

# QUAND DOSTOÏEVSKI DEVIENT CAMUSIEN

Hélène Rufat Perelló  
Universidad Pompeu Fabra

“L’homme fut sûrement le voeu le plus fou des ténèbres;  
c’est pourquoi nous sommes ténébreux, envieux et fous  
sous le puissant soleil.”

René Char: “Quitter”, de “Nous avons”,  
in *La Parole en archipel*<sup>1</sup>

En précisant, d'emblée, qu'Albert Camus mit en scène, en 1959, une adaptation des *Démons* de Dostoïevski sous le nom des *Possédés*, il est facile de comprendre comment et quand Dostoïevski devient camusien: ce n'est pas qu'il soit camusien avant la lettre, c'est en fait la version élaborée par Camus à partir de trois textes de Dostoïevski<sup>2</sup> qui a retenu notre attention. Il ne s'agira pas d'établir une comparaison entre la version originale et l'adaptation théâtrale, mais de considérer cette dernière en tant que production camusienne à part entière afin de la replacer dans la cohérence de l'ensemble de l'oeuvre d'Albert Camus. Tout en étant généreusement modifié, et par la traduction et par l'adaptation, ce qui a suscité toutes sortes de critiques aussi bien contradictoires que complémentaires, le roman de Dostoïevski garde, dans cette pièce de théâtre, la force et le ton passionné et violent qui ont, dans un premier temps, séduit Albert Camus.

Après la publication de *L'homme Révolté*, en 1951, Camus entre de ce qu'il est convenu d'appeler un “silence littéraire” jusqu'en 1956, date de la parution du récit *La Chute*. Pendant ces cinq années, mis à part la création de l'essai *L'Été* et des aphorismes pour *La Postérité du soleil*<sup>3</sup> il se consacre à la rédaction de lettres, d'articles, de conférences, d'introductions, mais aussi aux adaptations et à la traduction. Camus n'a publié que deux traductions: la première, en 1947, des poèmes de Joan Maragall, en collaboration avec Pierre Page, la deuxième, en 1952, un texte de James

---

<sup>1</sup> René Char: *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1983, p.410

<sup>2</sup> Tel que l'indique la "Note de l'éditeur" de Camus, il s'agit du "texte des *Possédés* proprement dit", de celui de *la Confession de Stavroguine* et des *Carnets* "tenus par Dostoïevski pendant la composition du roman" (I, 924). Ces documents s'avéraient nécessaires à l'adaptation car ils permirent à Camus de retrouver, et de transmettre, plus exactement le ton de l'oeuvre.

Les références à l'oeuvre d'Albert Camus proviennent toutes des deux volumes publiés chez Gallimard, dans la collection "La Pléiade", et seront indiquées par les chiffres romains I, pour *Théâtre, récit, nouvelles*, 1962, et II, pour *Essais*, 1965.

<sup>3</sup> Ce texte ne sera publié, pour la première fois, qu'en 1965 (à 120 exemplaires) avec une préface et une postface de René Char qui, à l'origine, devait collaborer à sa rédaction. Il s'agit d'un ensemble d'une trentaine d'aphorismes commentant chacun une photographie, en noir et blanc, du paysage aux alentours de l'Isle-sur-la Sorgue. Photographies de Henriette Grindat, itinéraire par René Char, Edwin Engelberts, Éditions de l'Aire, 1986 (1<sup>ère</sup> édition dans le commerce).

