouit de faire durer l'agonie d'un canard, et Célestine, qui voit en lui le diable, avant de se laisser fasciner par lui et de se dire prête à le suivre « *jusqu'au crime* » (p. 667), s'est même convaincue qu'il a violé et assassiné la petite

¹¹⁸ Voir notamment le chapitre XV.

¹¹⁹ Mais, selon William, elle n'a pas « *d'administration* », c'est-à-dire qu'elle n'arrive pas aussi bien que les autres à refouler sa haine et à faire semblant.

¹²⁰ La conspiration du silence qui accueille le roman, comme dix ans plus tôt *Sébastien Roch* – les comptes rendus dans la grande presse sont rarissimes – a visiblement pour objectif d'empêcher le scandale d'éclater. Mais elle n'empêchera pas le succès de ventes.

¹²¹ Ce qui ne veut pas dire que tout ce qu'écrit Célestine reflète la pensée de l'auteur : comme dans *Le Jardin des supplices*, où Mirbeau mettait des articles de lui dans la bouche de la sadique Clara, il refuse d'opposer sa propre autorité aux préjugés qu'il combat, contribuant du même coup à introduire le soupçon dans le cadre habituellement rassurant du roman, et partant à inquiéter et à déstabiliser son lectorat.

¹²² Lettre d'Émile Zola à Mirbeau du 3 août 1900 (recueillie dans le tome X de sa *Correspondance*, C.N.R.S., Paris-Montréal, 1995, p. 169).

¹²³ Sur cet engagement dreyfusiste, voir notre recueil de ses articles de *L'Aurore* dans *L'Affaire Dreyfus*, Librairie Séguier, Paris, 1991.

Claire. Le romancier nous incite à en conclure que les motivations des anti-dreyfusards s'enracinent dans le cerveau reptilien, que les nationalistes et les antisémites qui se gargarisent de leurs « *Mort aux Juifs* » ne sont que des brutes et des assassins en puissance, et que le combat des dreyfusistes est bien celui des Lumières contre les ténèbres, de la pensée libre contre la part d'inhumain que tous les hommes, lointains descendants des grands fauves, continuent de porter en eux. De même, à travers l'enthousiasme bestial des domestiques réactionnaires pour les valeurs en toc de leurs maîtres qu'ils copient sans vergogne – l'armée, la monarchie, l'argent –, il nous fait comprendre que seuls les esprits bas, incultes, idéologiquement aliénés par le poids de leur servitude, peuvent encore se laisser leurrer par les grands mots, ô combien mystificateurs ! de “patrie”, de “noblesse”, de “religion” et d’“honneur”.

c. Noirceur décourageante :

Il semblerait donc que les intentions de l'anarchiste et dreyfusard Mirbeau soient parfaitement limpides et que *Le Journal d'une femme de chambre* obéisse à des motivations où le politique le dispute au didactique. Mais, de nouveau, n'allons pas trop vite en besogne, et regardons-y de plus près.

En réalité, il s'en faut de beaucoup que le “message” politique – si tant est que ce terme soit approprié à une œuvre de Mirbeau ! – soit clair et univoque. Bien sûr, on subodore, au sens quasiment littéral du mot, la portée subversive d'un roman qui exhibe les fétides dessous des classes dominantes et qui démonte, pour un large public, les rouages d'une surexploitation, économique et sexuelle, de la domesticité féminine, dans une société d'oppression, où le prolétaire et la femme sont réduits à l'état de marchandises. Les Tartuffes de la bourgeoisie et de l'Église catholique romaine n'ont pas manqué de s'en indigner et ont tenté de camoufler hypocritement leur critique politique, évidemment conservatrice, derrière le bien pratique reproche d'immoralité¹²⁴. En revanche, les anarchistes, les socialistes et les progressistes de toutes obédiences n'ont pas manqué de se réjouir, comme le critique de *L'Aurore*, que Mirbeau ait « *mis à nu la plus hideuse de nos plaies sociales : la domesticité*¹²⁵ », ou bien, comme le dramaturge Romain Coolus, qu'il ait appris « *à ceux qui servent le mépris de ceux qu'ils servent*¹²⁶ », ou encore, comme le romancier Camille de Sainte-Croix, qu'il se soit attaqué « *au principe même de nos décadences* » et qu'il « *le dénonce fortement* » dans l'espoir de « *changer la face d'une civilisation*¹²⁷ ».

On ne saurait donc mettre en doute la volonté émancipatrice du romancier. Mais qu'en est-il du produit fini ? Il est douteux qu'il ait suscité un égal enthousiasme chez ceux qui attendent de la littérature engagée qu'elle entretienne la flamme révolutionnaire des opprimés. Car *Le Journal d'une femme de chambre*, comme *Les Mauvais Bergers*, comme *Dans le ciel* (1893), comme *Le Jardin des supplices* (1899), est marqué au coin d'un pessimisme confinant au nihilisme, et qui semble de nature à décourager les énergies plutôt qu'à les galvaniser.

- Tout d'abord, l'image qui y est donnée de la gent domestique n'est pas plus gratifiante pour elle que celle des ouvriers mis en scène dans *Les Mauvais Bergers*, et elle ne lui laisse guère entrevoir des lendemains qui chantent. Atomisés, et de surcroît

¹²⁴ Pour eux, tout ce qui concerne la vie sexuelle de Célestine est taxée d'immoralité : les Tartuffes français n'ont rien à envier à ceux d'outre-Atlantique...

¹²⁵ A. Berthier, *L'Aurore*, 23 juillet 1900.

¹²⁶ Romain Coolus, *Le Cri de Paris*, 29 juillet 1900.

¹²⁷ Camille de Sainte-Croix, *Revue blanche*, 1^{er} septembre 1900, p. 76.

conditionnés par leurs maîtres et leurs complices ensoutanés, qui oblitèrent leur conscience de classe, les “gens de maison”, comme on les appelait, empruntent aux nantis leurs vices et leurs préjugés, et sont majoritairement réactionnaires, à l’instar de Joseph ou de William. Au lieu d’unir leurs forces contre l’ennemi commun, ils passent une bonne part de leur temps à se jalouser et à se tirer dans les pattes, amoindissant ainsi les potentialités de résistance. La haine de ceux qui leur sucent le sang, au lieu d’être le moteur d’une lutte pour s’émanciper et de déboucher sur une révolte collective, est soigneusement refoulée, par peur de perdre un emploi précieux, ou bien s’effiloche en de symboliques vengeances, comme celles dont se gargarise Célestine. Comme l’avoue le misérable jardinier qu’elle croise au chapitre XV, ils n’ont « *de courage que pour souffrir* » (p. 623).

- Ensuite, et c’est pire encore, ils ne remettent pas en cause le système qui les écrase, comme on s’y attendrait, et nombreux sont ceux qui, tel William, considèrent avec un fatalisme suspect que « *la vie est la vie* » (p. 648) et qu’il n’y a donc rien à faire là-contre. Même Célestine, qui est pourtant dotée par son géniteur d’un exceptionnel esprit critique, est fascinée par les millions mal acquis de ses maîtres¹²⁸, accepte comme un état naturel la hiérarchie et l’autorité (selon elle, la servitude, les domestiques l’ont « *dans le sang* », p. 573 et p. 663) et n’a qu’une envie : devenir maîtresse à son tour et se venger sur ses bonnes des humiliations qu’elle a elle-même subies pendant tant d’années¹²⁹ ! Dans le dernier chapitre, où elle réalise son rêve dérisoire d’ascension sociale dans la crapulerie du conformisme petit-bourgeois, qui constitue en même temps l’échec de toutes les valeurs induites par son journal, elle devient même, en toute connaissance de cause, la complice d’un voleur et l’épouse d’un homme qui est à ses yeux¹³⁰ un assassin et un violeur, et elle met ses charmes au service de la cause nationaliste et anti-dreyfusarde à laquelle s’est rallié Joseph ! À quoi lui aura donc servi sa lucidité, qui tranchait si avantageusement sur la bestialité de la grosse Marianne ? Par son propre devenir, elle semble vouloir apporter une confirmation expérimentale de ce qu’elle affirmait dans la première version de son journal : « *J’ai remarqué, écrivait-elle, que personne n’est dur au monde comme un domestique qui a eu de la veine et qui s’est établi, ou comme un ouvrier qui devient patron. Plus ils ont enduré d’humiliations et connu de misères, et plus ils sont sans pitié pour les pauvres diables que la malechance amène sous leur coupe. On dirait qu’ils veulent en un coup se venger sur de plus malheureux de ce qu’ils ont souffert du fait des grands et des riches*¹³¹. » Dès lors, si même cette forte en gueule se laisse entraîner par cette espèce de fatalité psycho-

¹²⁸ « *L’adoration du million !... C’est un sentiment bas, commun non seulement aux bourgeois, mais à la plupart d’entre nous, les petits, les humbles, les sans-le-sou de ce monde. Et moi-même, avec mes allures en dehors, mes menaces de tout casser, je n’y échappe point... Moi que la richesse opprime, moi qui lui dois mes douleurs, mes vices, mes haines, les plus amères d’entre mes humiliations, et mes rêves impossibles et le tourment à jamais de ma vie, eh bien, dès que je me trouve en présence d’un riche, je ne puis m’empêcher de le regarder comme un être exceptionnel et beau, comme une espèce de divinité merveilleuse, et, malgré moi, par-delà ma volonté et ma raison, je sens monter, du plus profond de moi-même, vers ce riche très souvent imbécile et quelquefois meurtrier, comme un encens d’admiration... Est-ce bête ?... » (p. 405).*

¹²⁹ C’est effectivement ce qu’il advient dans l’épilogue : « *Il est vrai qu’en trois mois nous avons changé quatre fois de bonne... Ce qu’elles sont exigeantes, les bonnes, à Cherbourg, et chapardeuses, et dévergondées !... Non, c’est incroyable, et c’est dégoûtant... » (p. 664).*

¹³⁰ Mais il convient de préciser que le roman s’achève sans qu’on sache ce que vaut semblable soupçon : l’énigme de l’assassinat et du viol de la petite Claire reste non résolue.

¹³¹ Ce passage, paru dans *L’Écho de Paris* du 2 février 1892, a malheureusement disparu dans la version définitive.

sociologique¹³², qu'attendre, à plus forte raison, des autres domestiques, qui n'ont ni son intelligence critique, ni sa robuste personnalité ? Et comment jamais espérer émanciper un prolétariat condamné d'avance, tant il apparaît impropre à toute autre chose que la servitude ?

- Par ailleurs, même si l'ironie, « *cet admirable antiseptique* » (p. 518), apporte à l'esprit sa dose de consolations, et si certaines pages caricaturales à souhait font sourire¹³³, l'ensemble de l'œuvre est d'une telle noirceur, est imprégné d'un tel sentiment de l'universelle vanité, et baigne dans une telle atmosphère de pourrissement et de mort, qu'il n'est pas évident d'y trouver trace de cet « *opium de l'espérance* », pourtant si indispensable à ceux qui n'ont à perdre que leurs chaînes pour qu'ils envisagent de se révolter. Comme dans ses romans antérieurs, le dégoût et la révolte de Mirbeau contre un ordre social inhumain où se perpétue l'esclavage (« *chien de métier* », comme dit notre femme de chambre, p. 646) s'enracinent dans un écœurement existentiel qui perdure¹³⁴ : la pourriture morale des classes dominantes n'est jamais que le reflet de la pourriture universelle, d'où germe toute vie et dont l'espèce humaine elle aussi est issue (« *chienne de vie* », p. 646). Comme l'écrit Serge Duret, *il s'exhale du "Journal d'une femme de chambre" une âcre odeur de décomposition des chairs et de corruption des âmes, qui place l'œuvre sous le signe de la mort* ; « *la loi de l'entropie règne sur les corps* », et nombre de personnages qui « *perdent la substance vitale ou demeurent sous la constante menace d'une liquéfaction [...] portent la mort en eux* », aussi bien, selon sa classification, les « *dilatés-liquéfiés* », tels que Rose ou Marianne, que les « *rétractés-desséchés*¹³⁵ », dont Mme Lanlaire est le prototype.

- Si roborative qu'apparaisse Célestine, par sa quête d'un ailleurs, par sa conception saine de la sexualité, par sa révolte contre l'hypocrisie et par son franc-parler, elle n'échappe pourtant pas au pourrissement environnant : à son tour elle est contaminée, et elle fait ce que le philosophe Comte-Sponville appellera « *l'expérience du vide*¹³⁶ », dans un « *milieu de mornes fantoches* » et dans un « *abîme de sottises et de vilénies* », où elle a vu « *défiler, dans un panorama monotone, les mêmes figures, les mêmes âmes, les mêmes fantômes* » (p. 650). Pourvue d'une lucidité féroce, elle ne laisse rien subsister de ce à quoi se raccrochent dérisoirement les larves humaines : sa fonction, n'est que de démasquer, de subvertir et de mettre à nu, non de construire une alternative ou de servir de modèle positif. Inversant la relation établie par *Le Jardin des supplices*, où la souffrance et la mort étaient créatrices de vie et de beauté et où les "supplices" devenaient dialectiquement source de "délices", la narratrice du *Journal d'une femme de chambre* met l'accent sur la mort qui est à l'œuvre au sein même des forces de vie (« *La mort était en moi* », dit Georges, par exemple, p. 485), et ce sont plutôt les "délices" qui nous apparaissent comme des "supplices". Peut-on imaginer plus triste, par exemple, que les mornes étreintes de Lanlaire et de Marianne, ou celles de

¹³² Elle emploie d'ailleurs à plusieurs reprises cette formule fataliste par excellence : « *Ce qui devait arriver arriva* ».

¹³³ Par exemple, l'anecdote du curé de Port-Lançon, ou les « *intimités préraphaélites* » du chapitre X, chapitre hors-d'œuvre ajouté au dernier moment, ou certains dialogues entre Célestine et Monsieur, ou le récit du vol de l'argenterie des Lanlaire.

¹³⁴ De 1890 à 1897, années au cours desquelles il élabore *Le Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau traverse une grave crise existentielle, qu'il ne dépassera, à défaut de la résoudre, qu'à la faveur de son total engagement dans l'affaire Dreyfus.

¹³⁵ Serge Duret, « Éros et Thanatos dans *Le Journal d'une femme de chambre* », Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 249, 250, 251 et 263.

¹³⁶ André Comte-Sponville, *Traité du désespoir et de la béatitude*, P. U. F., Paris, 1984, tome I, p. 18.

Rose et du capitaine Mauger, ou encore les crapuleuses consolations que trouve Célestine dans l'absinthe et dans les bras d'un anonyme garçon d'hôtel¹³⁷ ? Serge Duret n'a certes pas tort d'en conclure que « *l'univers* » du *Journal*, c'est un monde sans Dieu, sans espoir, sans grâce, sans rédemption, où, « *sur les âmes damnées, sans partage, règne Satan, dont les attributs sont Éros et Thanatos*¹³⁸ ».

Bien avant Jean-Paul Sartre, qui l'a lu et admiré et qui a médité son exemple, Mirbeau s'emploie à susciter chez nous une véritable « *nausée* » existentielle¹³⁹, bien peu compatible avec des objectifs politiques.

d. Du désespoir à l'élévation :

On conçoit aisément que cette sensation d'étouffement et de révoltif dégoût que provoque la lecture n'ait guère été appréciée par les compagnons en anarchie. Ainsi, le théoricien Jean Grave déplore-t-il le nihilisme du roman, comme il a déjà regretté celui des *Mauvais Bergers* : « *C'est avec une impression de tristesse et de découragement qu'on ferme le livre, en se demandant si la pourriture et la gangrène ne finiront pas de nous dévorer. [...] Le tissu d'abominations que nous dévoile Mirbeau n'est coupé d'aucune atténuation, d'aucune éclaircie permettant de respirer un peu à l'aise*¹⁴⁰. » Force est de constater le malentendu¹⁴¹ apparu entre un écrivain avant toutes choses soucieux d'exprimer en artiste le monde tel qu'il le ressent douloureusement, et un promoteur de l'anarchie, pour qui la littérature n'est qu'un outil et qui est prioritairement désireux de susciter et d'entretenir chez les opprimés la foi révolutionnaire qui soulève les montagnes : leurs priorités ne sont décidément pas les mêmes. Il est clair que l'angoisse existentielle fait mauvais ménage avec le messianisme révolutionnaire, la lucidité avec l'engagement, et le pessimisme de la raison avec l'optimisme béat de la foi dans des lendemains qui chantent...

Matérialiste radical, Mirbeau se méfie des idéaux mystificateurs et homicides dénoncés jadis par l'abbé Jules¹⁴², et il refuse de jouer le rôle d'un vulgaire propagandiste de l'Idée, fût-elle libertaire. Allergique à la langue de bois et aux discours incantatoires et anesthésiants, il se méfie comme de la peste des dogmes et des utopies, n'y voyant au mieux qu'un avatar de l'opium des anciennes religions, et au pire l'annonce des sociétés totalitaires du vingtième siècle dont il a la prémonition¹⁴³. Sa

¹³⁷ C'est pourquoi, aux yeux de Romain Coolus, « *rien n'est moins érotique* » que le roman de Mirbeau, dans la mesure où l'image qui y est donnée du sexe ne peut que nous en détourner : « *On sort de cette lecture assaini et moralisé, plein d'une salutaire indignation contre les aliénés de tout ordre, les sadiques et les érotomanes [...]. Nous savons gré à l'auteur d'avoir eu le courage de nous dire la vérité, de nous la montrer dans toute sa tristesse et de ne pas nous avoir une fois de plus puérilement ménagés* » (Romain Coolus, « Un roman immoral », *Iris*, août 1900).

¹³⁸ Serge Duret, *op. cit.*, p. 263.

¹³⁹ Sur le rapprochement entre *Le Journal* « *une femme de chambre* » et *La Nausée*, voir notre étude « Sartre et Mirbeau : de la nausée à l'engagement », dans les Actes du colloque Jean-Paul Sartre Sartre de Belgrade, mai 2005 (à paraître dans la *Revue de philologie* de l'université de Belgrade).

