

Les coups de génie dans le corpus dramatique d'Albert Camus

par Sophie Bastien

Cet article est issu d'une conférence prononcée à l'Université Kwansei Gakuin le 8 juin 2015, sur l'aimable invitation de Monsieur le Professeur Hiroki Toura. J'aimerais réitérer ici mes chaleureux remerciements au Professeur Toura pour l'honneur qu'il m'a fait.

En tant que membre de longue date de la Société japonaise des Études camusiennes, j'ai élaboré la réflexion qui suit sur le théâtre d'Albert Camus. Mais avant de l'exposer, une brève présentation de cet écrivain s'impose. Il est né en Algérie en 1913, a remporté le prix Nobel de littérature en 1957, et est mort en France en 1960. Son œuvre est abondante et variée. Le journalisme en occupe une part importante, ainsi que des essais philosophiques, politiques et littéraires. Dans le domaine de la fiction, Camus a écrit cinq romans, un recueil de nouvelles, mais c'est dans le genre dramatique qu'il est le plus fécond : il a composé sept pièces de théâtre⁽¹⁾ et de plus, il a traduit des pièces étrangères et adapté des romans pour la scène⁽²⁾.

-
- (1) Deux sont demeurées inédites jusqu'à la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Camus dans la collection «Bibliothèque de la Pléiade» chez Gallimard. *L'Impromptu des philosophes* est paru en 2006 dans le tome II, dirigé par Jacqueline Lévi-Valensi ; et *Les Silences de Paris*, en 2008 dans le tome III, dirigé par Raymond Gay-Crosier.
 - (2) Pour la nomenclature de ces traductions et adaptations, voir Raymond Gay-Crosier, «Les œuvres théâtrales dans la nouvelle Pléiade», dans *La Passion du théâtre. Camus à la scène*, S. Bastien, G. Montgomery et M. Orme dir., Amsterdam/NewYork, Rodopi, 2011, p.44-45, 47.

Je vais me pencher sur les cinq pièces qu'il a publiées, parmi les sept qu'il a composées au total. Ce sont aussi celles que Vincent Siano a traitées dans la conférence qu'il a livrée à l'Université Kwansei Gakuin en décembre 2014, et dans son article qui s'ensuit, publié à même le *Bulletin annuel des Études françaises*. Praticien de théâtre, Siano rendait compte de sa mise en scène très dynamique de ces cinq pièces. Je suis quant à moi critique littéraire et mon approche s'en trouve forcément différente : loin de redoubler la sienne, elle s'avère complémentaire. Je me propose donc d'étudier successivement, en ordre chronologique selon l'année de parution : *Révolte dans les Asturies* (1936), *Caligula* (1944), *Le Malentendu* (1944), *L'État de siège* (1948) et *Les Justes* (1949). Je tâcherai d'en faire ressortir ce que j'appelle «les coups de génie», selon mon intitulé : c'est-à-dire les caractéristiques qui leur confèrent une originalité et leur donnent du poids. Ces motifs peuvent être d'ordre thématique ou formel. S'ils relèvent de la thématique, ils manifestent une intuition perspicace en regard de l'actualité ou une pensée profonde en regard de sujets philosophiques. S'ils relèvent plutôt de la forme, c'est qu'ils accusent audace et créativité.

1. *Révolte dans les Asturies* (1936)

La première pièce de théâtre que Camus a publiée s'intitule *Révolte dans les Asturies*. Ce titre désigne un événement historique : une insurrection de mineurs en grève, survenue en 1934, dans la province des Asturies en Espagne. La pièce prend parti pour le combat social des travailleurs pauvres et exploités. Pour cette raison, la critique littéraire la range dans la catégorie du théâtre de propagande ou d'agitation. Mais c'est d'autres qualités que j'aimerais souligner ; elles concernent le sujet autant que la forme.