Thurber<sup>4</sup> Quant aux adaptations, elles sont au nombre de six, au total: Calderón, pour commencer (toujours cet attachement à la culture espagnole), puis Larrivey, Buzzati, William Faulkner, et, après *La Chute*, Lope de Vega (en 1957)<sup>5</sup> et Dostoïevski (en 1959). Dans sa récente biographie<sup>6</sup>, Olivier Todd révèle que Camus remit à Catherine Sellers, une de ses plus fidèles collaboratrices au théâtre, un carnet de travail qui prouve que dès octobre 1953 il s'était occupé de l'adaptation des *Possédés*. D'une durée de cinq heures de spectacle, la première version n'était pas satisfaisante, et tout en se consacrant à ses autres productions écrites, ce n'est qu'au terme de six années d'élaboration que Camus parvient à mettre en scène son adaptation. À cette époque, sa passion pour le théâtre est de plus en plus forte; tout comme ses liens avec la comédienne Maria Casarès se resserrent et s'affirment. Mais la passion de Camus pour le théâtre, son théâtre passionné, et sa passion de vie, si près de la passion de mort, l'ont toujours porté à apprécier Dostoïevski: "Il y a près de vingt ans -avoue-t-il dans sa "prière d'insérer" (I, 1886)- [...] que je vois [les] personnages [des *Possédés*] sur la scène" En tout cas, en plus de faire explicitement référence à Dostoïevski autant dans *Le mythe de Sisyphe* que dans *L'homme révolté*<sup>7</sup> il avait déjà mis en scène et interprété, en 1937, à la Maison de la culture d'Alger, avec son "Théâtre de l'Équipe", *Les Frères Karamazov*, en suivant la version employée par Copeau au Vieux-Colombier<sup>8</sup> (compagnie constituée en 1913). Cependant, dans son adaptation des *Possédés*, il néglige les principes de Copeau, qui voulait que "l'action [...] gagnât [...] en relief ce qu'elle perdait en profondeur" (I, 1883), et il intègre à sa pièce le rôle d'un narrateur qui en assure la continuité. Avec ce détail, la problématique de l'adaptation d'un roman, aussi complexe que celui de Dostoïevski, en pièce de théâtre est clairement posée.

Le mot "adaptation", ouvertement reconnu par l'éditeur, avant même la présentation des personnages de la pièce, reconnaît à son tour qu'il ne s'agit pas d'une création de Dostoïevski; il serait donc déplacé de vouloir critiquer linguistiquement, ou philologiquement, ce texte comme s'il s'agissait d'une traduction. En revanche, le passage, la transition, de la traduction de Schloezer, source de Camus, à l'adaptation suscite de l'intérêt, car l'on peut se demander ce que Camus a voulu adapter: est-ce l'action du roman, son ambiance, son style, son sens, sa finalité (puisque Dostoïevski lui en attribuait une)? Seule l'analyse, ou l'observation, du texte camusien permet de fournir une ou des réponse(s) possible(s) à cette question. Encore resterait-il à connaître

<sup>4</sup> Maragall: *Poèmes. — Chant Spirituel. Coupe de Soleil. Cheval de Troie*, n° 2-3, 1947;

Thurber James: *La dernière fleur*, Paris, Gallimard, 1952.

<sup>5</sup> Calderón de la Barca: *La Dévotion à la Croix*, Paris Gallimard, 1953 et 1957; Larrivey: *Les Esprits*, Paris, Gallimard, 1953; Buzzati Dino: *Un cas intéressant, Avant-scène*, vol. 333, n° 105, 1955; Faulkner William: *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, 1956 et 1957; Lope de Vega: *Le Chevalier d'Olmedo*, Paris, Gallimard, 1957.

<sup>6</sup> Olivier Todd: *Albert Camus: une vie*, Gallimard, coll. "Biographies NRF", Paris, 1996, p. 727.

Cf. "Kirilov", in *Le mythe de Sisyphe*, II, 182-188, et dans *L'Homme révolté*, "Trois possédés", "Les meurtriers délicats", "Le chigalevisme" (II, 560-582) où sont commentés les personnages des oeuvres.