¹⁴⁰ Jean Grave, *Les Temps nouveaux*, n° 18, août 1900, p. 96.

¹⁴¹ Sur ce malentendu entre Mirbeau et Jean Grave, voir notre préface à la *Correspondance Mirbeau - Grave*, *loc. cit.*, pp. 7-14.

¹⁴² « *On a déformé les fonctions de mon intelligence, comme celles de mon corps, et, à la place de l'homme naturel, instinctif, gonflé de vie, on a substitué l'artificiel fantoche, la mécanique poupée de civilisation, soufflée d'idéal... l'idéal d'où sont nés les banquiers, les prêtres, les escrocs, les débauchés, les assassins et les malheureux...* » (*L'Abbé Jules*, chapitre III de la deuxième partie ; *Œuvre romanesque* d'Octave Mirbeau, t. I, 2000, p. 471).

¹⁴³ Mirbeau écrit ainsi, dans « Questions sociales » (*Le Journal*, 20 décembre 1896 ; article recueilli dans notre édition de ses *Combats littéraires*, à paraître à L'Âge d'Homme) : « *Qu'est-ce donc le*

seule mission d'artiste, c'est d'exprimer le monde, de rendre "la vie" telle qu'il la ressent, avec sa charge d'émotions à partager, et non de se poser en autorité alternative, en détenteur d'une Vérité à proclamer : il ne sera jamais de ces *mauvais bergers* auxquels il a ironiquement dédié *Le Jardin des supplices*¹⁴⁴ et dont il s'emploie au contraire à saper la néfaste emprise sur les larges masses. Mais, loin d'être une faiblesse congénitale, l'ambiguïté même de son œuvre en général, et du *Journal d'une femme de chambre* en particulier, ne serait-elle pas, au contraire, une richesse essentielle¹⁴⁵ ?

Il apparaît néanmoins que, si morbide que soit l'atmosphère générale du livre, si gluants que soient les décors, si répugnants que soient les protagonistes, si décourageante que soit la perspective d'une humanité vouée sans rémission au pourrissement et au néant, Mirbeau a vibré d'une jouissance vengeresse et communicative à nous étaler sans fard les répulsifs dessous de la triste humanité et, comme l'écrit le critique de *L'Aurore*, à « nous faire partager son dégoût » pour « un monde qui s'en va à l'égout¹⁴⁶ ». On peut y voir le paradoxe de l'écriture-exutoire, qui transmue toutes choses. Mais c'est aussi une nouvelle illustration de la dialectique universelle déjà mise en lumière dans *Le Jardin des supplices* : ce qui devrait être source de déplaisir et d'écœurement se révèle tonique et jubilatoire ; de l'exhibition de nos tares naît un amusement contagieux ; du fond du désespoir s'affirme la volonté d'un mieux qui permette de supporter moins douloureusement une existence absurde ; le dégoût et la nausée constituent la première étape indispensable à l'« élévation » ; et Mirbeau, qui a subi l'influence de Baudelaire¹⁴⁷, ne nous enfonce, pédagogiquement, la tête dans la boue¹⁴⁸, la « charogne » et les « miasmes morbides », que pour mieux nous inciter à désirer et à chercher ailleurs une sérénité, voire un épanouissement spirituel, inaccessibles pour qui reste englué dans la routine quotidienne. Mais il appartiendra à chacun de chercher seul sa voie...

collectivisme, sinon une effroyable aggravation de l'État, sinon la mise en tutelle violente et morne de toutes les forces individuelles d'un pays, de toutes ses énergies vivantes, de tout son sol, de tout son outillage, de toute son intellectualité, par un État plus compressif qu'aucun autre, par une discipline d'État plus étouffante et qui n'a d'autre nom dans la langue, que l'esclavage d'État ? » Étonnante prescience de ce que sera le stalinisme...

¹⁴⁴ « Aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes, je dédie ces pages de meurtre et de sang, O. M. » (*Œuvre romanesque* de Mirbeau, t. II, p. 163).

¹⁴⁵ On retrouve une autre ambiguïté foncière dans la façon dont nous est dépeinte la sexualité des protagonistes : tantôt la recherche du plaisir nous est présentée comme fondamentalement saine (Célestine prend son plaisir où elle le trouve, et elle n'y voit aucun mal) ; tantôt au contraire elle donne lieu à des jugements plus compressifs, où se ressent « l'empreinte » de l'éducation jésuitique de Mirbeau (au collège de Vannes) ; quant à ce qu'on appelle les « perversions sexuelles », qui sont multiples et abondamment illustrées (saphisme, onanisme, pédérastie, pédophilie, fétichisme, sadisme), elles sont condamnées par Célestine comme des pratiques vicieuses et des « cochonneries » révélatrices de la pourriture sociale, mais cela ne l'empêche pas, par amour de la gaudriole, de rapporter avec complaisance les scènes lestes dont elle a été le témoin et les conduites déviantes, dans lesquelles elle-même a joué sa partie. La position du créateur n'est pas moins fluctuante que celle de sa créature. Sur cet aspect du *Journal* de Célestine, voir notre introduction au roman, dans le tome II de l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, *loc. cit.*, 2001, pp. 359-363.

¹⁴⁶ A. Berthier, art. cit.

¹⁴⁷ Sur cette influence, voir Pierre Michel, « Mirbeau et le symbolisme », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 8-22, et notre introduction aux *Petits poèmes parisiens* de Mirbeau, À l'écart, Alluyes, 1994.

¹⁴⁸ Pour Sartre aussi, la nausée n'est qu'une étape, et Roquentin finit par échapper à la ville de la boue (Bouville), où, telle Célestine au Mesnil-Roy, il était en train de s'enliser.

2. L'ÉTRANGER : DE L'HOMME ABSURDE À L'HOMME RÉVOLTÉ

Il est clair qu'on ne trouvera pas, dans *L'Étranger*, le même type de dénonciation des turpitudes sociales, encore que la critique de la Justice y soit sous-jacente. Comme celui de Sartre dans *La Nausée*, l'objectif de Camus est d'illustrer dans une fiction romanesque une analyse philosophique, en l'occurrence celle qu'il a parallèlement développée dans *Le Mythe de Sisyphe*, qui paraît cinq mois plus tard, en décembre 1942 : selon ses propres termes, il s'agit d'une « philosophie mise en images¹⁴⁹ ». Le roman a donc bien, semble-t-il, une visée didactique : Camus entend, d'une part, susciter chez le lecteur ce qu'il appelle le « sentiment de l'absurde », afin d'éveiller en lui perplexité, doute et réflexion sur sa condition et sur l'éthique à adopter ; et, d'autre part, fournir pédagogiquement un exemple de celui qu'il dénomme curieusement « l'homme absurde », c'est-à-dire un être pensant qui, après avoir découvert que rien, dans le monde, n'a de sens et ne répond aux exigences de clarté qui gisent au cœur des hommes et qui les incitent à trouver une consolation dans les croyances religieuses¹⁵⁰, a décidé d'en tirer toutes les conséquences pratiques et de se conformer strictement à ses propres conclusions dans sa vie quotidienne – dût-il payer de sa vie sa fidélité à l'absurde. On pourrait être tenté d'en conclure qu'un semblable personnage ne peut être que théorique et ne saurait posséder ni chair, ni vie. Et pourtant... Le génie de Camus est d'avoir mis au point une machine infernale qui fonctionne efficacement du point de vue romanesque, d'avoir adopté pour son récit une structure et élaboré un ensemble de procédés narratologiques, rhétoriques et stylistiques tellement bien adaptés à son propos – conformément à son idéal de style classique évoqué plus haut – que Meursault existe bel et bien en tant que personnage crédible et vivant, et que l'effet souhaité est bel et bien produit. C'est ce que nous allons examiner rapidement.

a. Une machine infernale :

La mise au point de la *machine infernale*, caractéristique de la tragédie selon la formule de Cocteau, vise à rendre plausible la terrible erreur judiciaire que constituent la condamnation et la mise à mort d'un innocent, lequel incarne symboliquement tous les hommes, qui ont le triste privilège d'être condamnés à mort dès leur naissance et traités comme des criminels avant même d'avoir commis la moindre faute¹⁵¹. Certes, pour un lecteur superficiel, Meursault risque de ne pas apparaître comme totalement innocent, puisqu'il a effectivement tué un homme, de sorte que les apparences pourraient être sauvées à ses yeux : justice est supposée avoir été rendue « au nom du peuple français » (p. 164). Mais il s'agit en réalité, non d'un meurtre¹⁵², ni *a fortiori* d'un assassinat, mais

¹⁴⁹ L'expression est précisément employée par Camus à propos de *La Nausée*, dont il rend compte dans *Alger républicain* le 20 octobre 1938 (*Essais* d'Albert Camus, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1417).

¹⁵⁰ Par exemple, le juge d'instruction, qui demande à brûle-pourpoint à Meursault : « Voulez-vous que ma vie n'ait pas de sens ? » (p. 108), avant de brandir un crucifix dans l'espoir déçu de l'amener à croire à son tour que « celui-là » a souffert et est mort « pour toi ».

¹⁵¹ Dans la scène finale, Meursault s'écrie, face à l'aumônier : « Que m'importaient la mort des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit, puisqu'un seul destin devait m'élire moi-même et avec moi des milliards de privilégiés qui, comme lui, se disaient mes frères ? » (pp. 183-184).

¹⁵² C'est pourquoi nous n'emploierons ce mot qu'entre guillemets.

d'un homicide accidentel, dont l'instrument fortuit est autant victime que coupable, et Camus s'emploie efficacement à nous le faire admettre.

- En premier lieu, dans le long chapitre du récit rétrospectif qui aboutit à la mort de l'Arabe, il prend bien soin de souligner tout ce qui amoindrit la responsabilité de son personnage, au point même de la réduite à néant dans les dernières lignes : la somnolence de la digestion, aggravée par la fatigue (deux bains, l'amour, une bagarre, deux marches douloureuses dans le sable), par l'excès de vin (« *Masson buvait souvent du vin et il me servait sans arrêt [...]. Au café, j'avais la tête un peu lourde* », p. 84) et surtout par la chaleur accablante (« *je ne pensais à rien parce que j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue* », p. 85 ; « *le soleil était maintenant écrasant* », p. 87). Dans la dernière séquence, ses yeux sont aveuglés « *derrière [...]* un rideau de larmes et de sel », « *les cymbales du soleil* » retentissent sur son front, et, pour finir, il a l'impression hallucinante et apocalyptique que tout vacille et que le ciel s'ouvre « *sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu* » (pp. 94-95). Dès lors, où serait son libre-arbitre ?

- Quant au geste fatal, il échappe à tout contrôle de la volonté et n'est que l'aboutissement inexorable d'une succession de causes et d'effets déclenchée par « *un mouvement en avant* » de Meursault (p. 94). Il ne s'agit là que d'une réaction de type réflexe provoquée par l'insupportable « *brûlure du soleil* » sur son front douloureux. Le geste non moins réflexe de l'Arabe qui, se sentant menacé, sort son couteau, fait gicler la lumière sur l'acier et frappe Meursault au front « *comme une longue lame étincelante* », comme « *un glaive éclatant* » et comme « *une épée brûlante* » (p. 95), le plaçant du même coup dans un état de légitime défense. Puis, sous « *le souffle épais et ardent* » venu de la mer, son corps, en un nouveau réflexe défensif, se tend, comme c'était déjà le cas deux pages plus haut (« *chaque fois que je sentais son grand souffle chaud sur mon visage, je serrais les dents, [...]* je me tendais tout entier pour triompher du soleil », p. 92). Les mêmes causes produisant les mêmes effets à quelques minutes d'intervalle, sa main se crispe dans ses poches (« *je fermais les poings dans les poches de mon pantalon* », p. 92 ; « *j'ai crispé ma main sur le revolver* », p. 95), et le coup part tout seul. À aucun moment Meursault n'a eu la moindre intention de tuer un inconnu qui ne lui était rien et qu'il n'a nullement visé ; à aucun moment, avant d'être extirpé de sa torpeur par le coup de feu et de secouer « *la sueur et le soleil* » (p. 95), il n'a eu conscience de la tragédie dans laquelle il était embarqué, « *par hasard* », dira-t-il à juste titre par la suite (p. 136). Or, un accident, c'est précisément ce qui arrive par hasard, ce qui résulte, selon Cournot, du croisement fortuit de deux séries causales indépendantes l'une de l'autre : en l'occurrence celles qui ont conduit Meursault et l'Arabe à se retrouver face à face, dans un long et interminable *suspense* digne d'un *western* de Sergio Leone. Meursault est donc bien la victime d'un accident, au même titre que l'Arabe. Aussi bien, se sentant aussi innocent qu'un enfant accusé à tort, doit-il faire un effort intellectuel difficile pour se mettre à la place des autres, qui le considèrent comme un criminel : « *J'allais répondre [au juge d'instruction] que c'était justement parce qu'il s'agissait de criminels. Mais j'ai pensé que moi aussi j'étais comme eux. C'était une idée à quoi je ne pouvais me faire* » (p. 109).

- Son innocence foncière est démontrée également par la sagesse dont il a fait preuve au début de la séquence qui a précédé celle du meurtre. En effet, s'il a suivi Raymond sur la plage, c'est afin de l'empêcher de commettre une bêtise, et il y est parvenu, non pas en s'opposant frontalement à lui, ce qui eût produit à coup sûr l'effet inverse, mais sans le contrarier : grâce à son intuition de psychologue, il a réussi à récupérer son revolver en jouant sur le machisme et le sens de l'honneur du proxénète et

en faisant semblant d'entrer dans sa logique de vengeance pour qu'il ne s'excite pas davantage : « *Prends-le d'homme à homme et donne-moi ton revolver. Si l'autre intervient, ou s'il tire son couteau, je le descendrai* » (p. 90). Si donc il se retrouve avec le revolver de Raymond dans sa poche, ce n'est évidemment pas parce qu'il avait l'intention d'en faire usage, mais bien au contraire pour empêcher la tragédie d'advenir, et c'est à cause précisément de cette sagesse que la tragédie est advenue... Comme dans le monde de Sade – ou de Mirbeau –, la vertu est toujours punie ! « *L'ironie de la vie* », constamment mise en lumière par l'auteur du *Journal d'une femme de chambre* (p. 615), est une nouvelle fois la preuve et de la présomption des hommes, et de l'absence de toute finalité dans un monde absurde où rien ne rime à rien.

- Quant au retour de Meursault sur la plage, dans la séquence finale, il nous est présenté comme le simple produit de deux tropismes qui combinent leurs effets pour le pousser inexorablement vers la source fraîche, indépendamment de sa volonté. D'une part, un tropisme négatif qui l'oblige à s'éloigner : « [...] *je suis resté devant la première marche, découragé devant l'effort qu'il fallait faire pour monter l'étage de bois et aborder encore les femmes. Mais la chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel. [...] Au bout d'un moment je suis retourné vers la plage et je me suis mis à marcher* » (p. 91) ; « *j'avais envie [...] de fuir le soleil, l'effort et les pleurs des femmes* » (p. 92) ; « *toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J'ai fait quelques pas vers la source* », (p. 93) ; « *à cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un pas en avant* » (p. 94). Et, d'autre part, un tropisme positif qui l'attire vers la fraîcheur : « *je pensais à la source fraîche derrière le rocher. J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, [...] envie enfin de retrouver l'ombre et son repos* » (p. 92). Chacun de ses mouvements est la résultante mécanique de ces deux tropismes, sans que la pensée (« *j'étais venu là sans y penser* », p. 92) puisse influencer sur le cours des événements : « *j'ai pensé que [...], mais [...]* » (p. 93) ; « *je savais que c'était stupide [...]. Mais [...]* » (p. 94). Meursault n'est plus alors qu'un « *vil fétu*¹⁵³ » poussé au gré des vents et dépourvu de toute espèce de contrôle sur sa trajectoire ; et il est bien habilité, aux yeux des lecteurs qui l'ont accompagné dans sa descente aux enfers, à déclarer pour sa défense que, s'il a commis « *cet acte* » qui lui a échappé, c'était uniquement « *à cause du soleil* » (p. 158). Alors que, dans le reste du récit, il apparaît comme le prototype de l'homme libre, qui prend le temps de réfléchir lucidement avant de répondre aux questions et d'entreprendre quoi que ce soit, dans ce chapitre au contraire il est soumis à un implacable déterminisme, il est pris dans un enchaînement de causes et d'effets qui l'amène inéluctablement à tuer un inconnu sans le moindre mobile.

b. Un personnage caméra :

Le romancier se trouve alors confronté à une difficulté narrative, car il a choisi un récit à la première personne, qui se présente au premier abord sous la forme d'un improbable journal (« *Aujourd'hui maman est morte* », p. 9). Cette subjectivité a pour avantage de faciliter l'identification du lecteur, qui est obligé de percevoir les choses à travers le regard du personnage-médiateur. Mais elle a aussi pour effet – et en l'occurrence c'est un inconvénient – de susciter le doute sur la fiabilité du récit : un narrateur autobiographique est trop impliqué pour être neutre, il trie inévitablement dans

¹⁵³ L'expression est de Mirbeau, dans son roman *Dans le ciel* : « *Où donc allais-je, vil fétu perdu dans ce tourbillon des impénétrables harmonies ?* » (*Œuvre romanesque*, t. II, p. 43).

les événements rapportés, et il a toujours tendance à les présenter sous un éclairage visant à donner de lui-même la meilleure, ou la moins mauvaise, image possible. Dès lors que les événements sont réfractés par une conscience et sont susceptibles d'être, consciemment ou inconsciemment, déformés par le filtre de la perception du narrateur, par sa mémoire défaillante, ou, pire encore, par sa mauvaise foi, la confiance du lecteur ne peut qu'être entamée : le soupçon rôde. À plus forte raison quand il s'agit d'un récit rétrospectif rédigé par un meurtrier qui joue sa tête et qui a évidemment intérêt à présenter les faits sous le jour le plus susceptible de l'innocenter.