Une qualité frappante, selon moi, est la perspicacité du sujet. Camus écrit sa pièce

en 1935, soit un an *après* l'insurrection des mineurs, mais un an *avant* que n'éclate la guerre civile en Espagne. Or, le Général Franco écrase brutalement l'insurrection des mineurs, puis installe une dictature à l'issue de la guerre civile. La pièce de Camus révèle après coup toute sa pertinence politique, comme si elle pressentait la guerre imminente puis les événements subséquents : la victoire de Franco et sa dictature.

Une autre qualité frappante de cette pièce, selon moi, est la forme dynamique et avant-gardiste. À l'époque où il l'écrit, le jeune Camus n'a que 21 ans, et déjà, il dirige une troupe de théâtre et pratique tous les métiers de la scène. Ses initiatives sont audacieuses. Ainsi, la page du titre de *Révolte dans les Asturies* n'est pas conventionnelle : elle annonce une «création collective», plutôt qu'un dramaturge unique⁽³⁾. De plus, aucun nom d'auteur n'apparaît : la troupe travaille avec un esprit d'équipe, dans l'anonymat, contre le vedettariat. Néanmoins on sait aujourd'hui que Camus était l'auteur principal⁽⁴⁾.

Après la page titre, un court texte théorique affirme que le théâtre est un art vivant grâce au langage scénique, autre que verbal. La suite le prouve. En effet, une description spatiale indique un milieu urbain avec des lieux publics animés. Mais le plus original est la disposition des décors : ils entourent les spectateurs, qui se trouvent au centre de l'espace, donc au cœur de l'action. On est loin de la configuration traditionnelle à l'italienne, où les acteurs évoluent sur une scène éclairée, devant tous les spectateurs assis dans une salle obscure. Ici, au contraire, les

(3) Albert Camus, *Révolte dans les Asturies*, dans *Œuvres complètes I : 1931-1944*, J. Lévi-Valensi dir., Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006 : p.1 pour la page titre, mais l'expression «création collective» revient à la p.3.

(4) Jacqueline Lévi-Valensi et Raymond Gay-Crosier, «*Révolte dans les Asturies*. Notice», dans Albert Camus, *Œuvres complètes I : 1931-1944*, J. Lévi-Valensi dir., Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p.1209.

spectateurs sont mêlés aux acteurs, et les acteurs se mêlent à eux. Dès le début, certains acteurs interviennent parmi le public, d'autres interviennent autour du public, «aux quatre coins de la salle»⁽⁵⁾. La scène et la salle se confondent, dans une relation énergétique. Inciter le récepteur à participer à l'œuvre d'art, à interagir avec les artistes, est une pratique très moderne. Cette tendance s'est développée dans les dernières décennies, alors que Camus la concevait précocement en 1935, par la scénographie de *Révolte dans les Asturies*.

La créativité dans cette pièce se déploie également par l'expression corporelle des acteurs, par leurs déplacements, leur gestuelle, leur rythme qui fluctue. Même les éclairages manifestent une grande mobilité. Outre tous ces aspects visuels, les aspects sonores, eux aussi, révèlent une recherche poussée. Il y a des instruments de musique et des bruitages variés, ainsi qu'un travail vocal : du chant (tantôt individuel, tantôt choral), des cris, des hurlements, une voix d'enfant, des rires et une voix hors-champ projetée par un mégaphone.

Bref, Camus se livre à une exploration novatrice, qui annonce l'esthétique théâtrale contemporaine. Mais surtout, ces nombreuses marques d'inventivité sont signifiantes, contribuent au sens de la pièce. La représentation de *Révolte dans les Asturies* n'eut pas lieu comme prévu, parce que le maire d'Alger l'empêcha : il était choqué par le contenu socialiste. Mais en réalité, la forme du spectacle n'est pas moins subversive que le contenu. C'est justement elle qui, par son efficacité, interpelle les spectateurs pour solliciter leur conscience sociale. En fin de compte, c'est grâce à la forme si le contenu est si percutant.

(5) Albert Camus, *Révolte dans les Asturies*, dans *Œuvres complètes I : 1931-1944*, J. Lévi-Valensi dir., Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p.26.