<sup>8</sup> Pour l'introduction à l'édition américaine de ses oeuvres, Camus rédigea un texte en honneur à son maître, intitulé "Copeau, seul maître" (cf. I, 1699-1700).

les valeurs textuelles transmises par la traduction de Schloezer puisque “dès que l’on pose l’acte de traduire comme une captation de sens<sup>9</sup> -écrit Antoine Berman-, quelque chose vient nier l’évidence et la légitimité de cette opération: l’adhérence obstinée du sens à la lettre”. Et face à cette résistance, l’évaluation de la traduction devient l’affaire de spécialistes.

Le style d’écriture de Dostoïevski est réputé pour être enchevêtré, alourdi par des phrases en cascades, rapide et agile comme sa pensée même. En ce qui concerne la traduction française des *Frères Karamazov*, Henri Meschonnic<sup>10</sup> rappelle que le traducteur avoue avoir “débroussaillé” le texte original afin de le rendre soi-disant lisible à un maximum de lecteurs français, c’est-à-dire qu’il a linéarisé les arborescences syntactiques, ce que Berman interprète comme une rationalisation du texte qui entraîne la déformation de l’original parce qu’elle “invers[e] sa tendance de base” qui est “la concrétude” Bien qu’il existe d’autres arguments, empruntés aux considérations mêmes de Dostoïevski, pour minimiser cette conséquence dans le cas qui nous occupe (cf. *infra*), le seul fait d’adapter le roman au théâtre compense déjà cette perte de “concrétude” littéraire par l’interprétation et la mise en scène, qui sont aussi prévues par l’auteur de l’adaptation. En admettant, de bonne foi, que la traduction de Schloezer respecte au mieux la poétique, l’éthique et la pensée du roman original (malgré ce mot de Guiraud, dans *Le langage*, selon lequel, en traduisant “On est donc pris entre dire tout à personne, ne rien dire à tout le monde, et les deux situations sont inversement proportionnelles.”<sup>11</sup>), il reste que la transformation dramatique que subit le roman peut aussi être méprisée car il est vrai que l’adaptation présente généralement la tendance à l’hypertextualité, soit par censure culturelle, soit par adaptation à la mode littéraire d’une époque<sup>12</sup> d’où il ressort que “Le syncrétisme est typique de la traduction adaptatrice” Seulement le cas de l’adaptation des *Possédés* s’écarte de ces généralités en ce que Camus prétend rester le plus fidèle possible au roman grâce au fait que ce dernier présente de nombreuses caractéristiques théâtrales facilitant, et justifiant, la tâche de l’adaptateur.

Sous le nom des *Démons*, Dostoïevski a écrit un roman à clé pour illustrer, d’abord, la métaphore qui apparaît dans l’Évangile selon saint Luc -VIII, 32-27- (et qu’il cite lui-même en exergue de son oeuvre<sup>13</sup>), à savoir l’épisode de l’entrée des

---

<sup>9</sup> Berman, Antoine: “la traduction et la lettre - ou, l’auberge du lointain”, in *les tours de babel*, Editions Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985, pp. 31-150. Pour ce spécialiste “l’essence profonde de la traduction est liée à l’éthique, à la poésie et à la pensée”. L’éthique, le poétique et le pensant sont, pour lui, les trois règles primordiales qui régissent “la lettre” qui est “l’espace de jeu” (p. 46). Cf. aussi à ce sujet son livre *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris, 1995.

<sup>10</sup> dans *Pour la Poétique* II, 1973, p.317.

<sup>11</sup> Guiraud dans *Le langage*, coll. “La Pléiade”, p.461.

<sup>12</sup> Pour illustrer cette dernière position, Berman offre l’exemple (*op. cité*, p. 56) de la traduction / adaptation faite par Voltaire de “to be or not to be, that is the question”:

“Demeure, il faut choisir, et passer à l’instant

De la vie à la mort et de l’être au néant...”