Pour conjurer la défiance du lecteur, Camus multiplie donc les précautions.

- Tout d'abord, le récit, dans cette première partie du roman, donne l'impression d'être tout proche de l'événement, comme si le narrateur écrivait au jour le jour les choses telles qu'il les a ressenties sur le coup, sans avoir eu le temps de se livrer à une quelconque reconstitution suspecte, ni de peaufiner son style et de céder, ce faisant, à l'attrait de la "littérature", toujours soupçonnée d'enjoliver et d'édulcorer la réalité¹⁵⁴. De la même façon Camus prête à son diariste des naïvetés¹⁵⁵, des maladresses, des lourdeurs¹⁵⁶, des répétitions que n'importe quel écrivain un tant soit peu soucieux de la forme n'eût pas manqué de corriger¹⁵⁷ : ce sont là autant de preuves, pour le lecteur, que Meursault, loin d'être un professionnel de la plume, se contente de noter pour lui-même, et le plus platement possible, les menus événements de sa vie quotidienne, sans être soupçonné de les embellir et de vouloir les rendre à tout prix intéressants. D'une façon générale, on a l'impression que l'ingénuité même de Meursault, étranger aux usages, fait de lui une espèce d'enfant prolongé, qui aurait échappé aux conditionnements sociaux, et l'on sait, à en croire la sagesse des nations, que "la vérité sort de la bouche des enfants".

- Ensuite, le romancier adopte un temps inhabituel dans un récit, et de surcroît non littéraire : le passé composé. C'est en effet, par opposition au passé simple, le temps de l'oralité et de la discontinuité, qui décompose la suite des événements en très brèves séquences non enchaînées. Il permet donc d'éviter les effets pervers induits par l'emploi du passé simple, qui est un temps réservé aux récits littéraires¹⁵⁸ et qui, d'après Roland Barthes, implique un univers ordonné, intelligible et rassurant, où tout se tient, où tout a

¹⁵⁴ Dans l'Avis au lecteur du *Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau feignait de regretter d'avoir corrigé le manuscrit de Célestine à sa demande : « *En faisant ce travail qu'elle me demandait, c'est-à-dire en ajoutant, çà et là, quelques accents à ce livre, j'ai bien peur d'en avoir altéré la grâce un peu corrosive, d'en avoir diminué la force triste, et surtout d'avoir remplacé par de la simple littérature ce qu'il y avait dans ces pages d'émotion et de vie* » (p. 379).

¹⁵⁵ Par exemple : « *le temps me manquait pour m'intéresser à ce qui ne m'intéressait pas* » (p. 177), ou : « *je lui ai expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangent souvent mes sentiments* » (p. 102). Mais la naïveté des formulations n'en révèle pas moins une rare lucidité, qui distingue foncièrement Meursault des autres hommes : ils gaspillent leur vie en s'attachant à des quantités de choses sans importance, et ils sacralisent hypocritement des sentiments et des idéaux, alors que leurs comportements sont très largement conditionnés par des sensations et des besoins physiologiques.

¹⁵⁶ Notamment dans le recours fréquent au style indirect à contre-temps.

¹⁵⁷ De même nombre de phrases rapportées en style direct sont particulièrement révélatrices de la vacuité des échanges verbaux, comme dans les *Farces et moralités* de Mirbeau.

¹⁵⁸ Du moins en français, car en italien ou en espagnol le passé simple continue d'être couramment usité.

un sens¹⁵⁹. Bref, il implique une vision en tous points conforme à l'idéologie bourgeoise qui triomphe au XIX^e siècle¹⁶⁰ et que conteste radicalement le philosophe de l'absurde.

- En troisième lieu, dans la scène du "meurtre"-accident, à l'habituel vocabulaire plat et à la syntaxe rudimentaire du reste du récit, Camus a préféré un style éminemment littéraire, qui fait contraste avec le reste du roman. Le lyrisme des multiples images (« *océan de métal bouillant* », « *longue lame étincelante* », « *cymbales du soleil* », « *épée brûlante* ») facilite l'identification du lecteur au personnage : nous pourrions presque faire nôtres les sensations qui le submergent et qui annihilent son libre-arbitre. Pour avoir vécu la scène pour ainsi dire "de l'intérieur", nous en acceptons le récit sans barguigner.

- Enfin et surtout, Camus a choisi de faire de son narrateur une espèce de caméra neutre qui, quand elle est mise en marche¹⁶¹, se contente d'enregistrer passivement les images et les sons et de nous les restituer tels quels, sans danger de les déformer : ainsi, sans craindre l'incongruité, note-t-il, au cœur du *suspense*, le passage d'« *un petit vapeur* » dont il devine « *la tache noire au bord de [son] regard* » (p. 93), ou remarque-t-il qu'il a été dérangé, dans le bureau du juge d'instruction, par « *de grosses mouches* » (p. 107) qui l'empêchaient de bien suivre le raisonnement du magistrat. Il y a évidemment là un tour de force, car la technique behaviouriste des romanciers américains tels que Dos Passos ou Hemingway, qui réduit les personnages à leurs faits et gestes au risque de les priver d'épaisseur et d'humanité en même temps que de psychologie¹⁶², est mise ici à profit dans des conditions et à des fins fort différentes des leurs, puisque Meursault est à la fois sujet et objet, observateur et observé, devant et derrière la caméra. Camus s'en est expliqué : « *La technique américaine me paraît aboutir à une impasse. Je l'ai utilisée dans "L'Étranger", c'est vrai. Mais c'est qu'elle convenait à mon propos qui était de décrire un homme sans conscience apparente*¹⁶³. » Précision d'importance. Le truquage auquel il a recours consiste précisément à priver "apparemment" Meursault de conscience, en le réduisant au rôle de caméra, comme s'il était extérieur à tout ce qu'il décrit et étranger à lui-même – d'où un dédoublement et un effet d'étrangeté qui contribuent à alimenter le *sentiment d'absurde* –, alors qu'en réalité tout son comportement, nous y reviendrons, résulte d'une prise de conscience de l'absurde qui a bouleversé toute sa vie et qui fait de lui l'incarnation de « *l'homme absurde* » proposé en exemple à la réflexion des lecteurs.

c. Une erreur judiciaire :

¹⁵⁹ Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Mirbeau emploie le passé simple. Mais la littérarité de ce temps – et à plus forte raison l'emploi de l'imparfait du subjonctif dans la version définitive, par opposition à la première mouture, où le passé composé et le présent du subjonctif étaient la règle – a pour conséquence d'empêcher le lecteur d'oublier que c'est lui qui tient la plume de Célestine. Il s'agit donc d'interdire une lecture naturaliste de son récit, de distancier le lecteur et de transgresser délibérément le code de la crédibilité romanesque.

¹⁶⁰ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1954, p. 26.

¹⁶¹ Mais il arrive souvent à Meursault, par lassitude ou ennui, de couper l'enregistrement. Voir par exemple p. 107, face au juge d'instruction, p. 152, pendant le réquisitoire du procureur, ou p. 160, pendant la plaidoirie de son avocat.

¹⁶² C'est dans le chapitre II que cette technique est employée d'une façon plus classique : de son balcon, Meursault observe les gens qui passent dans la rue et qui sont réduits à des gestes et à des propos décousus.

¹⁶³ Interview d'Albert Camus dans *Les Nouvelles littéraires*, 15 novembre 1945 (*Essais, loc. cit.*, p. 1426). Il y explique pourquoi il condamne le behaviourisme : « *En généralisant ce procédé, on aboutirait à un univers d'automates et d'instincts. Ce serait un appauvrissement considérable.* »

La machine infernale mise au point par le romancier-destin fait donc de Meursault un innocent, qui, pour cette raison, ne parvient pas à « *regretter beaucoup* » (p. 154) un geste homicide indépendant de sa volonté et totalement contraire à ses désirs conscients, mouvement purement réflexe dont Mirbeau, en 1886, a donné une préfiguration dans le fameux chapitre II du *Calvaire*, par où le scandale est arrivé¹⁶⁴. Mais encore faut-il, pour qu'il y ait une erreur judiciaire tragique, que cet innocent soit condamné à mort quand même, sans que les circonstances de l'acte soient le moins du monde prises en compte. Autrement dit, le romancier doit imaginer une erreur judiciaire qui fasse de Meursault un nouveau Dreyfus : deuxième machine infernale. La difficulté à résoudre, pour rendre le roman un tant soit peu crédible, est d'autant plus grande que, dans l'Algérie coloniale des années 1930, le meurtre d'un "indigène", comme on disait, par un Français "de souche" n'avait, au regard de la "Justice", si l'on ose dire, qu'une gravité tout à fait secondaire. Pour la résoudre, Camus imagine toutes sortes de circonstances qui, de peu de poids si on les considère isolément et avec un détachement critique, finissent, par leur accumulation même, par devenir fort aggravantes et par produire l'effet désiré, pour peu qu'on les interprète à travers des grilles de lecture tendancieuses :

- L'issue d'un procès criminel dépendant souvent, pour une large part, du rapport de force entre la défense et l'accusation, indépendamment des faits eux-mêmes, il fallait impérativement que l'avocat de Meursault ne fasse pas le poids face au procureur. Camus s'est donc arrangé pour qu'il soit le plus mauvais possible – ce qui est d'autant plus facile à expliquer qu'il n'est pas lui-même convaincu de l'innocence de son client¹⁶⁵ – et que son ennuyeuse plaidoirie soit, non seulement inefficace, mais carrément contre-productive¹⁶⁶, au point qu'elle n'apparaît pas, aux yeux du principal intéressé, comme fondamentalement distincte du réquisitoire¹⁶⁷. De surcroît, l'honnêteté même de Meursault lui complique la tâche en lui interdisant d'adopter un système de défense cohérent et convaincant¹⁶⁸. En revanche, l'avocat général se révèle extrêmement habile : il trouve les formules qui frappent l'imagination de l'auditoire à défaut de sa

¹⁶⁴ Placé en sentinelle, pendant la guerre de 1870, le narrateur, Jean Mintié est oublié par son régiment et épuisé par une nuit sans sommeil, quand il voit apparaître à l'horizon, dans la splendeur du matin, un cavalier prussien sensible à la beauté du monde et en qui il sent une âme sœur. Mais le coup de feu part sans qu'il en ait conscience, et le Prussien tombe blessé mortellement : « *Et le soleil se leva, élargissant encore la plaine, reculant encore plus loin le lointain horizon... Cet homme, j'avais pitié de lui, et je l'aimais; oui, je vous le jure, je l'aimais !... Alors, comment cela s'est-il fait ?... Une détonation éclata, et dans le même temps que j'avais entrevu à travers un rond de fumée une botte en l'air, le pan tordu d'une capote, une crinière folle qui volait sur la route... puis rien, j'avais entendu, le heurt d'un sabre, la chute lourde d'un corps, le bruit furieux d'un galop... puis rien... Mon arme était chaude et de la fumée s'en échappait... je la laissai tomber à terre... Étais-je le jouet d'une hallucination ?* » Ce qui a fait scandale et soulevé les clameurs d'indignation des pseudo-patriotes, c'est que Mintié, éperdu, se précipite alors sur le cadavre pour l'embrasser. Voir l'*Œuvre romanesque* de Mirbeau, tome I, 2000, pp. 168-169.

¹⁶⁵ Lors de sa première visite, l'avocat regarde son client « *d'une façon bizarre, comme si je lui inspirais un peu de dégoût* » (p. 102) et part « *avec un air fâché* » (p. 103). Et Meursault de noter : « [...] *je voyais que je le mettais mal à l'aise. Il ne me comprenait pas et il m'en voulait un peu* » (p. 103). L'avocat n'est pas vraiment un défenseur : il fait partie des « autres », de ceux qui ne peuvent pas comprendre.

¹⁶⁶ Meursault note par exemple que l'avocat n'a dit mot de l'enterrement de sa mère, « *et j'ai senti que cela manquait dans sa plaidoirie* » (p. 160). Ce silence est éloquent et, au lieu d'aider Meursault, contribue à l'enfoncer..

¹⁶⁷ « *Étaient-elles si différentes, d'ailleurs, ces plaidoiries ?* » (p. 151).

¹⁶⁸ Le président fait observer « *que jusqu'ici il saisissait mal mon système de défense* » (p. 158) : et pour cause ! Un innocent n'a pas à élaborer un système de défense, il se contente d'exprimer sa vérité. Mais l'avocat, lui, a le devoir d'organiser une défense qui tienne la route.

raison¹⁶⁹ ; il connaît les règles de la rhétorique et sait enfler la voix jusqu'à un sommet, et la faire redescendre par paliers, à grands renforts de rythmes ternaires ou binaires¹⁷⁰ ; il feint l'indifférence face à quelques faits coupés de leur contexte et jugés accablants, afin de laisser les jurés, malléable pâte molle, parvenir d'eux-mêmes à la conclusion attendue¹⁷¹ ; il réussit à tourner en dérision la succession de hasards maladroitement mis en cause, qui ont « *déjà beaucoup de méfaits sur la conscience dans cette histoire* » (p. 146), histoire de balayer les pauvres explications de l'inculpé ; et il reconstitue les faits d'une manière telle qu'elle est jugée « *plausible* » par l'accusé lui-même¹⁷², *a fortiori* par les spectateurs et les jurés¹⁷³. Il est de surcroît acharné après Meursault¹⁷⁴, comme s'il s'agissait d'un ennemi personnel dont il voulût se venger, tout en prétendant défendre la société, menacée dans ses principes et dans sa survie par la présence de monstres moraux tels que le prévenu¹⁷⁵. Par-dessus le marché, aussitôt après le procès de Meursault, est programmé celui d'un parricide, ce qui autorise l'avocat général à pratiquer un monstrueux amalgame qui a dû peser lourd dans le verdict¹⁷⁶. Bref, plus il recourt cyniquement à de grosses et crapoteuses ficelles, mieux il parvient à manipuler les esprits faibles qui l'écoutent : le véritable criminel, c'est lui, et, comme chez le Divin Marquis, c'est naturellement lui qui triomphe... Toutes ces atteintes portées à l'image idéale d'une Justice équitable et infaillible constituent autant de remises en cause d'une institution respectée, qui se révèle trop souvent une atroce machine à broyer des innocents « *au nom du peuple français* » : du cas particulier de Meursault (comme, quarante ans plus tôt, de celui d'Alfred Dreyfus), le lecteur est incité à induire une loi générale, ce qui est éminemment subversif.

- Mais, avant même qu'il n'en arrive aux inégales plaidoiries, l'instruction de l'affaire et le déroulement du procès ont dû lui mettre la puce à l'oreille, car ils

¹⁶⁹ Par exemple, quand il accuse Meursault « *d'avoir enterré une mère avec un cœur de criminel* » (p. 148).

¹⁷⁰ Par exemple, dans sa péroraison : « *Car s'il m'est arrivé, au cours de ma déjà longue carrière, de réclamer des peines capitales, jamais autant qu'aujourd'hui, je n'ai senti ce pénible devoir compensé, balancé, éclairé par la conscience d'un commandement impérieux et sacré et par l'horreur que je ressens devant un visage d'homme où je ne lis rien que de monstrueux* » (p. 157). Dans le chapitre VII des *21 jours d'un neurasthénique* (1901), où il mettait en scène l'avocat M^e Du Buit, Mirbeau avait déjà fait le procès de cette éloquence creuse, qui n'en produit pas moins son effet (*Œuvre romanesque*, Buchet/Chastel, 2001, tome III, pp. 62-64).

¹⁷¹ Par exemple, « *ce sera tout pour le moment* » (p. 136) ou « *Oh ! non, cela suffit* » (p. 138), ou « *MM. les jurés apprécieront* » (p. 140), ou encore « *Je n'ai rien de plus à vous dire* » (p. 145) ou « *J'ai peu de choses à ajouter* » (p. 147).

¹⁷² Meursault note en effet : « *Je trouvais que sa façon de voir les événements ne manquait pas de clarté. Ce qu'il disait était plausible* » (p. 151).

¹⁷³ Il en allait de même pendant l'affaire Dreyfus : ce sont les anti-dreyfusards qui proposaient de hasardeuses reconstitutions des faits de nature à séduire les lecteurs de journaux et amateurs de feuilletons. Par opposition, *Le Journal d'une femme de chambre* s'achève sans qu'ait été éclairci le mystère de l'assassinat de la petite Claire.

¹⁷⁴ « *À ce moment, il s'est tourné vers moi et m'a désigné du doigt en continuant à m'accabler sans qu'en réalité je comprenne bien pourquoi. [...] Tant d'acharnement m'étonnait* » (p. 154).

¹⁷⁵ Dans une formule digne de M. Prudhomme et de nature à impressionner les imbéciles, il déclare par exemple que « *le vide du cœur tel qu'on le découvre chez cet homme devient un gouffre où la société peut succomber* » (p. 155).