2. *Caligula* (1944)

Avant de publier la pièce suivante, Camus définit une notion philosophique qu'il appelle «l'Absurde» : il entend par là le non-sens de la vie, devant l'inéluctabilité de la mort. Au début des années 1940, ses textes expriment le sentiment qui en découle ; ils appartiennent donc au cycle de l'Absurde. Tandis qu'après la Seconde Guerre mondiale, stimulé par une réflexion politique et sociale, Camus développera le cycle de la Révolte.

Les deux prochaines pièces de théâtre que je vais étudier relèvent de l'Absurde. Il y a d'abord *Caligula*, la plus célèbre des pièces de Camus. Le titre désigne un personnage historique de l'Antiquité, empereur de Rome au 1^{er} siècle après Jésus-Christ. À cette époque, l'Empire romain couvre tout le territoire connu, et l'empereur détient à lui seul tous les pouvoirs. Ce dernier n'est donc rien de moins que le maître de l'univers ; il jouit de la plus grande liberté. Ce statut est en soi une expérience métaphysique, que Camus exploite pleinement dans sa pièce.

Mais *Caligula* est encore plus privilégié que les autres empereurs. Avec sa légitimité incontestable et sa popularité, il ne rencontre aucune rivalité – alors que les autres ont eu des ennemis. De plus, il règne à une période pacifique, de stabilité politique et militaire ; de richesse économique, aussi ; et sans catastrophes publiques. Bref, dans des conditions idéales. Ce qui fait que ses actions ne répondent pas à une nécessité, à des motivations concrètes. Alors Camus leur prête une signification philosophique.

Car le jeune empereur affronte une épreuve : il perd sa sœur adorée Drusilla. Cette mort provoque un choc et son deuil deviendra légendaire. La pièce de Camus

commence à ce moment crucial dans la vie du personnage, au cœur d'une crise existentielle. Caligula n'a pu empêcher la mort de Drusilla, malgré son pouvoir officiellement infini. Dans les premières scènes, il prend conscience de son impuissance ; il entre en contact avec les limites humaines, avec la souffrance intrinsèque de l'humanité. Cette révélation lui confère une supériorité intellectuelle.

Là surgit un paradoxe. Le Caligula historique est devenu si capricieux et cruel qu'il a engendré le mythe de l'empereur fou. Par conséquent, le Caligula de Camus est l'un des personnages les plus démentiels de l'histoire du théâtre. Mais curieusement, sa folie se double d'intelligence, de clairvoyance. Tout d'abord, il voit l'absurdité de la condition humaine ; il en ressent indignation et dégoût, et se révolte. Ensuite, il analyse et commente son propre état mental et son comportement déroutant. En même temps, il organise méthodiquement ses projets, le principal étant son projet pédagogique de montrer la précarité humaine, avec cruauté pour bien l'exacerber. À cette fin, il clôt le premier des quatre actes de la pièce en annonçant «un procès général» : il demande «des coupables» et des «condamnés à mort», mais proclame que «tous» le sont «d'avance»⁽⁶⁾ – ce qui est vrai puisque tous sont mortels. Au deuxième acte, il fait réciter son «traité de l'exécution»⁽⁷⁾, selon lequel les hommes sont mortels parce qu'ils sont coupables du simple fait de vivre – ce qui est vrai aussi, d'une certaine façon. Logiquement, il prévoit sa propre mort, en planifiant un complot contre lui-même. En somme, avec tous ces exemples de lucidité, sa folie est peut-être fabriquée.

D'autant plus qu'elle se mêle de théâtralité, comme chez le Caligula historique ; mais Camus ajoute une intention nihiliste. La pièce contient trois mini-spectacles. Au

(6) Albert Camus, *Caligula*, dans *Œuvres complètes I : 1931-1944*, J. Lévi-Valensi dir., Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p.339.

(7) *Ibid.*, p.350.

troisième acte, Caligula parodie la déesse Vénus, avec un déguisement loufoque, devant des personnages qui répètent des prières dérisoires : la foi religieuse et la consolation qu'elle peut apporter, se trouvent renversées. Au quatrième acte, Caligula danse derrière un rideau translucide, comme une silhouette fugace : il donne à voir l'évanescence de la vie. Enfin, lors d'un concours de poésie sur le thème de la mort, il n'écoute que le poète déchiré par un amour de la vie conscient de la mortalité.