(Cité par Y. Bonnefoy, postface à *Hamlet*, Paris, Mercure de France, 1966)

<sup>13</sup> la référence à l’Évangile selon saint Luc apparaît en conclusion dans la version de Camus: Stépan demande à Varvara qu’elle lui lise ce passage.

démons dans le troupeau de porcs; les porcs deviennent alors des possédés du démon. L'on comprend ainsi pourquoi le titre varie selon les traductions: dans un cas, et c'est l'idée de Dostoïevski, on insiste sur les contingences extérieures à l'homme et sur l'inéluctable existence des démons, ou du mal, et dans l'autre, c'est le parti adopté par Camus, on met en relief la faiblesse humaine qui peut être possédée avec facilité. Quant au thème central du roman, il est constitué par l'affaire Netchaev à laquelle Camus avait déjà fait référence dans son *Homme Révolté* à propos de la cohérence sans faille de ce héros nihiliste. Fils de serf, implacable et cynique, Netchaev s'identifie à la Révolution et sacrifie tout à l'idée. Pour se convaincre et convaincre son entourage qu'il s'est posé comme chef de groupe, il rend visite à Bakounine qui naïvement s'engage à soutenir cet homme qui s'est présenté à lui en tant que membre d'un comité révolutionnaire, en fait imaginaire. Dans le roman, et dans la pièce de théâtre, ce personnage est représenté par Piotr (ou Pierre) Verkhovensky, qui ne doute pas -tel que le fit Netchaev- à faire assassiner, par les autres membres de son groupe, un de ses partisans qui préférerait ne plus suivre ses revendications et actions terroristes<sup>14</sup> En abordant la composition de ses *Démons* vers la fin de l'année 1869, Dostoïevski a fait preuve de lucidité, et même de prédiction, car il a modelé, dans sa fiction, ce révolutionnaire endiablé, avant de connaître les détails de ses actions, qui ne furent rendues publiques que lors de son procès, en 1871.

Cependant, malgré toutes les coïncidences qu'il est possible de trouver entre ce héros nihiliste "sans faille" et certains personnages du théâtre camusien (comme les terroristes des *Justes* ou le personnage de "La Peste" dans *L'État de Siège*) c'est surtout Stavroguine et son secret, ou son énigme, qui ont attiré Albert Camus: son "aventure spirituelle et [sa] mort" en font, en effet un "héros contemporain", écrit-il dans sa "Prière d'insérer" (I, 1886). Stavroguine n'est pas seulement ambivalent et tragique, il est fondamentalement un Protée littéraire: c'est le ténébreux, l'aventurier, le pervers, l'inhumain, le tendre... Il unit en lui les deux versants du roman: le romantique, puisqu'il est le type de l'aristocrate décadent, et le politique qui serait sa participation à la conspiration nihiliste, bien que cette lutte sociale ne représente pour lui qu'une distraction de l'ennui. Dostoïevski s'est inspiré, pour le créer, d'un certain Spechnev qui était l'un des membres les plus actifs et les plus en vue du groupe de Petrachevski, groupe que l'auteur avait lui-même connu et qui lui avait valu sa condamnation à mort en 1849<sup>15</sup> Avec ce héros, la remarque pertinente de Dominique Arban se trouve très justifiée puisqu'elle signale que si «les jeunes hommes de Balzac sont tentés par les sommets brillants du monde», ceux de Dostoïevski «sont fascinés par leur abîme

---

<sup>14</sup> Il s'agit de Chatov, dans la fiction, qui pourrait bien être le porte-paroles de Dostoïevski ayant abandonné les idées de Petrachevski, après son séjour au bain, et recherchant une conscience religieuse, le fondement d'un sentiment du sacré.