¹⁷⁶ « [...] *un homme qui tuait moralement sa mère se retranchait de la société des hommes au même titre que celui qui portait une main meurtrière sur l'auteur de ses jours. Dans tous les cas, le premier préparait les actes du second, il les annonçait en quelque sorte et il les légitimait* » (p. 156). Dans le cadre des « *lois scélérates* » de 1894, destinées à prévenir les attentats anarchistes, les intellectuels libertaires tels que Mirbeau étaient également jugés responsables des actes commis par des hommes que leurs écrits auraient pu influencer.

comportaient nombre de circonstances qui se retournent injustement contre l'accusé. Les unes sont indépendantes de sa volonté et constituent des mises en cause potentielles du système judiciaire et médiatique : ainsi, son affaire est montée en épingle par la presse, parce que « *l'été, c'est la saison creuse pour les journaux* » (p. 130) ; et ses témoins de moralité, qui le connaissent bien et qui sont convaincus de son innocence, ne lui sont d'aucun secours : ou bien ils ne savent pas s'exprimer et ne sont pas écoutés (Salamano, et surtout Céleste, qui a pourtant tout compris, lui, à la faveur d'une espèce d'intuition dictée par l'amitié, mais qui se voit couper la parole et renvoyer sur son banc, p. 143), ou bien leurs témoignages contribuent à l'accabler au lieu de l'aider comme ils le devraient : Raymond, parce qu'il est un souteneur mêlé à « *une affaire de mœurs inqualifiables* » (p. 147), Marie, parce que Meursault a commencé avec elle, dès « *le lendemain de la mort de sa mère* » (p. 144), « *une liaison irrégulière* », qualifiée un peu plus loin de « *débauche la plus honteuse* » (p. 147). D'autres circonstances, en revanche, tiennent au comportement de Meursault lui-même, dont l'innocence et l'étrangeté produisent le plus déplorable effet : en se montrant incapable de s'expliquer sur « *le hasard* » qui a conduit ses pas et, plus grave encore, sur les quatre coups de feu qui ont suivi le premier d'entre eux et qui vont peser lourd dans la balance¹⁷⁷ (« *je n'ai rien répondu* », p. 106), ou en se désintéressant d'un procès qui lui donne à juste titre l'impression de se dérouler sans lui et dont il se lasse vite¹⁷⁸, il se défend extrêmement mal et se révèle incapable de convaincre le jury et l'auditoire ; en refusant de mentir dans l'intérêt de sa défense, en disant franchement les choses comme il les a ressenties, et en pesant toujours soigneusement le pour et le contre avant d'affirmer quoi que ce soit, au lieu de s'en tenir à une réponse adaptée et immuable, Meursault contribue à donner de lui, y compris à son avocat, une image qui choque la morale en vigueur et le fait passer pour un individu insensible, sans scrupules et inaccessible au remords¹⁷⁹. Une nouvelle fois, « *l'ironie de la vie* » est à l'œuvre, et l'innocence de Meursault, comme jadis celle de Dreyfus, constitue, au regard de la "Justice", la "preuve" la plus accablante de sa culpabilité¹⁸⁰.

- Ce qui est encore plus grave, c'est que le procès ne porte pas sur le meurtre de l'Arabe, dont tout le monde se moque éperdument, dans l'Algérie des pieds-noirs, et qui n'est que le prétexte indispensable au processus judiciaire, mais sur l'intéressante personnalité du justiciable. En principe, l'étude de la personnalité a pour objectif de mieux comprendre l'acte criminel imputé à l'accusé et peut contribuer du même coup à atténuer sa responsabilité, et partant la gravité du crime. Or, dans le cas de Meursault,

¹⁷⁷ Mais le lecteur, lui, a compris la "logique" de ces quatre coups, espèce d'enfoncement désespéré dans le « *malheur* » (dernier mot du chapitre), au moment où Meursault comprend avec horreur qu'il vient de détruire « *l'équilibre du jour* » et « *le silence exceptionnel d'une plage* » où il ne pourra plus jamais être heureux (p. 95). Fichu pour fichu, il devient alors l'auteur de son propre « *malheur* », au lieu de n'être qu'un fêtu soumis aux caprices du vent. On peut y voir un mépris comparable à celui du Sisyphe imaginé par Camus.

¹⁷⁸ « *En quelque sorte, on avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi* » (p. 151) ; « *Moi, j'ai pensé que c'était m'écarter encore de l'affaire, me réduire à zéro et, en un certain sens, se substituer à moi* » (p. 159) ; « *je n'ai eu qu'une hâte, c'est qu'on en finisse* » (p. 161).

¹⁷⁹ Par exemple, quand il déclare que « *tous les êtres sains avaient plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient* » (p. 102) et qu'il éprouve « *un certain ennui* » de son acte « *plutôt que du regret véritable* » (p. 109), ou quand il se contente de dire que sa mère et lui n'attendaient plus rien l'un de l'autre (p. 135), ou encore quand il disculpe le concierge de l'asile d'avoir fumé devant le cadavre de sa mère en avouant de lui-même que c'est lui qui le lui a proposé (p. 141). Plus il se révèle honnête, plus cette honnêteté se retourne contre lui.

¹⁸⁰ Pour Mirbeau, Dreyfus était coupable d'innocence, et son seul tort était d'être innocent sans l'autorisation de ses chefs...

c'est le contraire qui se passe : au lieu de lui fournir les circonstances atténuantes que son indéniable bonne volonté mériterait, elle se retourne contre lui¹⁸¹, car son étrangeté d'homme libre fait de lui un individu inassimilable aux yeux des bien-pensants : « *Ce qui m'intéresse, c'est vous* », déclare le juge d'instruction, dont le soudain intérêt devrait alerter l'inculpé (p. 104) ; Meursault note pour sa part qu'au cours des plaidoiries on a parlé « *plus de [lui] que de [son] crime* » (p. 151), ce qui est suspect. De fait, pour finir, il sera bel et bien « *exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère* » (p. 184), et non pour avoir accidentellement tué un "indigène". Dans une de ses multiples remarques qui témoignent de son ingénuité d'innocent, il trouve « *naturel* » qu'on lui redemande son identité, « *parce qu'il serait trop grave de juger un homme pour un autre* » (p. 134). Certes ! C'est pourtant bien ce qui se passe : car, au lieu de prendre en considération le véritable Meursault, c'est-à-dire celui que le lecteur a découvert au fil des chapitres et a appris à connaître, celui-là même qu'ont expérimenté tous ses amis, c'est une espèce de monstre fantasmatique, fabriqué de toutes pièces par les larves humaines et les *mauvais bergers* qui les manipulent, qui va être jugé et condamné à mort par une coalition de grotesques et de foireux. Si Meursault est étranger à son propre procès, ce n'est donc pas seulement parce que le spectacle qui s'y déroule obéit à des usages qu'il ne connaît pas (p. 132), ni parce que sa sagesse et son détachement d'*homme absurde* l'ont conduit à une forme d'ataraxie où tout devient en quelque sorte indifférent et où le souverain mépris préconisé par les stoïciens permet de dominer son destin. C'est aussi parce que ce n'est jamais de lui qu'il est vraiment question, mais d'« *un autre* », qui porte le même nom que lui, mais dans lequel il ne se reconnaît pas du tout. Ce qui est effectivement « *trop grave* » pour qu'on ne remette pas profondément en cause le processus judiciaire.

- Pour rendre encore plus évidente l'erreur judiciaire aux yeux du lecteur, Camus adopté un dispositif narratologique original : la structuration du récit en deux parties qui se répondent et s'opposent point par point. Dans la première, nous avons droit à un récit de brèves séquences à travers lesquelles se révèle le caractère d'un personnage, certes original, voire choquant par son indifférence apparente à toutes choses¹⁸², mais totalement inoffensif, simple, serviable, de bonne volonté¹⁸³, et sympathique aux yeux de tous ceux qu'il fréquente. Tous les actes qu'il nous rapporte sont moralement indifférents et, hors l'anodin témoignage de complaisance sollicité par son voisin, ne tombent sous le coup d'aucune loi, même s'ils sont différents de la logique comportementale à laquelle est habitué le lecteur : il ne pleure pas à l'enterrement de sa mère et ne connaît pas son âge exact, il boit du café et fume une cigarette au cours de la veillée mortuaire, il va rire à un film de Fernandel dès le lendemain, il rend service à un voisin de palier, qui se trouve être un proxénète, il prend un bain avec une ancienne connaissance, l'embrasse (« *mal* », précise-t-il avec une honnêteté désarmante, p. 35) et

¹⁸¹ Meursault note avec étonnement que l'intelligence qu'on lui reconnaît constitue une circonstance aggravante : « *Je ne comprenais pas bien comment les qualités d'un homme ordinaire pouvaient devenir des charges écrasantes contre un coupable* » (p. 154).

¹⁸² Marie elle-même le juge « *bizarre* » et déclare l'aimer « *sans doute à cause de cela* », tout en craignant d'être un jour dégoûtée de lui « *pour les mêmes raisons* » (p. 70). Ce qui l'attire en lui, sa différence, est tout aussi bien susceptible de la rebuter : ambivalence des sentiments.

¹⁸³ Un des aspects de cette bonne volonté est d'accepter de faire des choses, non pas parce qu'il a des raisons positives de les faire, mais tout bonnement parce qu'il n'a pas de raisons négatives de ne pas les faire : dans ce cas, l'envie exprimée par les autres suffit à le motiver. Par exemple, à propos de son voisin de palier Raymond, Meursault note : « *D'ailleurs, je n'ai aucune raison de ne pas lui parler* » (p. 47). De même, quand Marie lui propose de l'épouser, il accepte alors qu'il n'éprouve pas d'amour pour elle, parce que « *cela n'avait aucune importance* » (p. 69).

lui fait l'amour. Bref, s'il nous apparaît bien comme l'étranger annoncé par le titre, et si cette étrangeté le rend parfois difficile à saisir par des individus bien formatés, normalisés et conditionnés, portés à le détester dans la mesure où son existence interpelle leur mode de vie et leurs valeurs¹⁸⁴, il n'est en rien pour autant un individu asocial, ni *a fortiori* un criminel.

Or, dans la seconde partie du roman, au cours de l'instruction et du procès, tous ces actes insignifiants, accomplis sans la moindre volonté de mal faire, se retrouvent analysés, triturés et réinterprétés comme autant de cas pendables, censés révéler l'amoralité foncière d'un homme ne reconnaissant aucune règle sociale et qui serait donc pernicieux et irrécupérable. Grâce au récit "neutre" de la première partie, qui prend parfois l'apparence d'un simple procès-verbal, tant est évident le refus de toute littéarité (hors la fin du chapitre VI, on l'a vu), le lecteur est immunisé contre cette surinterprétation tendancieuse, voire carrément malhonnête, qui est dictée par les présumés religieux (pour le juge d'instruction) et sociaux (pour le procureur) des partisans de l'ordre établi : pour eux, cet ordre dont ils profitent est à préserver à n'importe quel prix, fût-ce au prix d'une terrible injustice, comme c'était déjà le cas pour les anti-dreyfusards ciblés par Mirbeau. Du même coup apparaît l'arbitraire foncier de l'institution baptisée "Justice", sans doute par antiphrase. Il est vrai que le relativisme moral de Meursault, induit pas les multiples « *cela m'était égal* », « *ça n'avait pas d'importance* », ou « *cela revenait au même* », peut apparaître au premier abord comme une forme de nihilisme potentiellement dangereux pour une organisation sociale qui a besoin de valeurs pour assurer sa cohésion. Mais, si son comportement est considéré comme si subversif pour la société, en dépit du caractère anodin des actes qui lui valent tant d'hostilité, c'est bien parce que, derrière cette amoralité apparente, se profilent en creux des valeurs alternatives dont la bourgeoisie et l'ordre colonial n'ont évidemment que faire. Ce sont précisément elles que Camus sera amené à définir par son engagement dans la Résistance, dans ses quatre *Lettres à un ami allemand* et dans sa trilogie de la révolte¹⁸⁵.

d. Contingence *versus* finalisme :

On retrouve le même type de déformations dans la reconstitution hasardeuse des événements qui ont abouti à la mort de l'Algérien. Alors que le lecteur sait pertinemment que Meursault n'est impliqué en rien dans les affaires de proxénétisme de Raymond, qu'il a, par sa sagesse et son doigté, évité le drame lors de la seconde rencontre avec les Arabes, qu'il n'avait aucune intention de tuer, ni aucun mobile, et que le geste mortel est un simple réflexe, rien de tout cela n'est pris en compte par le juge d'instruction et par le ministère public. Il y a là une totale incompréhension face à une succession d'actes qui n'ont de sens à leurs yeux que s'ils sont reliés ensemble en un ensemble cohérent, où tout s'enchaîne logiquement. Le comble de l'absurde, c'est que Meursault lui-même reconnaît comme « *plausible* » la reconstitution aberrante de l'avocat général : « *J'avais écrit la lettre d'accord avec Raymond pour attirer sa maîtresse [...]. J'avais provoqué sur la plage les adversaires de Raymond. Celui-ci avait été blessé. Je lui avais demandé son revolver. J'étais revenu seul pour m'en*

¹⁸⁴ Réagissant comme un enfant apeuré, confronté à l'hostilité de ses congénères, Meursault a envie un moment de pleurer « *parce que j'ai senti combien j'étais détesté par tous ces gens-là* » (p. 139). À la veille de son exécution, il souhaite être accueilli « *avec des cris de haine* » (p. 189). Car, entre-temps, il a compris que cette « *petite aube* » serait sa justification, comme pour les *justes* de la pièce.

¹⁸⁵ *L'Homme révolté, La Peste et Les Justes.*

servir. J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et, "pour être bien sûr que la besogne était bien faite", j'avais tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte » (p. 153). Dans un rare moment de lucidité, l'avocat avait remarqué précédemment que, dans ce procès, « tout est vrai et rien n'est vrai » (p. 141) : ce qui est vrai, ce sont les petits faits insignifiants, reconnus spontanément par l'accusé, qui n'y voit aucun mal, et confirmés par les témoins ; et ce qui est complètement faux, c'est la reconstruction hasardeuse opérée par l'avocat général en vue de prouver, non seulement la culpabilité d'un innocent, mais aussi la préméditation susceptible de lui coûter sa tête.

On ne saurait mieux illustrer le danger du finalisme inhérent à tout récit qui vise, par sa cohérence même, à donner du monde une image intelligible, correspondant à l'attente d'un homme avide de comprendre. Et si l'interprétation des faits se révèle contredite par les faits eux-mêmes, qui sont décidément têtus, mais n'en a pas moins une apparence plus crédible que la réalité vécue et attestée, alors c'est qu'il y a quelque chose de pourri, non seulement au royaume de France et dans sa prétendue "Justice", mais plus largement dans celui de la trompeuse "raison" : le monde est décidément inintelligible, et toute tentative pour en livrer une reconstruction rationnelle est plus que suspecte : carrément dangereuse.

Ce besoin de trouver à tout prix du sens à un univers contingent où, en l'absence de tout dieu créateur ou organisateur du *chaos* en *cosmos*, rien ne rime à rien et où n'existe aucune finalité, c'est la tendance spontanée des esprits conformistes que, dans *La Nausée*, Sartre stigmatise sous le terme bien connu de « *salauds* ». Camus n'utilise pas ce type de langage¹⁸⁶, mais, sur le fond, il est bien d'accord pour clouer au pilori d'infamie tous ceux qui ont besoin de conforter leur foi aveugle en l'intelligibilité du monde et en la rationalité de la société et qui sont tout prêts à commettre une injustice dans le vain espoir d'éviter un désordre – et aussi afin de conforter leur inaltérable et homicide bonne conscience, comme les bourgeois barbouillés au vitriol par Octave Mirbeau ! Près d'un demi-siècle plus tôt, l'affaire Dreyfus avait déjà révélé les aberrations et abominations auxquelles aboutit cette tendance à trouver à tout prix des "explications", fussent-elles *abracadabrantesques*, et des "coupables", fussent-ils aussi innocents que l'agneau... ou que Meursault ! Ainsi l'universitaire états-unien Uri Eisenzweig a-t-il étudié *Le Journal d'une femme de chambre* en relation avec l'affaire Dreyfus et avec la crise du récit qui éclate à cette occasion et qui le remet en cause comme forme de légitimation : ce sont en effet les anti-dreyfusards qui ont fabriqué de toutes pièces un récit donnant une cohérence apparente à des faits disparates et arrangés, alors que les dreyfusards anarchistes, tels que Bernard Lazare ou Mirbeau, ne pouvaient que dénoncer cette falsification¹⁸⁷.

Le lecteur de *L'Étranger*, lui, est vacciné contre ces inquiétants dérapages, car il a l'avantage de savoir qu'en réalité les événements rapportés se sont simplement suivis chronologiquement¹⁸⁸, sans s'enchaîner causalement¹⁸⁹ : simplement *post hoc*, et non

¹⁸⁶ Il se contente de mettre ce mot de « *salaud* » dans la bouche de Salamano, quand il insulte son chien (p. 47).

¹⁸⁷ Uri Eisenzweig, « Le Capitaine et la femme de chambre – L'Affaire Dreyfus et la crise de la vérité narrative », *Romantisme*, n° 84, octobre 1994, pp. 79-92. Aussi, quand Mirbeau publie son roman, prend-il bien soin d'opposer Célestine, à qui il n'arrive rien et qui est engluée dans la monotonie d'une existence répétitive et absurde, et Joseph, l'antisémite, par qui adviennent des événements — et, par conséquent, le récit.

¹⁸⁸ D'où la multiplicité des indications temporelles du genre « puis », « à un moment », « peu après », « alors », « ensuite », etc.

¹⁸⁹ Hors le chapitre VI de la première partie, pour les raisons exposées plus haut.

propter hoc. La forme du journal, adoptée dans les premiers chapitres, contribue à cette discontinuité, puisque les micro-événements y sont notés jour après jour, sans souci rétrospectif de leur conférer une cohérence – à la notable différence, on l’a vu, du chapitre VI, écrit après coup, où se dresse le piège tendu au personnage et où, une fois rétablie la causalité, tout doit converger inexorablement vers les « quatre coups brefs » frappés « sur la porte du malheur » (p. 95), conformément aux besoins du romancier qui tire les ficelles du destin de son personnage. De même, et plus encore, la simple juxtaposition de phrases simples, réduites souvent à un minimum incompressible – cas extrême, le premier paragraphe de cinq petites lignes comporte à lui seul neuf phrases... – , et le refus des liaisons logiques entre les faits¹⁹⁰, contribuent à mettre en lumière le rôle décisif du hasard-roi, procédé déjà employé par Voltaire dans *Candide*. Là où règne le hasard, aucune finalité n’est à l’œuvre et la contingence est préservée¹⁹¹.