De plus, sachant que le pouvoir est illusoire, il gouverne de façon dégradée. Il aborde les questions économiques et sociales avec sarcasme, pour en faire ressortir l'inanité. Il méprise l'ordre établi autant que les valeurs morales et que la vie humaine. Également, il agit avec les autres personnages tel un metteur en scène qui dirige ses acteurs ; il les force à participer à son jeu cynique, les manipule comme des marionnettes. Lui-même change soudainement d'attitude et de voix, fait alterner des scènes exubérantes et mouvementées avec des scènes graves et pathétiques, ce qui assure un effet de surprise et un rythme captivant.

Mais sa tyrannie destructrice récolte une opposition. Se dresse le personnage de Cherea, qui protège le droit de vivre et le désir de bonheur. À la fin, il assassine Caligula pour cette raison, non par ambition. Camus reste ainsi fidèle au détachement apolitique qui caractérise la situation du Caligula historique. Il récupère aussi la phrase que crie l'empereur en mourant : «Je suis encore vivant!»⁽⁸⁾. Elle révèle la soif d'immortalité d'une âme tourmentée en quête d'absolu.

3. *Le Malentendu* (1944)

La troisième pièce de Camus, *Le Malentendu*, s'inspire d'un fait divers paru dans le

(8) *Ibid.*, p.388. La phrase provient telle quelle de Suétone, *Vies des douze Césars*, H. Ailloud trad., Paris, Belles lettres, 2002, livre IV, chapitre 58.

journal. Elle met en scène une mère et sa fille Martha, qui tiennent une auberge dans un pays où le climat est hostile et le paysage, désolant. Vu leur pauvreté, ces aubergistes assassinent des clients pour les voler, en vue d'améliorer leur sort. Martha, surtout, rêve de partir loin et d'être heureuse. Au premier acte, un inconnu arrive. Au deuxième acte, les deux femmes le tuent. Au troisième et dernier acte, elles découvrent qu'il est le fils (pour la mère) / le frère (pour Martha), qui avait émigré jadis et qui est revenu pour partager sa fortune avec elles. Mais elles se suicident, dans le désespoir.

Cette pièce a été écrite, publiée et mise en scène pendant la Seconde Guerre mondiale. Conséquemment, elle installe une atmosphère étouffante. Cette sensation d'enfermement est magistralement réussie, grâce à plusieurs facteurs. 1) Le cadre géographique est situé dans une région nuageuse et pluvieuse, reculée dans les terres. 2) L'auberge est froide et inconfortable ; or, elle est le lieu unique de l'action, du début à la fin. 3) La misère économique empêche les deux femmes de partir et de trouver mieux. 4) La répétition devient un motif caractéristique : les aubergistes répètent qu'elles recommencent l'acte meurtrier depuis plusieurs années. 5) Le titre, *Le Malentendu*, annonce une incommunicabilité ; effectivement, les personnages n'ont pas un langage clair, ne sont pas transparents. Et enfin 6) la mort se révèle le seul aboutissement : le séjour des clients de l'auberge se termine par la mort, et les aubergistes elles-mêmes finissent par mourir.

L'auberge devient un symbole, dans une perspective philosophique. Depuis l'Antiquité, les philosophes recourent à des métaphores pour penser la vie, pour concevoir l'existence. *Le Malentendu* récupère deux métaphores fondamentales issues de l'Antiquité. L'une d'elles est l'*Homo Viator*, selon laquelle l'homme est un voyageur, un pèlerin, un itinérant, sur le chemin de la vie. Or, toute l'action du *Malentendu* se déroule dans une auberge, un lieu où passent les voyageurs. Plusieurs

paroles vont en ce sens, et ont une portée métaphysique. Jan, le frère de Martha, se présente comme un voyageur de passage. Il exprime une solitude existentielle quand il examine sa chambre d'hôtel, comme s'il pressentait la mort. Après sa disparition, son épouse vient à l'auberge et se définit à son tour comme «une voyageuse»⁽⁹⁾. À plusieurs reprises, la mère et Martha désignent leurs victimes comme des «voyageurs»⁽¹⁰⁾. Selon Martha, la vie n'est qu'un exil, et la mort est un exil définitif. ... C'est une version très pessimiste de l'*Homo Viator* que présente *Le Malentendu*.