<sup>15</sup> Pendant les années quarante (1840), en Russie, la surveillance menée par les espions du tsar Nicolas I<sup>er</sup>, qui craignait pour son trône, fit que le cercle de Petrachevski, rejoint par Dostoïevski à une époque de solitude, fût dénoncé en entraînant la condamnation à mort de l'écrivain pour avoir lu une lettre de Belinski à Gogol où il était question d'un peuple russe essentiellement athée, prêt pour la révolution; ce qui constituait un délit grave.

intérieur».<sup>16</sup> Rejoignant ce commentaire, le spécialiste Georges Philippenko écrit que “Dostoïevski est avant tout romancier de l’*idée* [...], il est le peintre de l’aventure intellectuelle.”<sup>17</sup>

Camus partage avec Dostoïevski cet intérêt littéraire pour le “anti-héros”: Meursault en serait un bon exemple qui, sous les apparences de tenir un journal anodin, se livre à une introspection minutieuse et critique. Il en va de même pour J.-B. Clamence, avec son discours de juge-pénitent, c’est évident, mais c’est encore le cas de Caligula ou celui des personnages des *Justes*: l’essentiel de l’être humain se trouve dans ses conflits internes, ceux qui remettent constamment en cause la condition de l’homme. Et si cette descente dans les abîmes de l’esprit humain est effectivement le trait caractéristique des personnages et du style dostoïevskiens qui fait que ses héros soient “avant tout des êtres qui *parlent*”, c’est de “l’entrechoquement de leurs points de vue contradictoires -ajoute Philippenko- que naît la tension dramatique”<sup>18</sup> On peut en effet considérer que Dostoïevski composait dramatiquement ses oeuvres, dans le sens théâtral du mot: il dit lui-même, à propos du personnage de Stavroguine, “J’ai esquissé ces caractères en scènes, en action, et non en réflexions.” (I, 1883). Et Camus de renchérir, dans sa “prière d’insérer”, que non seulement ces héros “ont la stature des personnages dramatiques, ils en ont la conduite, les explosions, l’allure rapide et déconcertante”; de plus, se justifie-t-il, Dostoïevski “a, dans ses romans, une technique de théâtre: il procède par dialogues, avec quelques indications de lieux et de mouvements.” (I, 1886). Camus prétend même avoir suivi l’évolution générique du roman en allant “de la comédie satirique au drame, puis à la tragédie” (*id.*). Avec la description succincte de cette progression, l’auteur-adaptateur avoue discrètement, mais sûrement, avoir recréé l’univers, ou le milieu, qui lui est cher pour y faire évoluer ses personnages.

L’homme tragique est constamment mis en évidence, et mis en scène, par Camus. En proie aux contingences, aux nécessités et au destin, la première image mythique qui en est donnée, dans l’oeuvre camusienne, (après l’image métaphorique de *l’Étranger*) est celle de Sisyphe roulant son rocher avec peine, mais heureux. La raison de cette acception est d’avoir le sens du sacré sans pour autant croire à la vie future, tel que l’admettait Camus pour lui-même, lors d’une interview accordée à Brisville (II, 1923). Le personnage de Chatov, dans *Les Possédés*, assassiné par Pierre Verkhovensky, correspondrait bien à cette figure de l’homme attrapé dans et par l’absurde mais disposé à s’en accommoder. Cependant, la tragédie, selon Camus qui prononça à Athènes, en 1955, une conférence sur ce sujet, est déterminée par l’affrontement de deux forces également légitimes: “La tragédie naît entre l’ombre et la lumière, et par leur opposition. -écrit-il- [...] La révolte à elle seule ne fait pas une tragédie. L’affirmation de l’ordre divin non plus. Il faut une révolte et un ordre, l’un s’arc-boutant à l’autre et chacun renforçant l’autre de sa propre force.” (I, 1707). Et

---

<sup>16</sup> Cité dans l’article d’Étiemble: “La maison des morts”, in *Dostoïevski* (auteurs divers), Librairie Hachette, Collection Génies et Réalités, Paris, 1971, p. 40.