Une différence est cependant à noter avec les œuvres où Mirbeau, recourant à la technique du collage, juxtapose sans vergogne des récits conçus indépendamment les uns des autres : il transgresse ainsi délibérément les normes romanesques et inscrit la critique même du finalisme dans l’absence de structure du texte et dans l’exhibition provocatrice des coutures qui ont servi, en tout arbitraire, à le faire tenir tant bien que mal, fût-ce bancalement¹⁹². Dans *L’Étranger* au contraire, Camus s’emploie à camoufler l’artifice de la composition, comme si le seul auteur du texte était bien son personnage¹⁹³. Les moyens qu’il met en œuvre se révèlent d’une extrême efficacité. Reste que l’évidente rationalité de leur élaboration et de leur utilisation pose problème, puisqu’elle contredit l’irrationalité du monde qu’il s’agit justement de suggérer : à la réflexion, les moyens employés – à commencer par la double *machine infernale* concoctée par le romancier-destin qui tâche à occulter sa présence – peuvent paradoxalement apparaître en contradiction avec la fin recherchée – la critique du finalisme et la mise en évidence de l’absurdité de toutes choses. Sensible, à propos du *Mythe de Sisyphe*, à cette « contradiction fondamentale » de « l’attitude absurde », qui « donne un minimum de cohérence à l’incohérence » et « introduit de la conséquence dans ce qui n’a pas de suite », Camus y voit avant tout un « problème d’expression » : « C’est qu’il n’y a pas d’expression sans un minimum de logique. À partir du moment où l’on essaie de donner une forme à ce qu’on a éprouvé, on introduit le système dans l’expérience. » À l’instar de Mirbeau, qui voyait dans le silence la meilleure forme de l’admiration¹⁹⁴, il conclut que « l’absurdité parfaite serait le silence »¹⁹⁵. Mais, pour un

¹⁹⁰ Il y a aussi des liaisons logiques à contretemps et des explications totalement superflues pour des points de détail, ce qui contribue à créer un effet d’étrangeté, dans la mesure où elles sont contraires à toutes les règles narratives en usage dans les récits littéraires. Par exemple, Meursault précise qu’Emmanuel, à qui il emprunte « une cravate noire et un brassard », « a perdu son oncle, il y a quelques mois » (p. 10), ou qu’il accepte la « tasse de café au lait » offerte par le concierge de l’asile parce qu’il « aime beaucoup le café au lait » (p. 17).

¹⁹¹ Rappelons que le thème central de *La Nausée* était déjà la contingence.

¹⁹² C’est surtout le cas dans les deux œuvres les plus caractéristiques de ce refus de toute composition finaliste que sont *Le Jardin des supplices* (1899) et *Les 21 jours d’un neurasthénique* (1901). Voir nos préfaces à ces deux romans dans le tome II de l’*Œuvre romanesque* de Mirbeau et sur le site Internet des éditions du Boucher.

¹⁹³ Au contraire, Mirbeau ne laisse jamais oublier sa présence derrière sa femme de chambre.

¹⁹⁴ « Le mieux serait d’admirer ce qu’on est capable d’admirer, et, ensuite, de se taire... ah ! oui, de se taire. Mais nous ne pouvons nous taire. Il nous faut crier notre enthousiasme ou notre dégoût. Nous sommes d’irréparables bavards » (Préface au catalogue de l’exposition Félix Vallotton, janvier 1910 ; *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, t. II, p. 496).

¹⁹⁵ Albert Camus, lettre à Pierre Bonnel du 18 mars 1943 (*Essais*, Pléiade, pp. 1422-1423).

critique d'art comme pour un philosophe et un romancier, ce serait le comble de la frustration que de se contraindre à se taire...

Il faut croire que, dans *L'Étranger*, Camus parvient à faire oublier ce grand écart entre l'absurde et sa mise en forme romanesque, car le lecteur moyen est avant tout sensible à l'absence de finalité et de rationalité dans les événements rapportés et ne se pose pas trop de questions sur leur agencement rationnel et volontaire par le substitut de Dieu qui tire les ficelles.

e. Un homme absurde :

Pour que le *sentiment de l'absurde* ainsi provoqué laisse des traces durables dans l'esprit des lecteurs de bonne volonté et ait quelques chances de les inciter à se remettre en question, Camus présente un exemple d'*homme absurde* qui, pour l'avoir éprouvé et passé au filtre de son analyse, en tire pour lui-même toutes les conséquences. C'est précisément le cas de Meursault. Car, contrairement à ce qu'une lecture très superficielle pourrait laisser croire, son comportement n'a rien à voir avec le laisser-aller d'un être indifférent à tout et intellectuellement limité, qui n'aurait découvert tardivement sa vérité que dans la scène finale avec l'aumônier¹⁹⁶. Il résulte au contraire d'une prise de conscience qui a entraîné des effets à long terme, comme le révèle un passage du chapitre IV de la première partie. En effet, après avoir déclaré à son patron que cela lui était « égal » de bénéficier de l'avancement qu'on lui propose et d'être muté à Paris pour y « installer un bureau » (p. 68), il nous donne la seule – mais ô combien précieuse ! – indication que nous ayons sur son itinéraire intellectuel : « [...] je ne voyais pas de raison pour changer ma vie. En y réfléchissant bien, je n'étais pas malheureux. Quand j'étais étudiant, j'avais beaucoup d'ambitions de ce genre. Mais quand j'ai dû abandonner mes études¹⁹⁷, j'ai très vite compris que tout cela était sans importance réelle » (p. 69). Ainsi, à la suite d'une interruption de son *cursus* universitaire, indépendante de sa volonté et dont nous ignorerons la cause, s'est produite une espèce de révélation brutale (« très vite compris ») de la vanité des objectifs et « ambitions » que la plupart des hommes, pourtant condamnés à mort, et donc « privilégiés » comme lui (p. 184), se sont fixés sans réflexion : par mimétisme, ou par *divertissement* pascalien, histoire d'oublier leur misère existentielle, ou par simple réflexe conditionné. Lui, au contraire, prend de la distance, pèse soigneusement le pour et le contre (« en y réfléchissant bien ») et aboutit à la conclusion que tout se vaut, face à la mort niveleuse, que tout « est égal » et que, par conséquent, toutes les vies sont immuables et interchangeables (« on ne change jamais de vie », p. 68).

On ne saurait mieux mettre en lumière le caractère illusoire de tous les idéaux mortifères que la société fait miroiter et que vilipendait déjà l'abbé Jules¹⁹⁸. L'un des effets de l'éthique stoïcienne du Meursault nouveau est le total détachement à l'égard de nombre de choses matérielles qui comptent tant pour les autres hommes et auxquelles il dénie désormais toute importance : ainsi ne vit-il plus, depuis des années, que dans une

¹⁹⁶ Il s'écrie par exemple : « Rien, rien n'avait d'importance et je savais bien pourquoi. Du fond de mon avenir, pendant tout cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait tout sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais » (p. 183). Ce passage est parfaitement clair : Meursault a mené en toute connaissance de cause une « vie absurde » qui lui faisait rejeter toutes les fausses valeurs qu'on lui « proposait ».

¹⁹⁷ Camus aussi a été obligé d'abandonner ses études, pour raisons de santé.

¹⁹⁸ Voir *supra* la note 142.

seule pièce dépourvue de tout confort, « *entre les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre* » (p. 36). Habitué de la sorte à limiter volontairement ses obligations sociales et ses désirs¹⁹⁹ et à se contenter de très peu, il est bien mieux préparé que les autres à sa vie de prisonnier privé de tout et confiné dans un espace restreint (« *cela m'a été plus facile qu'à d'autres* », reconnaît-il, p. 119). Il va même bien au-delà de ce simple détachement : au lieu de se révolter contre une mise à mort qui aura lieu beaucoup plus tôt que prévu, il parvient en effet, non seulement à l'accepter, au terme d'un raisonnement frappé du sceau de l'évidence (« *Du moment qu'on meurt, comment et quand, cela n'importe pas, c'était évident* », p. 174), mais aussi à déceler le côté gratifiant pour lui de ce qu'il n'est désormais plus en mesure d'empêcher : il voit en effet dans son exécution programmée la confirmation expérimentale de sa conviction intime d'avoir bien vécu, tout au long de sa « *vie absurde* », d'avoir « *été heureux* » et de l'être « *encore* » (p. 186), à la veille de « *cette petite aube* » où il sera « *justifié* » (p. 183). C'est ce que les autres ne sauraient lui pardonner, puisque, par sa seule existence, il menace et dément toutes les bonnes "raisons" de vivre qu'ils croient s'être données. C'est pourquoi, espère-t-il, « *beaucoup de spectateurs* » ne manqueront pas de l'accueillir « *avec des cris de haine* » (p. 186) : ces cris témoigneront en fait de son triomphe paradoxal sur tous ces êtres qui font comme si la mort n'existait pas et qui vivent en réalité comme des morts, puisqu'ils ne savent pas, comme Meursault, profiter de chaque instant de leur vie.

Dès qu'il a eu cette révélation de l'inéluctabilité de la mort qui égalise tout sur son passage, Meursault a mis en œuvre, dans sa vie quotidienne, les trois règles de vie qui, d'après *Le Mythe de Sisyphe*, découlent d'une prise de conscience de l'absurde : **la liberté** (il s'affranchit de quasiment toutes les règles en usage, ou, plus exactement, il les passe au crible de son esprit critique et élimine toutes celles qui ne lui paraissent pas justifiées) ; **la révolte**, c'est-à-dire le refus de toutes les fausses valeurs mystificatrices, qui culmine dans la scène finale, quand, face à l'aumônier qui selon lui « *vivait comme un mort* » (p. 182) pour avoir toujours sacrifié le présent à un avenir inexistant, il oppose sa certitude rétrospective d'avoir « *eu raison* » et d'avoir « *encore raison* » de mener « *toute cette vie absurde* » (p. 183) ; et **la passion**, avec laquelle il saisit épicuriennement l'instant, vit au jour le jour sans rien sacrifier à des objectifs supposés transcender le présent, et jouit sensuellement de chaque plaisir, fût-il apparemment dérisoire²⁰⁰ aux yeux des gens rassis qui caressent de vastes ambitions et se gargarisent de valeurs qu'ils s'imaginent supérieures. Loin donc de n'être qu'un être primaire, tout juste soucieux de ses sensations, inapte à l'abstraction et incapable de distinguer le bien du mal, l'important du secondaire, et de hiérarchiser ses désirs et ses objectifs conformément aux usages des bourgeois et à l'éducation en vigueur, il est une intelligence continuellement en éveil et qui s'interroge sur tout, une conscience qui refuse de s'aveugler devant les *grimaces* des hommes et le néant de la vie, une volonté opiniâtre de rester constamment fidèle à *l'absurde*, équivalent du *cogito* pour Descartes : « [...] *j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de*

¹⁹⁹ L'abbé Jules préconisait aussi la limitation des désirs et la réduction des obligations sociales au strict minimum, pour n'être pas « *la proie sans cesse torturée du doute et de l'inassouvi* » (*op. cit.*, p. 470). Par ailleurs, il n'est pas inintéressant de rappeler que Mirbeau a signé ses *Lettres de l'Inde* de 1885 du pseudonyme de Nirvana.

²⁰⁰ Par exemple, le plaisir de courir après un camion (p. 44) ou de coller des réclames dans un vieux cahier (p. 37). Meursault se comporte alors comme un enfant et nous oblige à voir les choses à travers son regard non pollué, non dénaturé, par le conditionnement social.

cette mort qui allait venir. Oui, je n'avais que cela. Mais du moins, je tenais cette vérité autant qu'elle me tenait » (p. 183).

C'est précisément pourquoi Meursault nous interpelle, en nous obligeant à voir le monde et la société à travers son regard : cette perception neuve "dénaturalise" les conventions et les habitudes et les fait apparaître pour ce qu'elles sont. Il est un empêchement de penser en rond, c'est-à-dire de ne pas penser du tout.

f. Un "héros" ordinaire, une œuvre ambiguë :

Pourtant à aucun moment il ne nous est présenté ni ne se présente comme un modèle à suivre. S'il constitue bien un *exemplum* de nature à susciter notre réflexion et nos remises en cause, il n'a rien d'édifiant ni d'exemplaire pour autant : il n'est de son propre aveu qu'un homme ordinaire, « *comme tout le monde, absolument comme tout le monde* » (p. 103), et pas du tout un héros ou un criminel, qui s'élèverait par ses actes au-dessus du commun des mortels. De plus, il manifeste une insensibilité apparente, notamment à l'égard de sa mère ou de Marie, qui risque d'en choquer plus d'un et qui freine la sympathie que l'on accorde si volontiers aux héros. Quant à son excessive ingénuité, qui constitue un handicap dans la société, elle est parfois de nature à inciter les lecteurs, comme les enfants face à Guignol, à lui souffler des réponses mieux adaptées à sa situation, plutôt qu'à s'engager sur une voie dangereuse. Où serait alors le modèle ?

Certes, son "destin" est tragique et sort bien de l'ordinaire, mais il a peu de chances pour autant de faire des émules, à la différence des héros mythifiés que l'on propose dans toutes les cultures à l'admiration des foules et qui les invitent à s'inspirer de leur exemple. Car, si on peut à la rigueur concevoir d'immoler sa vie à sa patrie, à son dieu, à la liberté ou à un idéal social, communiste ou libertaire, comme beaucoup l'ont fait à travers les âges, bref à des valeurs supposées transcender la vie elle-même parce qu'elles seules prétendent lui donner un sens, il est douteux qu'on trouve jamais des candidats prêts à la sacrifier à une absence de toutes valeurs ! Si la fonction romanesque du personnage est bien pédagogique et vise à dessiller les yeux, aveuglés par des idées toutes faites, les réponses qu'il apporte ne sont pas satisfaisantes pour autant pour le *profanum vulgus*, et il est éminemment douteux qu'aucun lecteur ait jamais rêvé de l'imiter, alors que des millions de chrétiens ont pu rêver pendant des siècles de s'inspirer de l'exemple édifiant de « *Notre Seigneur Jésus-Christ* », présenté par l'Église catholique comme un modèle insurpassable. La formule même de Camus, qui, en guise de provocation salutaire, qualifie Meursault de « *seul Christ que nous méritons* », ne peut que nous inciter à la prudence : car seule la médiocrité même de notre société, conformiste et routinière, peut faire, par contraste, d'un être apparemment quelconque, un Christ de substitution mieux adapté à notre époque. À défaut de sauver les hommes par son sacrifice rédempteur, il se contente, par son mode de vie comme par sa mort, de susciter leur questionnement, à l'instar des cyniques grecs de l'antiquité, adeptes de la *falsification*²⁰¹, ou d'Octave Mirbeau, dans sa dernière œuvre narrative, *Dingo*²⁰².

²⁰¹ Les philosophes cyniques appelaient « *falsification* » la mise en lumière de l'aberration des valeurs et croyances des hommes, pour démontrer par l'absurde la nécessité d'une éthique naturelle.

²⁰² Mirbeau a aussi emprunté aux cyniques leur art de la provocation et, dans *Dingo* (1913), a fait lui aussi d'un chien un exemple de vie naturelle à rebours des conventions et hypocrisies sociales. Voir notre article « *Mirbeau le cynique* », dans *Un moderne : Octave Mirbeau*, Eurédit, 2004, pp. 171-186, et nos deux préfaces à *Dingo* (dans le tome III de l'*Œuvre romanesque* et sur le site Internet des éditions du

C'est en quoi *L'Étranger* est un roman finalement aussi ambigu que *Le Journal d'une femme de chambre* : l'exemple de Meursault n'est pas plus à suivre que celui de Célestine, et leur triste fin est certainement plus dissuasive qu'édifiante. En s'engageant dans la Résistance et en rédigeant ses *Lettres à un ami allemand*, où il affirme des valeurs humanistes²⁰³ et accorde la priorité au « *fait moral* », comme l'écrit Sartre²⁰⁴, Camus a très rapidement dépassé le nihilisme apparent de *L'Étranger*²⁰⁵, stade provisoire d'une réflexion que son roman se contente d'illustrer²⁰⁶, de même qu'en se lançant à corps perdu dans la cause dreyfusarde, Mirbeau a transcendé la nausée existentielle et sociale où Célestine, elle, risquait de s'enliser. Pour les deux écrivains, il s'agit d'un simple passage obligé avant de poursuivre leur route : l'absurde de l'un et le dégoût de l'autre sont l'équivalent, dans leur démarche, du doute méthodique pour Descartes et de la nausée pour Sartre.

Boucher).

²⁰³ Dans la quatrième lettre, il écrit par exemple que l'homme doit « *affirmer la justice pour lutter contre l'injustice éternelle, créer du bonheur pour protester contre l'univers du malheur* » et que, dans un univers qui « *n'a pas de sens supérieur* », il y a du moins quelque chose qui a du sens et « *qu'il faut sauver si l'on veut sauver l'idée qu'on se fait de la vie* » : l'homme lui-même, « *parce qu'il est le seul être à exiger d'en avoir* » (*Lettres à un ami allemand*, Gallimard, édition de 1960, pp. 77-79).

²⁰⁴ Dans le « tombeau » consacré à son ancien ami, Jean-Paul Sartre a écrit, en janvier 1960 : « [...] *par l'opiniâtreté de ses refus, il réaffirmait, au cœur de notre époque, contre les machiavéliens, contre le veau d'or du réalisme, l'existence du fait moral* » (*Situations IV*, Gallimard, 1964, p. 127).

²⁰⁵ Dès 1943 il écrit à Pierre Bonnel (*Essais, loc. cit.*, p. 1423) : « *L'effort de la pensée absurde (et gratuite), c'est l'expulsion de tous les jugements de valeur au profit des jugements de fait. Or, nous savons, vous et moi, qu'il y a des jugements de valeur inévitables. Même par-delà le bien et le mal, il y a des actes qui paraissent bons ou mauvais.* »

²⁰⁶ En 1945, il déclare : « *Accepter l'absurdité de tout ce qui nous entoure est une étape, une expérience nécessaire : ce ne doit pas devenir une impasse* » (*Essais de Camus, loc. cit.*, p. 1425).