Le Malentendu récupère également la métaphore du *Theatrum Mundi*, selon laquelle le monde est un théâtre, les hommes sont acteurs et spectateurs les uns des autres. Dans la pièce, Jan cache son identité filiale et se fait passer pour un client ordinaire : il joue un rôle, dont sa mère et sa sœur sont spectatrices sans le savoir. Réciproquement, elles cachent leur identité meurtrière et se font passer pour des aubergistes ordinaires, à ses yeux. Ces trois personnages sont donc acteurs et spectateurs en même temps. C'est ce qu'on appelle du «théâtre dans le théâtre». À l'intérieur d'une pièce de théâtre, *Le Malentendu*, il y a du théâtre : il y a des personnages – la mère, Martha, Jan – qui jouent des rôles.

À cette fin, le texte est rempli de sous-entendus. Par exemple, quand l'épouse de Jan vient à l'auberge, Martha lui dit : «Il a quitté [sa chambre] dans la nuit. [...] Il nous a quittées définitivement.»⁽¹¹⁾ Les mots «quitter» et «définitivement» ont un sens caché, relié à la mort de Jan. La veuve rétorque : «cessons ce jeu», «cette comédie», cette «tragédie»⁽¹²⁾. Elle voudrait une relation transparente avec Martha et réclame un langage clair. Pourtant, son propre vocabulaire, qui appartient au champ

(9) Albert Camus, *Le Malentendu*, dans *Œuvres complètes I : 1931-1944*, J. Lévi-Valensi dir., Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p.491.

(10) *Ibid.*, p.471, 473, 477, 479, 493.

(11) *Ibid.*, p.492.

(12) *Ibid.*, p.493-495.

théâtral, recèle lui-même un sens caché : la vision du monde qui sous-tend le *Theatrum Mundi*.

La vision multimillénaire du *Theatrum Mundi* implique un Spectateur suprême, un regard divin au-dessus du théâtre humain. Or, dès la première scène du *Malentendu*, un vieux domestique surplombe l'action de son regard passif. Il assiste à tout le drame, silencieusement, sans interagir avec les autres personnages. Sauf à la toute fin : quand la veuve éplorée demande de l'aide, il répond «Non!»⁽¹³⁾. Son statut de spectateur fait penser à Dieu dans le *Theatrum Mundi* traditionnel. Mais son insensibilité fait penser à Dieu tel que Camus le perçoit, c'est-à-dire sourd et muet, indifférent à la souffrance humaine. *Le Malentendu* présente donc une version pessimiste du *Theatrum Mundi* – comme de l'*Homo Viator*. Ces deux métaphores ont des millénaires d'histoire en littérature et en philosophie. Mais quand Camus les récupère, c'est avec originalité, pour en proposer une nouvelle version, moderne et agnostique.

4. *L'État de siège* (1948)

Après *Caligula* et *Le Malentendu*, qui appartiennent au cycle de l'Absurde, Camus entre dans le cycle de la Révolte. Il compose alors *L'État de siège*, entre autres. Le titre de cette pièce est explicite : il désigne l'état d'une ville dont l'armée ennemie s'est emparée et où elle exerce le pouvoir. En outre, un personnage important de la pièce porte un nom métaphorique mais expressif : il s'appelle «la Peste». Dans la première des trois parties de la pièce, ce personnage de la Peste assiège la ville de Cadix, en Espagne. Avec arrogance et mépris, il établit un régime totalitaire. Les portes des fortifications se ferment tour à tour ; les habitants de Cadix cherchent en

(13) *Ibid.*, p.497.

vain des sorties.