<sup>17</sup> Préface à l’édition des *Possédés*, livre de poche - classique, 1972, p.5

<sup>18</sup> *Ibidem*

l'homme révolté acquiert alors tout son sens. Dans la production de fiction camusienne, le seul personnage qui suive de près le fameux "je me révolte, donc nous sommes" est sans doute le Diégo de *L'État de Siège* qui parvient à briser le cercle vicieux de la logique absurde de La Peste et de sa Secrétaire. Tous les autres, en incluant ceux des adaptations, poussent leur révolte jusqu'à la révolution, et laissent de cette manière la situation à son point de départ. Ce qu'ils ont en revanche d'attachant c'est leur démesure portée à l'extrême et leurs voluptés insatiables (je nommerais seulement les folies de Caligula, le plus représentatif de ses héros), car elles sont les signes de leur "soif de vie inextinguible", tel que le note Dostoïevski dans ses carnets sur *Les Démons*, à propos de ses personnages<sup>19</sup>

"L'homme est un être libre: telle est la conviction essentielle de Dostoïevski. Cela veut dire que l'homme peut choisir le mal." rappelle Pierre Pascal dans son article sur Dostoïevski, "Le prophète du Christ russe"<sup>20</sup> Et Dostoïevski pèse ses mots: pour lui le mal est une réalité palpable qu'il a connue (au bain, pendant son exil et lors de ses crises d'épilepsie); ce n'est pas -comme pour Saint Augustin- "une simple absence du bien" Ainsi Chigalev affirme, au cours d'une réunion avec ses camarades de "comité révolutionnaire", que s'"étant consacré entièrement à l'étude de la société de l'avenir", "partant de la liberté illimitée, [il] abouti[t] en effet au despotisme illimité" (I, 1049); phrase qui pourrait très bien être adaptée au Caligula de Camus, et en fait idée qu'il adopte et applique. Écrit quelques années plus tard (en 1879), le roman des *Frères Karamazov* présente une version un peu plus approfondie de cette position, lorsque le père Karamazov insinue que si Dieu n'existe pas "Alors tout est permis" Néanmoins, "Un leitmotiv constant des écrits dostoïevskiens est celui-ci: si les hommes savaient le bien dont ils sont capables, la terre serait un paradis." (c'est d'ailleurs le rêve décrit dans sa nouvelle *Le rêve d'un homme ridicule*). L'écrivain russe adoptait avec enthousiasme le vieux mythe de l'âge d'or transporté dans l'avenir, où "L'amour et la justice engendreraient le bonheur"<sup>21</sup> À la recherche de l'homme "parfaitement bon", il admettait cependant lui-même que "il n'y a jamais eu ici-bas d'homme absolument excellent que le Christ." "Des hommes excellents qui existent dans la littérature chrétienne, le plus achevé est don Quichotte", parce qu'"il est capable d'avoir un idéal; l'ayant, de lui faire confiance, et, lui ayant fait confiance, de lui vouer aveuglement toute son existence." (Pascal, p.122).

Dans ce monde d'hommes voués à la destruction et à l'annihilation, les femmes jouent un rôle compensatoire plus que complémentaire. À la fin du roman des *Démons*, Stavroguine envoie à Dacha une lettre où il sollicite son aide puisque, par amour pour lui, elle s'était offerte à le servir en tant que "garde-malade" Ce passage apparaît sous la forme d'un dialogue dans la version de Camus, mais le personnage de Dacha n'y est pas très développé. En revanche, celui de Maria Timopheïevna, la Boiteuse, la femme que Stavroguine a épousée par défi car son aspect est exactement opposé au sien, et qui meurt assassinée, est soigneusement présentée, à travers ses

<sup>19</sup> Cf. à ce propos, les informations données par Olivier Todd (*opus* cité, p. 733).

<sup>20</sup> in *Dostoïevski* (auteurs divers), Librairie Hachette, Collection Génies et Réalités, Paris, 1971, p.114.