CONCLUSION

Si l'on cherche un "enseignement" ou un "message" dans les œuvres de notre corpus, on risque fort d'être déçu. Car Octave Mirbeau et Albert Camus ne se considèrent nullement comme des détenteurs de vérités, et ils auraient pu reprendre à leur compte cette affirmation de Bernard Noël : « *Et merde pour le message. d'ailleurs le message est une tentative de censure puisqu'il vise à imposer une vérité*²⁰⁷. » Aucune vérité imposée, donc, mais le doute et le questionnement.

Cela ne signifie pas pour autant que les œuvres de notre corpus soient dépourvues d'un sens dont les lecteurs aient à se saisir. Car, si l'univers et l'existence de l'homme n'en ont aucun, les deux écrivains, eux, 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 romanciers et dramaturges qui, en dernier ressort, sont bien les seuls maîtres à bord de leurs œuvres, il appartient à chaque lecteur ou à chaque spectateur de l'élaborer, en toute liberté et pour lui-même, à partir de ce qui lui est proposé²⁰⁸.

Bien sûr, on peut toujours soupçonner l'écrivain d'avoir biaisé le jeu et d'avoir disposé les pièces à sa guise, tout en laissant croire au lectorat qu'il est libre malgré tout de son jugement, ce qui serait le comble de la manipulation. Mais il s'avère de fait que, dans les deux tragédies et les deux romans que nous avons examinés, aucune conclusion, aucune "morale", aucun "message" ne se dégage clairement : aucune interprétation ne s'impose, qui annihilerait ou réduirait la marge d'appréciation des lecteurs. 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, par-delà les vicissitudes historiques des dernières décennies, et nonobstant la traversée du désert qui a suivi leur disparition, assure la pérennité de leurs œuvres et leur confère une actualité permanente.

Pierre MICHEL
Université d'Angers

²⁰⁷ Bernard Noël, « L'Outrage aux mots », postface du *Château de Cène*, L'Arpenteur, 1990, p. 161.

²⁰⁸ Bernard Noël note à ce propos : « *J'écris contre le sens et j'écris pour produire un sens* » (*ibid.*, p. 163).

Deuxième partie

MIRBEAU, CAMUS

ET LA MORT VOLONTAIRE

INTRODUCTION

Quand le jeune Albert Camus, à peine âgé de vingt-cinq ans, commence à rédiger ce qui deviendra *Le Mythe de Sisyphe*, il affirme d'entrée de jeu, non sans provoquer les philosophes à système, amateurs de rationalité et coupeurs de cheveux en quatre²⁰⁹ : « *Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie*²¹⁰. » De son côté, Octave Mirbeau a consacré au suicide deux de ses chroniques²¹¹, au début de sa carrière littéraire, en a subi un moment la tentation au cours de sa retraite audiernoise de 1884, sans pour autant y céder plus que Camus²¹², et il a imaginé plusieurs personnages qui choisissaient de mettre un terme à leurs jours et d'autres qui y songeaient.

Il n'est donc pas totalement arbitraire, afin d'étudier comment ils ont abordé la question de la mort volontaire, de rapprocher les deux écrivains, également préoccupés par le problème du suicide, et qui sont aussi athées, matérialistes et "désespérés"²¹³, mais éthiquement exigeants, et qui, de surcroît, à deux tiers de siècle de distance, incarnent l'un et l'autre la figure de l'intellectuel engagé.

²⁰⁹ Il affirme en 1945 : « *Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système* » (interview parue dans *Servir* le 20 décembre 1945, et recueillie dans les *Essais* d'Albert Camus, Bibl. de la Pléiade, 1965, p. 1427). Mirbeau partageait cette méfiance à l'égard de la raison (voir Pierre Michel, « Mirbeau et la raison », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 6, 1999, pp. 4-31).

²¹⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essais, loc. cit.*, p. 99.

²¹¹ « Le Suicide », *La France*, 10 août 1885, et « Le Suicide », *Le Gaulois*, 19 avril 1886

²¹² Roger Quilliot précise que Camus a surmonté cette « *tentation du suicide* » dans les années 1938-1939 (*Essais* de Camus, *loc. cit.*, p. 1412).

²¹³ Au sens positif qu'André Comte-Sponville donne au mot « désespoir » dans son *Traité de la béatitude et du désespoir* (1984) : il constitue la condition nécessaire de la lucidité, de l'action, de la création et du bonheur. Sur le « désespoir » de Mirbeau, qui voit dans l'espérance un « *opium* », voir mon article « Le Matérialisme de Mirbeau », dans les *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997. Pour ce qui est de Camus, rappelons qu'il s'est, comme Meursault à la fin de *L'Étranger*, « *purgé d'espoir* » et libéré, notamment, de « l'espoir » des chrétiens auxquels il s'oppose : voir par exemple *L'Incroyant et les chrétiens*, exposé recueilli dans ses *Essais* (p. 372), et surtout *Le Mythe de Sisyphe*, où l'espoir est qualifié d'« *esquive mortelle* » et de « *tricherie* » (*ibid.*, p. 102) et où l'absurde est considéré comme « *le contraire de l'espoir* » (p. 124).

UN MONDE ABSURDE

Ce qui justifie le parallèle entre ces deux romanciers, dont les fictions sont « *une philosophie mise en images* », comme Camus l'écrit de *La Nausée*²¹⁴, c'est une vision du monde que l'on pourrait qualifier d'existentialiste, bien que, pour l'un, le terme puisse paraître anachronique, et que l'autre l'ait récusé en 1945²¹⁵. J'entends par là, non seulement qu'ils sont tranquillement et définitivement athées et qu'ils ont pris acte de ce qui est pour eux une évidence, la mort de Dieu, mais aussi et surtout qu'ils ont essayé d'en tirer toutes les conséquences, si inconfortables qu'elles soient, sans jamais essayer de fuir la réalité des existences pour se réfugier dans le monde illusoire des essences. S'il n'existe aucune divinité, aucune transcendance, aucune « *harmonie préétablie* » par une bienveillante puissance supérieure, il en découle tout d'abord que l'univers, incréé et sans rime ni raison, n'obéit à aucune finalité. « *Les choses n'ont pas de raison d'être, et la vie est sans but* », constate Mirbeau, et dès lors c'est « *la plus grande folie* » que de « *chercher une raison aux choses*²¹⁶ ». De même, dans la première partie du *Mythe de Sisyphe*, Camus développe la critique des illusions rationalistes et affirme que l'homme est entouré de « *murs absurdes* », qu'il vit dans un univers « *irrationnel* », « *indéchiffrable et limité* », auquel se heurte en vain son « *désir éperdu de clarté*²¹⁷ » : c'est précisément de cette confrontation que naît ce qu'il appelle le « *sentiment de l'absurde* », qui va devenir pour lui l'équivalent du *cogito* cartésien et qui « *scelle l'un à l'autre* » l'homme et le monde.

Dès lors que la vie est dépourvue de sens et que l'univers est irrémédiablement contingent, il est vain de chercher dans le ciel une réponse à ses questions, comme le narrateur adolescent de *Dans le ciel* face à l'angoissant spectacle du firmament taciturne et du « *silence éternel de ces espaces infinis* » : « *J'eus la terreur de ces étoiles si muettes, dont le pâle clignotement recule encore, sans l'éclairer jamais, le mystère affolant de l'incommensurable. Qu'étais-je moi, si petit, parmi ces mondes ? De qui donc étais-je né ? Et pourquoi ? Où donc allais-je, vil fêtu, perdu dans ce tourbillon des impénétrables harmonies ? Quelle était ma signification ? [...] Je ne sais qui m'a mis au monde, ni ce que c'est que le monde, ni que moi-même. Je suis dans une ignorance terrible de toutes choses. Je ne sais ce que c'est que mon corps, que mes sens, que mon âme : et cette partie même de moi qui pense ce que je dis, et qui fait réflexion sur tout et sur elle-même, ne se connaît non plus que le reste. Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans savoir pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi le peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point, plutôt qu'à un autre, de toute l'éternité qui m'a précédé, et de toute celle qui me suit. Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'engloutissent comme un atome, et comme une ombre qui ne dure*

²¹⁴ Albert Camus, *Essais*, p. 1417. Il utilisera la même formule à propos de *L'Étranger*, publié quatre ans plus tard.

²¹⁵ « *Non, je ne suis pas existentialiste* », déclare-t-il dans *Les Nouvelles littéraires* du 15 novembre 1945 (*Essais*, p. 1424). Mais c'est pour se distinguer des dogmatiques en quête d'absolu : d'une part, des existentialistes croyants, et, de l'autre, de Jean-Paul Sartre, qu'il accuse de considérer l'histoire « *comme le seul absolu* » (*ibid.*, p. 1427). Lui ne croit en aucun absolu et, comme Mirbeau, accepte de se contenter du relatif.

²¹⁶ Octave Mirbeau, « ? », *L'Écho de Paris*, 25 août 1890.

²¹⁷ Albert Camus, *Essais*, p. 113.

qu'un instant sans retour²¹⁸... » L'homme lucide — « *clairvoyant* », dit Camus — est irrémédiablement seul, entouré d'« *ignoré* », étranger au monde, aux autres, et aussi à lui-même, comme le développe Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, et comme il l'illustre dans *L'Étranger* ; il est en proie à l'angoisse existentielle et à un lancinant sentiment d'impuissance à savoir et à comprendre : « *En lui et hors de lui, l'homme ne peut rencontrer au départ que le désordre et l'absence d'unité*²¹⁹ ».

La mort apparaît alors à nos deux auteurs comme le scandale suprême, puisque rien jamais ne pourra la justifier, et que son « *horreur* », qui procède du « *côté mathématique de l'événement* », met en lumière « *l'inutilité* » de toutes choses : « *Aucune morale, ni aucun effort ne sont a priori justifiables devant les sanglantes mathématiques qui ordonnent notre condition*²²⁰ », écrit Camus. Alors que pour les chrétiens la perspective du salut est supposée donner un sens à la vie et permettre à l'individu de mieux supporter ce que Mirbeau appelle « *l'universelle souffrance* », pour celui que Camus qualifie d'« *homme absurde* », c'est-à-dire qui a pris conscience de l'irrationnel du monde et vit en conséquence, la condition des hommes condamnés à mort et exécutés indistinctement, innocents et coupables, est totalement inacceptable. Le narrateur de *Dans le ciel* y voit « *un crime* », mais un crime évidemment sans criminel à qui on puisse s'en prendre. Celui du *Jardin des supplices* aimerait pouvoir « *frapper enfin aux Portes de vie* », mais, ajoute-t-il, « *les Portes de vie ne s'ouvrent jamais que sur de la mort... Et l'univers m'apparaît comme un immense, comme un inexorable jardin des supplices. [...] J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part*²²¹... » Pour Mirbeau, en effet, « *l'homme se traîne pantelant de tortures en supplices, du néant de la vie au néant de la mort*²²² », et il est soumis à un effroyable dilemme, partagé, comme l'abbé Jules, entre « *l'immense dégoût de vivre* » et « *l'immense effroi de mourir*²²³ ». L'atroce condition humaine ne peut donc que le révolter. Il en est de même de Camus, pour qui il faut continuer à « *lutter contre cet univers où des enfants souffrent et meurent*²²⁴ » et, avec « *une poignée de solitaires, sans foi ni loi* » — tels les personnages de *La Peste* —, pousser un cri d'indignation et plaider « *sans relâche pour l'enfant et pour les hommes*²²⁵ ». C'est ce qu'il appelle « *la révolte métaphysique* », définie comme « *le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création* », révolte comparable à celle de l'esclave en ce qu'elle est aussi l'affirmation d'« *un principe de justice* », par opposition au « *principe d'injustice* » qui est « *à l'œuvre dans le monde*²²⁶ ».

²¹⁸ Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, Éd. de l'Échoppe, Caen, 1989, pp. 47-48.

²¹⁹ Albert Camus, *interview* parue dans la *Revue du Caire* en 1948 (*Essais*, p. 381). Mirbeau écrivait de son côté : « *Où que l'on aille et quoi que l'on voie, on ne se heurte jamais qu'à du désordre et à de la folie* » (« ? », *loc. cit.*).

²²⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essais*, p. 109.

²²¹ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Gallimard, Folio, 1988, pp. 248-249.

²²² Octave Mirbeau, « *Un crime d'amour* », *Le Gaulois*, 11 février 1886 (l'article est signé du pseudonyme d'Henry Lys).

²²³ Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, recueilli dans notre édition critique de son *Œuvre romanesque*, Buchet/Chastel-Société Octave Mirbeau, 2000, t. I, p. 402.

²²⁴ Albert Camus, *L'Incroyant et les chrétiens, Essais*, p. 372.

²²⁵ *Ibidem*, p. 375.

²²⁶ Albert Camus, *L'Homme révolté, Essais*, p. 455.

LA MORT LIBÉRATRICE ?

Mais alors, si la vie est souffrance, et si notre condition d'homme est un scandale sans justification, la mort ne peut-elle pas apparaître, sinon comme un remède, du moins comme un refuge et comme le terme de nos supplices ? Ce qui constitue le scandale suprême, et qui apparaît comme une voie sans issue, ne pourrait-il pas se transmuier en issue de secours ? Et même, allons plus loin, l'homme révolté ne devrait-il pas voir dans la mort volontaire l'affirmation de sa liberté et de sa protestation, en même temps que l'expression de sa soif inaltérable de justice ? On sait qu'Arthur Koestler, ami de Camus, et Roger Quilliot, son exégète, ont choisi cette voie. Quant à Mirbeau et Camus, s'ils ont rejeté pour eux-mêmes cette perspective, ils l'ont cependant envisagée. Ainsi Mirbeau, exilé à Audierne en 1884, écrit-il à son confident Paul Hervieu : « *Il y a, près d'ici, une belle roche autour de laquelle la mer bouillonne et tord son écume avec furie. Je suis allé l'autre jour lui rendre visite, et je me disais en contemplant ce gouffre qu'on devait bien y dormir*²²⁷. » À défaut de céder lui-même à la tentation, il imagine que plusieurs de ses personnages font ce choix :

- Dans *L'Écuyère* (1882), la belle Julia Forsell, luthérienne de confession et écuyère de profession, est victime d'un viol qui lui ferme toute espérance de bonheur, et elle choisit de se suicider spectaculairement, après avoir compris que « *le vrai congé, c'était la fin, la paix sereine de l'éternel dormir* » : « *Elle le savait, le moyen de guérir : et elle relevait la tête, sa tête que la mort prochaine étoilait du nimbe retrouvé des vierges, sous le lustre effacé de ses puretés, qui luisait ainsi que jadis superbe. [...]. Elle était partie, ce tantôt, pleinement résolue à mourir, à se précipiter en quelque trou de mer béant, hospitalier aux misères. [...] Vivre avec cette souillure à l'âme !... Il n'y a que la mort qui efface*²²⁸. » Lorsqu'on relève son corps disloqué, l'auteur note : « *Seule, la face était inviolée, sans blessures ; et, dans l'éclair des yeux où la vie s'éteignait, dans le retroussis vainqueur de la lèvre, il y avait comme un rayonnement des sérénités reconquises*²²⁹ ». La mort est donc son triomphe : à ses yeux, son sacrifice, qui peut paraître inutile et absurde, comme celui de la princesse de Clèves, est, non seulement une forme d'héroïsme, mais aussi un martyre librement choisi, qui assure sa rédemption et lui ouvre la voie du salut. Suivant le conseil donné par le janséniste Pascal au libertin, qu'il tente de convaincre par un calcul des probabilités, elle parie pour l'infini contre le fini, pour la vie éternelle contre le bonheur terrestre qui lui fait peur : à ses yeux, c'est donc une bonne « *épargne* ». Mais on comprend aussi que ce ne saurait être le choix de matérialistes radicaux qui ont fait le constat de la finitude humaine.

- Dans *La Belle Madame Le Vassart*, que Mirbeau compose précisément à Audierne selon toute vraisemblance et qui paraît au printemps 1884, Daniel Le Vassart se noie dans l'étang voisin de la maison de son adolescence heureuse, à Ville-d'Avray : « *Le vieil étang, troué par cette chute soudaine, jeta une clameur profonde, qui se*

²²⁷ Octave Mirbeau, lettre à Paul Hervieu, janvier 1884, Arsenal, Ms. 15060, f. 47 (recueillie dans le tome I de sa *Correspondance générale*, L'Âge d'Homme, 2003). Dans un de ses *Petits poèmes parisiens* de 1882, « Rose et gris », il cite « *ces vers douloureux d'un poète inconnu* » — qui n'est vraisemblablement autre qu'Arthur Rimbaud : « *Pointe d'un fin poison trempée / Je te prends. Sois-moi préparée / Aux heures des désirs de mort* » (*op. cit.*, Éd. À l'écart, Alluyes, 1994, p. 40).

²²⁸ Octave Mirbeau, *L'Écuyère*, deuxième partie, chap. IX, (recueilli dans son *Œuvre romanesque*, t. I, pp. 953-957).

²²⁹ *Ibidem*, p. 967.

*perdit dans le vent. Il y eut quelques remous, quelques bouillonnements ; beaucoup de cercles coururent en s'élargissant, en s'effaçant peu à peu ; et de la mort de cet homme il ne resta pas plus que du ricochet d'un enfant*²³⁰. »

- Un an plus tard, dans la dernière séquence des *Lettres de ma chaumière*, c'est au tour du « *petit Henri* », trahi par la « *petite Jeanne* », de partir, « *mourant et tout pâle* » vers « *la grande rivière* » pour s'y noyer, et y noyer du même coup son désespoir d'amour²³¹.