Dans la deuxième partie, des barbelés et des miradors sont installés. Des clameurs sont exprimées en chœur pour contester la séquestration. Mais la liberté d'expression aussi est opprimée. Dans la dernière partie, le personnage de la Peste offre un choix terrible au héros Diego : sa mise à mort en échange de la libération de son peuple, ou sa mise en liberté en échange de l'emprisonnement de son peuple. Diego choisit de se sacrifier. Du coup, c'est aussi l'amour entre lui et Victoria qui est sacrifié, tandis que Victoria souhaitait passionnément que leur amour s'épanouisse. Elle est d'ailleurs le personnage féminin le plus énergique chez Camus jusque-là. Diego réussit toutefois à redonner courage au peuple. La Peste en est désarçonnée. Des fenêtres s'ouvrent, puis les portes de la ville. Elles font entrer le vent de la mer, un souffle régénérant qui accompagne l'émancipation des habitants de Cadix.

La pièce *L'État de siège* dénonce le pouvoir illégitime qui assiège une communauté et qui recourt, en plus, à l'emprisonnement d'individus, à l'humiliation et au meurtre. Elle pastiche également les formules péremptoires qui tranchent des questions vitales. Par exemple, un personnage se fait dire qu'il faut «un certificat d'existence» pour obtenir «un certificat de santé»; mais la Secrétaire, chargée d'exécuter les ordres répressifs, ajoute qu'il faut d'abord le «certificat de santé» pour avoir le «certificat d'existence». Autrement dit, l'«existence» est empêchée, on n'a pas droit à la vie. «Il n'y a pas d'issue», conclut la Secrétaire avec cynisme⁽¹⁴⁾. Cette phrase courte mais dense, «il n'y a pas d'issue», est très chère à Camus et revient souvent dans ses textes. Elle revêt différents sens, selon le contexte. Dans *L'État de siège*, elle devient nettement politique.

(14) Albert Camus, *L'État de siège*, dans *Œuvres complètes II : 1944-1948*, J. Lévi-Valensi dir., Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p.329.

Au moment de la publication et de la création scénique de cette pièce, en 1948, l'actualité politique européenne se fait sentir. L'action se situe en Espagne, alors que dans la réalité, ce pays subit la dictature du Général Franco depuis plusieurs années. La pièce contient également des allusions au nazisme, alors que la Seconde Guerre mondiale est encore récente. Et l'oppression représentée peut aussi viser celle que Staline exerce alors en Europe de l'Est.

Ces référents géographiques et historiques sont cependant transcendés par des préoccupations morales : la volonté de révolte, la revendication du bonheur, la notion de liberté, la valeur de la vie humaine ... Ce sont des thèmes récurrents chez Camus. Mais dans *L'État de siège*, ils s'élèvent à une dimension poétique et à une sensation d'univers, puisque les éléments naturels, les forces cosmiques – le ciel, le vent, la mer – sont évoqués avec lyrisme.

La pièce donne lieu à un spectacle à grand déploiement, avec un décor complexe, sur un plateau très vaste. Des tableaux de vie urbaine forgent une sorte de personnage collectif, la cité-personnage. Des déplacements chorégraphiques figurent des mouvements de foule. Il y a par ailleurs de nombreuses scènes muettes. Toutes ces manifestations formelles sont innovatrices. Avec *Révolte dans les Asturies*, *L'État de siège*, quelque douze ans plus tard, constitue un autre exemple de théâtre expérimental chez Camus qui est débridé pour son époque.

5. *Les Justes* (1949)

La cinquième et dernière pièce que Camus a composée et publiée, est datée de 1949 ; elle s'intitule *Les Justes*. Pourquoi ce titre-là ? Qui sont «les justes»? C'est un petit groupe de révolutionnaires qui commet des attentats, des meurtres politiques, mais qui se soucie d'être «juste» dans ses actions. La pièce pose donc une grande

question éthique : Le meurtre peut-il se justifier?