Dans les trois premiers romans signés de son nom et qualifiés souvent d'autobiographiques, les trois personnages centraux sont à leur tour attirés un temps par la mort libératrice :

- Dans *Le Calvaire* (1886), Jean Mintié, en proie à « *l'alcoolisme de l'amour* », déchiré, torturé et déchu, voit dans la mort le pardon de ses fautes en même temps que la fin de ses souffrances : « *Mourir, c'est être pardonné !... Oui, la mort est belle, sainte, auguste!... La mort, c'est la grande clarté éternelle qui commence... Oh! mourir !... s'allonger sur un matelas plus moelleux que la plus moelleuse mousse des nids... Ne plus penser... Ne plus entendre les bruits de la vie... Sentir l'infinie volupté du néant*²³² ».

- L'abbé Jules, du roman homonyme de 1888, après une tentative de viol sur la personne d'une jeune paysanne, est attiré à son tour par le bienfaisant néant : « *Une torpeur l'envahissait ; il se sentait un besoin irrésistible de sommeil, éprouvait une sorte de narcotique volupté à se laisser glisser dans le vague, dans l'oubli, dans le néant. Il ne tenta pas de s'arracher à cet engourdissement qu'il préférerait au réveil brutal de sa raison. Ah! s'il avait pu descendre toujours au fond de ce noir, ne jamais remonter !* » (chap. III de la première partie). Il envisage un moment de se jeter de la terrasse de l'évêché de Sées, avant d'y renoncer : « *Non, fit-il en reculant... Il y a peut-être un Dieu ! / Et malgré son exaltation, il ne put s'empêcher de sourire à cette idée : le suicide d'un prêtre, qui lui parut bizarre et comique* » (ibid.). Car, pour lui, « *c'est la religion catholique qui a fait de la mort un sombre épouvantement, tandis qu'elle n'est que la délivrance de l'homme, le retour du prisonnier de la vie à sa véritable patrie, au néant bienfaisant et doux*²³³ ».

- Quant au tout jeune Sébastien Roch, du roman homonyme de 1890, il songe à se jeter dans un étang le jour même de la rentrée des classes au collège des jésuites de Vannes : « *Il enviait François Pinchard, il enviait sa mère, il enviait tous les morts inconnus. Puisque tous ces morts étaient morts, il pouvait bien mourir, lui aussi. Et, doucement, sans luttes intérieures, ni révoltes physiques, sans un déchirement de son petit être, l'idée de la mort descendait en lui, endormante et berceuse. [...] Sébastien quitta son arbre, longea la barrière, ne s'occupant plus des élèves, lesquels, repris par d'autres distractions, semblaient l'avoir complètement oublié. Il était apaisé. Une légèreté gagnait ses muscles plus souples : son cerveau s'allégeait, baigné d'ondes fluides et de vapeurs grisantes. Ainsi qu'à l'approche d'un bon sommeil, après une journée de fatigues, il ressentait quelque chose d'inexprimablement doux, quelque*

²³⁰ Ce sont les dernières lignes, p. 382, de *La Belle Madame Le Vassart*, roman, paru chez Ollendorff en 1884, sous le pseudonyme d'Alain Bauquenne (recueilli dans le tome II de *l'Œuvre romanesque* de Mirbeau, à paraître en 2001).

²³¹ Octave Mirbeau, « *Paysages d'automne* », *Lettres de ma chaumière*, Laurent, 1885, p. 432 (recueilli dans ses *Contes cruels*, Séguier, 1990, t. II, p. 30). Au chapitre VIII du *Calvaire*, Jean Mintié est tenté par le suicide et songe à se jeter dans la Seine.

²³² Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, début du ch. VII (*Œuvre romanesque*, t. I, pp. 245-246). Nouvelle tentation du suicide au chapitre VIII : « *Vous voyez bien, Lirat, que je suis perdu, perdu, perdu!... et qu'il faut que je me tue !...* »

²³³ Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, deuxième partie, chap. V (*Œuvre romanesque*, t. I, p. 499).

chose comme l'éparpillement moléculaire, comme la volatilisation de tout son être, de tout son être sensible et pensant... Mais comment se tuerait-il ?... L'idée de la mort brutale, de la mort horrible, avec du sang, des membres rompus, des chairs béantes, de la cervelle étalée, ne lui vint pas. Il concevait la mort comme une aérienne envolée vers les espaces supérieurs ou comme une lente descente, un glissement giratoire et candide dans des gouffres de lumière...²³⁴ »

À travers tous ces exemples, où la mort apparaît comme libératrice et où le néant est fascinant, se révèle la probable influence de Schopenhauer, pour qui « *la mort ne saurait être réellement un mal. Souvent au contraire elle apparaît même comme un bien, comme un événement souhaité, on voit en elle une amie. Quiconque souffre de maladies inguérissables, ou d'une peine inconsolable, a pour refuge ultime, et s'offrant le plus souvent spontanément à lui, le retour dans le sein de la nature. [...] Si l'homme n'était qu'un être connaissant, la mort ne devrait pas seulement lui être indifférente, mais elle devrait être la bienvenue*²³⁵. » De fait, quelques mois avant sa propre mort, Mirbeau l'attend avec philosophie, voire avec soulagement, si l'on en croit le témoignage du journaliste Georges Docquois venu l'interviewer pendant l'été 1916, alors que des millions de soldats s'exposent « *à la mort avec tant de simplicité* » : « *La mort ! Dès longtemps il l'a jugée enviable et sans prix. Il s'en est fait, voici longtemps déjà, une idée de consolation décisive*²³⁶. »

Loin donc de condamner le suicide pour les raisons morales et religieuses qui sont habituelles dans la bouche de tous les partisans de ce qu'il appelle « *le mensonge religieux* », loin d'y voir une folie, comme la plupart des psychiatres de l'époque (et peut-être encore de la nôtre) et de ceux qu'il appelle ironiquement « *les physiologistes les plus éminents* », Mirbeau voit dans le suicide un acte rationnel, qui résulte, tantôt d'une prise de conscience philosophique empreinte de sagesse, tantôt de l'influence désastreuse d'une civilisation moribonde et mortifère. La sagesse vient de l'acceptation lucide d'une destinée et du renoncement aux faux biens de ce monde : « *Pourquoi redouter le néant ? Pourquoi craindre ce que nous avons été déjà ? Partout la mort est là qui nous guette, et n'est-ce point pitié de voir chacun la fuir et implorer lâchement une heure de sursis ? N'est-ce point elle qui est la vraie liberté et la paix définitive*²³⁷ ? » Quant à l'épouvantable responsabilité de la société, qui pousse au suicide tant de jeunes êtres pourtant privilégiés socialement, elle vient de ce qu'elle ne les arme en rien pour la vie et qu'elle les élève dans un « *vide effroyable d'idées, de sentiment* » et « *d'oubli de la vie*²³⁸ ». Il en est ainsi par exemple de ce jeune homme dont il cite une longue lettre rédigée juste avant de mettre un terme à ses jours et qui se termine par cet aveu : « *J'ai vécu dans le vide le plus affreux [...] Et je me traîne ainsi haletant, impuissant en toutes choses, avec le sentiment très net que tout est mort en moi de ce que je rêve de noble et de reposé, profondément écœuré de moi-même, et si las d'avoir continuellement les yeux fixés vers une invisible lumière, que je n'atteindrai jamais*²³⁹. » Ce que Mirbeau incrimine le plus, en l'occurrence, c'est le culte du plaisir mortifère, « *ce bourreau sans merci* » dont parle Baudelaire et dont le fouet fait avancer le troupeau des débilés humains vers une fin inéluctable : « *Il vient de la vanité et il va au crime. Il*

²³⁴ Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, première partie, chap. II (*Œuvre romanesque*, t. I, pp. 588 et 589).

²³⁵ Arthur Schopenhauer, *Métaphysique de la mort*, 10/18, 1980, p. 102 et p. 153.

²³⁶ Georges Docquois, *Nos émotions pendant la guerre*, Albin Michel, 1917, p. 17.

²³⁷ Octave Mirbeau, « Le Suicide », *La France*, 10 août 1885.

²³⁸ Octave Mirbeau, « Le Suicide », *Le Gaulois*, 19 avril 1886.

²³⁹ *Ibidem*.

vide les cervelles, il pourrit les âmes, dessèche les muscles, et, d'un peuple d'hommes robustes, fait un peuple de crétins. [...] C'est lui qui est le pourvoyeur des bagnes et qui alimente les échafauds ; lui qui met dans la main de l'homme le poignard du suicide. [...] C'est le grand destructeur, car il ne crée rien et il tue tout ce qui est créé²⁴⁰. »

²⁴⁰ Octave Mirbeau, « Le Plaisir », *Le Gaulois*, 16 février 1885 (reproduit dans le numéro spécial « Octave Mirbeau » d'*Europe*, n° 839, mars 1999, pp.123-126).

SUICIDE ET RENONCEMENT

Ainsi, aux yeux de Mirbeau, le suicide est-il profondément ambigu. Chez les uns, vaincus de la vie, il est le symptôme d'une inadéquation au monde, d'une incapacité à penser par soi-même et à résister à "l'éducastration" programmée. Comme l'écrira Camus, « *c'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas*²⁴¹ » ; c'est reconnaître, comme le fait le suicidé dont Mirbeau cite la lettre, « *même instinctivement, le caractère dérisoire de [l'] habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance*²⁴². » Il est alors un constat d'échec. Pour d'autres au contraire, tel ce M. Raby évoqué par Mirbeau dans son premier article sur le suicide, il exprime une philosophie du renoncement : ils ont compris que la vie est une mauvaise « *épargne* » et « *qu'il vaut mieux renoncer à tout que lutter pour jouir*²⁴³ ».

Le suicide est alors une victoire, puisqu'il est l'affirmation de la liberté suprême de l'être pensant, qui s'affranchit de tous les faux respects et de toutes les fausses valeurs. Il n'est pas inintéressant à cet égard de noter qu'au moment où Mirbeau rédige cette réflexion sur le suicide d'un ami, il vient de signer Nirvana les *Lettres de l'Inde* parues dans *Le Gaulois*²⁴⁴ ; et que, trois ans plus tard, il prêtera à l'abbé Jules cette prédication où l'eudémonisme prend les couleurs de l'anéantissement de la conscience : « *Qu'est-ce que tu dois chercher dans la vie ?... Le bonheur... Et tu ne peux l'obtenir qu'en exerçant ton corps, ce qui donne la santé, et en te fourrant dans la cervelle le moins d'idées possible, car les idées troublent le repos et vous incitent à des actions inutiles toujours, toujours douloureuses, et souvent criminelles... Ne pas sentir ton moi, être une chose insaisissable, fondue dans la nature, comme se fond dans la mer une goutte d'eau qui tombe du nuage, tel sera le but de tes efforts*²⁴⁵. »

Convient-il pour autant d'en conclure à une apologie du suicide ? Certainement pas. Car, pas plus que Schopenhauer ou que l'abbé Jules, Mirbeau n'a mis fin à ses jours. Doit-on incriminer le Vouloir-vivre à l'œuvre dans l'espèce, selon le philosophe allemand ? Ou bien ne faut-il pas plutôt en déduire qu'il a trouvé, non pas certes un sens à ce qui ne saurait en avoir, mais du moins des raisons personnelles de vivre, qui n'ont évidemment rien à voir avec les mobiles dérisoires des mondains dont il se gausse au début de son deuxième article sur le suicide : contempler à Longchamp « *de jolies femmes qui mangent des sandwiches* » ou admirer au Salon « *les rouges de M. Munkaczy chantant sur les fonds de bitume*²⁴⁶ » ?... Le renoncement qu'il préconise, comme l'a bien compris l'abbé Jules, est une condition positive et *sine qua non* pour préserver les chances, si faibles qu'elles soient, du bonheur *hic et nunc* ; c'est une distanciation philosophique, c'est un détachement critique de l'esprit soucieux de se mettre à l'abri de tous les coups du sort. Il n'a donc rien à voir avec la résignation, attitude négative, qui se fait l'auxiliaire du mal plutôt que de le combattre, mais découle au contraire de la révolte, laquelle implique le choix de la vie, fût-elle une vie de souffrance, et non celui de la mort, fût-elle volontaire.

²⁴¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essais, loc. cit.*, p. 100.

²⁴² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, loc. cit.*, p. 101.

²⁴³ Octave Mirbeau, « Le Suicide », *La France*, 10 août 1885.

²⁴⁴ Et publiées par nos soins aux Éd. de l'Échoppe, Caen, 1991.

²⁴⁵ Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, deuxième partie, chap. III.

²⁴⁶ Octave Mirbeau, « Le Suicide », *Le Gaulois*, 19 avril 1886.

Révolte métaphysique, bien sûr, mais aussi révolte politique, qui rapprochent Mirbeau de Camus. Bien avant l'auteur de *L'Étranger*, il a compris en effet que « *notre société repose sur le mensonge*²⁴⁷ », mensonge qu'il ne cesse de débusquer sous toutes ses formes, et il est un « *résistant inconditionnel à toutes les folies qu'on nous propose*²⁴⁸. » Et, comme Camus, il en conclut que c'est à l'homme « *de mettre autant d'ordre qu'il le peut dans une condition qui n'en a pas*²⁴⁹ ». Dès lors, même si la tentation du suicide peut resurgir à tout moment, et même si personne n'est à l'abri, surtout pas le neurasthénique Mirbeau, il ne convient pas d'y céder pour autant, car, comme le remarque Camus, « *il est exactement [le] contraire [de la révolte], par le consentement qu'il suppose*²⁵⁰. » Pour nos deux intellectuels, la révolte, c'est-à-dire la remise en question du monde « *à chacune de ses secondes*²⁵¹ », doit au contraire déboucher sur l'action et sur l'engagement, et non sur l'abandon de toute lutte par la simple et trop commode suppression de la conscience. Dans les deux cas de suicide évoqués dans les romans de Mirbeau, il est clair que c'est parce qu'ils sont trop aliénés pour se dépêtrer des dilemmes qui les déchirent que Daniel Le Vassart ou l'écuyère Julia Forsell finissent par rejoindre le néant doté de toutes les vertus. Ce n'est certes pas le choix du romancier, qui, on le sait, n'a jamais cessé de se battre pour les valeurs éthiques et esthétiques qu'il a faites siennes, sans les sacraliser pour autant et sans croire un seul instant qu'elles pourront quelque jour trouver leur incarnation ici bas²⁵².

²⁴⁷ Albert Camus, *Actuelles I, Essais, loc. cit.*, p. 386.

²⁴⁸ Albert Camus, *id., ibid.*, p. 383.

²⁴⁹ Albert Camus, *id., ibid.*, p. 381

²⁵⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essais, loc. cit.*, p. 138.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 138.

²⁵² Camus refusera également l'idée que l'écrivain puisse apporter « *des solutions toutes faites et de belles morales* » (*Discours de Suède, Essais, loc. cit.*, p. 1074).

LE CONDAMNÉ À MORT

Au suicidé qui choisit de renoncer à la lutte, il est tentant d'opposer, comme le fait Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*²⁵³ et dans *L'Étranger*, le condamné à mort, qui subit stoïquement et « *sans espoir* » ce qu'il ne peut empêcher, mais qui ne s'en révolte pas moins jusqu'au dernier moment contre « *un destin écrasant*²⁵⁴ », tout en étant obligé, pour ne pas trop souffrir, de se détacher par la pensée et de se préparer à l'inéluctable, en dépit du cruel espoir toujours prêt à renaître. Ainsi Meursault s'oblige-t-il à envisager le pire, le rejet de son pourvoi : « *C'est toujours moi qui mourrais, que ce soit maintenant ou dans vingt ans. À ce moment, ce qui me gênait un peu dans mon raisonnement, c'était ce bond terrible que je sentais en moi à la pensée de vingt ans de vie à venir. Mais je n'avais qu'à l'étouffer en imaginant ce que seraient mes pensées dans vingt ans quand il me faudrait quand même en venir là. Du moment qu'on meurt, comment et quand, cela n'importe pas, c'était évident. Donc (et le difficile c'était de ne pas perdre sa vue tout ce que ce 'donc' représentait de raisonnements), donc, je devais accepter le rejet de mon pourvoi*²⁵⁵. » Dans *Le Calvaire*, Jean Mintié, crucifié par un amour dévastateur, envisage aussi l'absurdité de cet espoir perpétuellement renaissant et totalement irrationnel, contre lequel il lutte en vain, à la différence de Meursault : « *Je conservais aussi cet espoir absurde du condamné à mort qui, jusque sur la sanglante plate-forme, jusque sous le couteau, attend un événement impossible, une révolution instantanée, une catastrophe planétaire, qui le délivreront de la mort*²⁵⁶. »

Par le fait même qu'il va affronter le scandale de la mort, le condamné mérite le respect : « *Devant ce mystère redoutable — quelque action qu'ait pu commettre un criminel — ces imbéciles [il s'agit des « gens tristes » qui ont « ordinairement le respect de la mort »] sont pris de pitié. Il y a dans ces suprêmes minutes je ne sais quoi de terrible et d'auguste, qui est peut-être la justice, peut-être le châtement, peut-être le pardon —, il y a enfin une grande chose obscure et sacrée, qui arrête le rire sur les lèvres et fait rentrer dans la gorge les plaisanteries indécentes* », note Mirbeau, qui stigmatise l'indécence du magistrat qui a accompagné Pranzini à l'échafaud²⁵⁷, comme Camus stigmatisera celle des prétendus « *justiciers* » dans ses *Réflexions sur la guillotine*²⁵⁸. Ce respect, Camus l'accorde à tous les suppliciés, aux condamnés politiques qui « *meurent héroïquement* », bien sûr, mais aussi, et peut-être plus encore, paradoxalement, à la majorité de ceux qui sont paralysés par la peur et dont « *le silence épouvanté* » explique seul le comportement décent et apparemment impassible²⁵⁹.

Si le condamné à mort devient la figure emblématique de l'humaine condition, c'est, naturellement, parce que tous les hommes sont des condamnés en sursis, comme

²⁵³ « *Le contraire du suicidé, précisément, c'est le condamné à mort* » (op. cit., p. 139).

²⁵⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essais*, loc. cit, p. 138.

²⁵⁵ Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, Folio, 1971, pp. 173-174.

²⁵⁶ Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, ch. VI (*Œuvre romanesque*, t. I, p. 241)

²⁵⁷ Octave Mirbeau, « La Gaïeté du juge », *Gil Blas*, 20 juillet 1887.

²⁵⁸ Albert Camus, *Réflexions sur la guillotine*, 1957 (*Essais*, loc. cit, pp. 1036-1037) : « *L'argot des justiciers ne le cède en rien en cynisme et en vulgarité à celui des délinquants. [...] Le bel et solennel exemple, imaginé par nos législateurs, a du moins un effet certain, qui est de ravalier ou de détruire la qualité humaine et la raison chez ceux qui y collaborent directement.* »

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 1042 : « *... la majorité d'entre eux ne connaissent d'autre silence que celui de la peur, d'autre impassibilité que celle de l'effroi, et il me semble que ce silence épouvanté mérite encore un plus grand respect.* »

le crie Meursault à la face de l'aumônier : « *Tout le monde était privilégié. Il n'y avait que des privilégiés. Les autres aussi, on les condamnerait un jour. Lui aussi, on le condamnerait. Qu'importait si, accusé de meurtre, il était exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère*²⁶⁰ ? » De même le narrateur au visage ravagé du *Jardin des supplices* s'écrie-t-il, au terme de la journée d'horreur passée à visiter le bagne de Canton et à assister aux plus atroces mises à mort, au milieu d'une flore exubérante : « *Ce que j'ai vu aujourd'hui, ce que j'ai entendu, existe et crie et hurle au-delà de ce jardin, qui n'est plus pour moi qu'un symbole sur toute la terre*²⁶¹. » Ce qui renforce l'identification de l'être pensant au condamné à mort, c'est que, face à l'exécution programmée, il n'y a pas de justice qui tienne : innocents et coupables sont logés à la même enseigne, et le supplice est sans proportion avec le délit, si délit il y a bien, comme il ressort notamment des propos du débonnaire bourreau « *patapouf* » longuement interviewé par Clara au chapitre VI de la deuxième partie du roman. Déjà, en 1885 Mirbeau dénonçait la loterie de la peine de mort, qui n'obéit plus qu'« *aux besoins politiques du gouvernement* », soucieux avant tout « *d'occuper, d'émouvoir et de distraire* », et qui modère ou lâche le couperet « *suivant les sympathies brutales ou les colères irraisonnées de la foule, dans le drame du jour*²⁶² ». Camus ne manquera pas de montrer à son tour, tant dans ses *Réflexion sur la guillotine*²⁶³ que dans *L'Étranger*, que la condamnation à mort tient à une multitude de facteurs fortuits²⁶⁴, qui lui enlèvent beaucoup de son sérieux, mais qui permettent d'y voir le symbole de l'absurdité de notre condition mortelle.

Face à cette mort injustifiable dont la menace de cesse de planer sur toute vie, le plus grand nombre préfère pratiquer la politique de l'autruche, ce que Pascal appelait le « *divertissement* », ou ce que Meursault appelle vivre « *comme un mort*²⁶⁵ ». Que ce soit en s'absorbant dans une quête mortifère du plaisir, comme les tristes exemplaires d'humanité évoqués par Mirbeau dans *Le Calvaire* ou dans ses *Petits poèmes parisiens* de 1882, ou en fuyant dans les illusions consolatrices d'un salut *post mortem*, comme l'aumônier de *L'Étranger*, qui fait miroiter à Meursault le miroir aux alouettes d'« *une autre vie*²⁶⁶ », dans les deux cas, il s'agit de se boucher les yeux devant l'insoutenable vérité. Rares sont ceux qui préfèrent regarder Méduse en face. Tel ce condamné évoqué par Mirbeau, qui monte à l'échafaud « *en riant aux larmes* » après avoir « *mangé le nez* » de l'aumônier qui l'exhortait à une exemplaire repentance²⁶⁷. Ou tel Meursault, qui voit dans son exécution prochaine la confirmation expérimentale qu'il a bien vécu en

²⁶⁰ Albert Camus, *L'Étranger*, *loc. cit.*, p. 184.

²⁶¹ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Gallimard, Folio, 1988, p. 249.

²⁶² Octave Mirbeau, « Les Joyeusetés de la peine de mort », *Le Gaulois*, 24 avril 1885.

²⁶³ Voir notamment pp. 1050-1051 : « *Comme il n'y a pas deux jurys comparables, celui qui est exécuté aurait pu ne pas l'être. Irrécupérable aux yeux des honnêtes gens de l'Ille-et-Vilaine, il se serait vu accorder un semblant d'excuse par les bons citoyens du Var. [...] Les hasards du temps rejoignent ceux de la géographie pour renforcer l'absurdité générale.* » Mirbeau ironise aussi sur le compte des « *honnêtes gens* » et des « *bons citoyens* ».

²⁶⁴ Dans *L'Étranger*, si Meursault est condamné, contre toute justice (et aussi contre toute vraisemblance, si l'on examine froidement les choses), c'est parce qu'il ne joue pas le jeu, parce qu'il est jugé intelligent et responsable, parce que ses témoins à décharge sont incapables de se faire comprendre, parce que son avocat est mauvais, parce que le procureur est doté d'une éloquence d'autant plus efficace qu'elle est plus grandiloquente et absurde, parce qu'on doit juger après lui un parricide dont le crime lui est absurdemment imputé à charge, etc., autant de facteurs contingents. Rappelons par ailleurs que « *le hasard* » joue un rôle déterminant dans le « meurtre » de l'Arabe.

²⁶⁵ Albert Camus, *L'Étranger*, *loc. cit.*, p. 182.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 181.

²⁶⁷ Octave Mirbeau, « Notes pessimistes », *La France*, 26 avril 1885.

homme absurde (« *j'avais eu raison, j'avais encore raison, j'avais toujours raison* ») et qui souhaite, en guise de suprême justification, « *qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de [son] exécution et qu'ils [l'] accueillent avec des cris de haine*²⁶⁸. » La forme suprême de la révolte est bien alors de narguer la mort, plutôt que de la choisir : c'est en acceptant avec mépris ce que Camus appellera « *la mort heureuse* », titre de son premier essai romanesque, que l'homme se montre supérieur à cela même qui le tue, tel Sisyphe qui, « *pendant sa descente* », songe à « *toute l'étendue de sa misérable condition* » et dont « *la clairvoyance, qui devait faire son tourment, consomme du même coup sa victoire* » : « *Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris*²⁶⁹. » Loin d'être une dégradation, la mise à mort, pour ces êtres d'élite — encore que Meursault se prétende « *comme tout le monde*²⁷⁰ » —, apparaît alors comme une consécration, voire comme le couronnement d'un parcours hors normes sociales.

²⁶⁸ Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, Folio, 1971, p. 182 et p. 186.

²⁶⁹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essais*, *loc. cit.*, p. 196.

²⁷⁰ Albert Camus, *L'Étranger*, *loc. cit.*, p. 105.

DE LA RÉVOLTE MÉTAPHYSIQUE À LA RÉVOLTE POLITIQUE

Ce n'est évidemment pas un hasard si Mirbeau et Camus, à un demi-siècle de distance, dénoncent la peine de mort, qui n'est pas plus admissible de la part des hommes que de la part des dieux : l'un y voit en 1909 « *la pire des hontes de notre République radical-socialiste*²⁷¹ », l'autre, en 1957, « *une dégoûtante boucherie* » et « *un outrage infligé à la personne et au corps de l'homme*²⁷² ». Et tous deux prennent également prétexte de son existence pour dresser un réquisitoire contre la société qui la pratique et qui s'en sert pour camoufler ses propres responsabilités criminelles.

Pour le premier, c'est la misère qui pousse au crime, et la société ne fait que récolter ce qu'elle a semé. D'une part, elle refuse à des millions de malheureux le minimum vital et ne répond à leurs revendications qu'en les massacrant²⁷³. D'autre part, elle enseigne le meurtre et le massacre au cours des guerres, coloniales ou inter-impérialistes, et ne doit donc pas s'étonner si ceux qui ont appris à tuer en gros continuent à le faire au détail : « *Un homme en tue un autre pour lui prendre sa bourse ; on l'arrête, on l'emprisonne, on le condamne à mort ignominieusement, maudit par la foule, la tête coupée sur la hideuse plate-forme. Un peuple en massacre un autre pour lui voler ses champs, ses maisons, ses richesses, ses coutumes ; on l'acclame. [...] À ceux-là qui ont le plus tué, le plus pillé, le plus brûlé, on décerne des titres ronflants, des honneurs glorieux qui doivent perpétuer leur nom à travers les âges*²⁷⁴. » Dans une interview imaginaire du bourreau Deibler, Mirbeau rappelle ironiquement que le bourreau, « *Pierre angulaire de la société* », selon Joseph de Maistre, a « *un rôle social par-delà l'horizon restreint de [son] couperet* » : il est « *l'aboutissement de dix-huit cents ans de christianisme et d'un siècle de révolution* », et il constitue avec la religion, « *c'est-à-dire tout l'amour* », et le gouvernement, « *c'est-à-dire toute la justice* », une espèce de « *sainte Trinité*²⁷⁵ »... Accueilli « *comme un sauveur* » à Laval en 1894 ou à Béthune en 1909, où il est allé couper quelques têtes en grande cérémonie, il est la sanglante incarnation d'une société homicide qui repose tout entière sur l'écrasement de l'individu, que le gouvernement soit entre les mains des monarchistes ou des conservateurs catholiques (« *Loyola* ») ou entre celles des mauvais bergers de la République prétendument progressiste (« *Cartouche*²⁷⁶ »). Après « *trente années de République capitaliste et bourgeoise* », le peuple, « *abruti par la misère* », au lieu de réclamer « *du pain* » et de pousser des « *cris de justice* », exige « *du sang* » et crie « *Vive le bourreau !* » Au lieu de citoyens, on n'a plus désormais affaire qu'à une « *foule d'assassins*²⁷⁷ ».

²⁷¹ *L'Humanité*, 12 février 1909 (lettre recueillie dans les *Combats politiques* de Mirbeau, Séguier, 1990, pp. 261-262).

²⁷² Albert Camus, *Réflexions sur la guillotine*, loc. cit., p. 1063.

²⁷³ Voir par exemple « Tableaux de misère » (3 avril 1888), où un vagabond à la recherche d'un travail explique que « *la loi, si douce aux orgies des grands, [...] quand mon ventre crie et que je vais dans la rue réclamant du pain, elle me massacre* » (*Combats politiques* de Mirbeau, loc. cit., p. 107).

²⁷⁴ Octave Mirbeau, « La Guerre », *La France*, 10 septembre 1885 (recueilli dans ses *Combats politiques*, loc. cit., p. 89). Passage repris dans les *Lettres de ma chaumière*, Laurent, 1885, pp. 283-284.

²⁷⁵ Octave Mirbeau, « Chez le bourreau », *Le Journal*, 2 septembre 1894.

²⁷⁶ Référence à « Cartouche et Loyola », article de Mirbeau paru dans *Le Journal* le 9 septembre 1894, soit une semaine après l'interview imaginaire de Deibler (et recueilli dans *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy, Vauchrétien, 1990, pp. 139-142).

²⁷⁷ Octave Mirbeau, lettre parue dans *L'Humanité* le 12 février 1909 (*Combats politiques*, p. 262).

- Pour le second, la société qui élimine le criminel est « *responsable, au moins en partie, du crime qu'elle réprime avec tant de sévérité* », et « *elle a les criminels qu'elle mérite* » : la misère, la surpopulation dans les taudis, l'alcoolisme (« *l'État qui sème l'alcool ne peut s'étonner de récolter le crime* ») et ces « *conservatoires du crime* » que sont les prisons centrales, expliquent la grande majorité des crimes commis par les particuliers²⁷⁸. Quant à l'État et à l'Église de Rome, ils donnent le pire exemple qui soit : l'une n'a cessé, pendant des siècles, de pratiquer « *sans avarice* » la mise à mort ; quant à l'autre, par les guerres et l'extermination de populations civiles ou de prétendus opposants au nom de la raison d'État, surtout au cours des trente dernières années, il a commis infiniment plus de crimes que les pires individus, de sorte que « *ce n'est plus tant contre l'individu que notre société doit se défendre que contre l'État*²⁷⁹ ». Et Camus de conclure, dans la continuité des combats de Mirbeau : « *Ni dans le cœur des individus, ni dans les mœurs des sociétés, il n'y aura de paix durable tant que la mort ne sera pas mise hors la loi*²⁸⁰. »

Dans le « Frontispice » du *Jardin des supplices* (1899), Mirbeau met en lumière le fait que la société repose sur le meurtre, et les représentants de l'*intelligentsia* positiviste qu'il met en scène en concluent qu'il convient de le cultiver scientifiquement...

²⁷⁸ Albert Camus, *Réflexions sur la guillotine*, *loc. cit.*, p. 1044-1046.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 1059.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 1064.

CONCLUSION

Ainsi Mirbeau et Camus, écrivains engagés, qui n'ont jamais séparé les combats esthétiques et les combats politiques²⁸¹ et qui ont toujours placé au poste de commande les exigences éthiques, et au premier chef les valeurs dreyfusistes de la Vérité et de la Justice, ont mis leur plume au service de ceux qui subissent l'histoire contre ceux qui la font²⁸², et ils n'ont cessé de « *lutter à visage découvert contre l'instinct de mort à l'œuvre dans notre histoire*²⁸³ ».

Révoltés contre la condition mortelle infligée à l'homme, ils ont, certes, compris la forme paradoxale de refus et l'affirmation de la liberté suprême que constitue le suicide aux yeux de certains, choix rationnel et digne de respect. Mais ils ont tous deux dépassé la tentation de la mort libératrice, y voyant une forme de complicité avec ce qui écrase l'homme, et ont choisi de mener en francs-tireurs leurs combats pour la vie et contre toutes les formes d'oppression, de servitude et d'anéantissement de la dignité humaine. Révoltés contre un ordre social pathogène et homicide, ils ont refusé tout autant les fausses et tragiques solutions du collectivisme niveleur et asservissant pour se faire indéfectiblement les « *avocats de la créature vivante, parce qu'elle est vivante* », fût-elle « *le dernier des criminels*²⁸⁴ ». C'est la grandeur de ces deux « *intellectuels* » d'avoir toujours, malgré leurs contradictions et leurs déchirements, cheminé difficilement, comme dit Camus, « *entre la beauté et la douleur, l'amour des hommes et la folie de la création, la solitude insupportable et la foule harassante, le refus et le consentement*²⁸⁵ ».

Pierre MICHEL
Université d'Angers

²⁸¹ Ainsi Camus écrit-il en 1939, à propos d'un roman de Silone : « *Il n'est point d'œuvre révolutionnaire sans qualité artistique, [...] l'art révolutionnaire ne peut se passer de grandeur artistique sans retomber aux formes les plus humiliées de la pensée* » (*Essais, loc. cit.*, p. 1398). Il en arrive logiquement à condamner fermement le prétendu « *réalisme socialiste* » dans son *Discours de Suède* de décembre 1957 (*Essais*, pp 1087-1089).

²⁸² Voir Albert Camus, *Discours de Suède, Essais, loc. cit.*, p. 1072. Voir aussi p. 1092 : « *Notre seule justification, s'il en est une, est de parler, dans la mesure de nos moyens, pour ceux qui ne peuvent le faire.* »

²⁸³ *Ibidem*, p. 1073.

²⁸⁴ *Ibidem*, pp. 1091-1092.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 1092.

TABLE DES MATIÈRES

I. MIRBEAU ET CAMUS : ÉTHIQUE ET AMBIGUÏTÉ

Introduction	3
---------------------	----------

« FORCER À VOIR LES AVEUGLES VOLONTAIRES »	3
---	----------

1. Mirbeau et la pédagogie de choc	5
---	----------

2. Camus et la révolte de l'artiste	7
--	----------

DEUX TRAGÉDIES DE L'IDÉALISME RÉVOLUTIONNAIRE	11
--	-----------

1. <i>Les Justes</i>, ou « <i>les meurtriers délicats</i> »	11
--	-----------

a. Éthique et révolution	11
---------------------------------	-----------

b. Une tragédie de la liberté	13
--------------------------------------	-----------

c. Les apories de l'action révolutionnaire	15
---	-----------

d. Une œuvre ambiguë	16
-----------------------------	-----------

2. <i>Les Mauvais Bergers</i>, ou l'anarchisme en question	18
---	-----------

a. Des ficelles	18
------------------------	-----------

b. Refus du manichéisme	19
--------------------------------	-----------

c. Les apories de l'action	22
-----------------------------------	-----------

DEUX ROMANS DE L'ABSURDE ET DE LA RÉVOLTE	25
--	-----------

1. <i>Le Journal d'une femme de chambre</i>, ou le voyage au bout de la nausée	25
---	-----------

a. Subversion et démystification	25
---	-----------

b. L'enfer social	26
--------------------------	-----------

c. Noirceur décourageante	29
----------------------------------	-----------

d. Du désespoir à l'élévation	32
2. <i>L'Étranger</i> : de l'homme absurde à l'homme révolté	34
a. Une machine infernale	34
b. Un personnage caméra	37
c. Une erreur judiciaire	39
d. Contingence <i>versus</i> finalisme	44
e. Un <i>homme absurde</i>	46
f. Un "héros" ordinaire, une œuvre ambiguë	48
 CONCLUSION	 50
 II. MIRBEAU, CAMUS ET LA MORT VOLONTAIRE	 51
Introduction	52
Un monde absurde	53
La mort libératrice ?	55
Suicide et renoncement	59
Le condamné à mort	61
De la révolte métaphysique à la révolte politique	64
Conclusion	66
 Table des matières	 67