Le contexte mis en scène est historique : c'est la Russie au début du XX^e siècle, à l'époque de l'Empire des tsars, qui maintient le peuple dans une misère pitoyable. Les personnages mis en scène sont historiques, eux aussi, et très touchants, selon Camus. Car non seulement leurs actions meurtrières doivent être «justes», en supprimant des tyrans, mais aussi, elles entraînent leur propre condamnation à mort. Ces terroristes sont donc si solidaires avec le peuple opprimé, si déterminés à changer la société, qu'ils sont prêts à donner leur vie.

La pièce se divise en cinq actes. Dans le premier acte, le personnage de Stepan revient auprès de ses compagnons, après des années d'emprisonnement où il a subi des sévices. Ce passé traumatisant l'a rempli de haine, et Stepan est devenu un terroriste radical, qui n'a aucune réserve par rapport au meurtre.

Le personnage de Kaliayev incarne la position contraire. Au deuxième acte de la pièce, il est prêt à lancer une bombe sur la calèche qui transporte le grand-duc. Mais le grand-duc n'est pas seul dans la calèche : deux enfants l'accompagnent – ce qui n'était pas prévu. Alors Kaliayev ne lance pas la bombe. En général, les enfants symbolisent l'innocence ; Camus exploite ce lieu commun pour déclencher un débat capital, sur le plan idéologique. L'intraitable Stepan dit qu'il n'aurait pas été influencé par la présence des enfants et qu'il aurait quand même lancé la bombe. Tandis que selon le scrupuleux Kaliayev, toute violence exercée contre des innocents est absolument inacceptable.

À l'acte III, une occasion se représente et Kaliayev assassine enfin le grand-duc. Il est ensuite emprisonné, et l'acte IV se déroule dans son cachot. Un policier fait du chantage et lui offre d'être gracié – ce qui rappelle la pièce précédente, *L'État de*

siège, où le personnage de la Peste tentait de manipuler de la sorte le héros Diego. Mais comme Diego, le vertueux Kaliayev ne bronche pas.

À l'acte V, ses camarades racontent sa mise à mort, qu'il a assumée fièrement. Cependant, Dora, un autre personnage du groupe, exprime beaucoup de tristesse. Parce que lutter contre la tyrannie amène l'emprisonnement et la mort, mais également la souffrance des amoureux. Il y avait un couple dans *L'État de siège* : Diego et Victoria. Il y en a un autre dans *Les Justes* : Kaliayev et Dora. Dans les deux cas, la relation amoureuse interfère avec l'implication pour le bien collectif. Dans les deux cas également, le conflit entre le privé et le public se résout de la façon suivante : l'enjeu collectif l'emporte, le bonheur personnel est impossible.

En outre, à l'instar de Victoria dans *L'État de siège*, Dora est un personnage féminin très puissant. C'est encore par une femme que retentit la valeur de l'amour. Mais de plus, avant la mort de Kaliayev, Dora accomplissait la tâche délicate et très risquée de fabriquer les bombes. Après la mort de Kaliayev, c'est elle qui lancera la prochaine bombe, tout en sachant qu'elle devra payer de sa propre vie.

Quelles leçons tirer de cette pièce, finalement? Une leçon générale serait la prudence face à toute idéologie, car même la mieux intentionnée risque des dérives, comme on le constate par le personnage de Stepan. Une leçon plus particulière, plus pointue, établirait deux conditions pour la justification du meurtre : premièrement, la victime doit être un oppresseur, jamais un innocent ; deuxièmement, celui qui assassine l'oppresseur doit accepter de perdre sa propre vie en retour, comme s'il fallait un équilibre mathématique, un rapport donnant donnant.

Comme *L'État de siège*, *Les Justes* dégagent une morale humaniste vigoureuse. Dans ces deux pièces écrites sous le signe de la Révolte, il règne un régime

oppressif. Mais ce n'est pas sans recours, puisqu'une opposition existe : les héros manifestent une solidarité on ne peut plus courageuse avec le peuple, jusqu'à sacrifier librement leur vie.

(Collège militaire royal du Canada)