<sup>21</sup> Selon Pierre Pascal: "Le prophète du Christ russe", pp.114-129 in *opus* cité.

interventions et les références qui sont faites à sa personne, comme une innocente, contrefaite et ridicule, mais dont l'âme est poésie et le coeur plein d'amour pour l'humanité et pour toute la nature. Elle serait une personnification de la Terre Mère<sup>22</sup> comme aussi toutes les Marie qui apparaissent dans la production camusienne, ou plus exactement comme ces mères silencieuses qui se veulent protectrices et qui défendent les lois de la nature, tel que le rappelle le chœur des femmes dans la pièce de *L'État de Siège*. Chez Camus, le rôle de ces femmes de fiction est toujours celui de rappeler l'homme à ses contingences les plus terrestres par le biais de la poésie de la vie, tel que l'illustrerait un René Char, par exemple.

Après avoir présenté au mieux la portée des capacités humaines, défendues autant par Camus que par Dostoïevski, dans ce jeu de force, lui-même tragique, entre d'un côté ce balancement qui va de la tendance destructrice de l'homme à celle régénératrice de la femme, et de l'autre un monde sans Dieu, il est possible de revenir aux composantes tragiques de cette oeuvre. Fernande Bartfeld a publié, en 1988, tout un essai, rigoureux et exhaustif, sur le tragique dans l'oeuvre d'Albert Camus<sup>23</sup>, où elle conclut, de manière générale, que dans le théâtre camusien il manque l'expression mythique qui doit sous-tendre la tragédie. Si, en effet, les mythes classiques n'apparaissent pas explicitement dans ses productions dramatiques, il n'en est pas moins vrai que le mythe de l'homme moderne, désorienté parce que libéré de ses convictions ancestrales, y joue constamment un rôle clé. Précisément, Camus soutenait que "Notre époque coïncide avec un drame de civilisation qui pourrait favoriser, aujourd'hui comme autrefois, l'expression tragique." (I, 1704), de là son attachement à ce genre littéraire dont Robert Pignarre affirme, dans son *Histoire du théâtre*<sup>24</sup>, qu'il retrace l'enfantement douloureux de l'ordre sous son double aspect: religieux (conflit de l'homme et du ciel) et politique (conflit de l'individu et du pouvoir). Telle est en effet la double problématique posée par cette oeuvre, *Les Possédés*. On pourrait considérer, avec Jacques Madaule<sup>25</sup>, que "même si par le meurtre atroce de Chatov, par le suicide de Kirilov et tant d'autres horreurs, *les Démons* paraissent une tragédie, ce n'est, au fond, qu'une énorme farce qui tourne au tragique, et justement à cause de la bêtise régnant dans cette petite ville, image de la Russie tout entière et peut-être de l'univers" Mais la réponse, ou solution, d'anéantissement proposée par ses personnages principaux est cependant niée finalement par ces voix de femmes qui s'élèvent vers Dieu, tout comme Caligula, au bout de sa logique destructrice, reconnaît son erreur et s'en remet à l'histoire: ce n'est pas seulement du despotisme qu'il faudrait libérer les peuples mais de la peur inconsciente de la liberté.

Constater que l'homme est une créature qui secrète les dieux (un *homo religiosus*) "comme la seiche secrète son encre -écrit Claude Roy-, et supposer que

---

<sup>22</sup> Cette figure est chère à Dostoïevski, et Pierre Pascal, dans l'article cité -p. 124-, soutient aussi cette thèse de la Terre Mère.

<sup>23</sup> *L'effet tragique: essai sur le tragique dans l'oeuvre de Camus*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1988, p. 233

<sup>24</sup> P.U.F., Coll. "Que sais-je?" n°160, Paris, 1971, p.18

<sup>25</sup> "Un comique aux confins du tragique" in *Dostoïevski* (auteurs divers), Librairie Hachette, Collection Génies et Réalités, Paris, 1971, p. 216.

c'est là l'origine de ses malheurs, c'est se condamner à une modestie dans l'espoir qui ressemble fort au désespoir<sup>26</sup> C'est effectivement ce qu'exprimait Camus, dès ses premiers écrits, avec cette phrase "il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre"<sup>27</sup> la structure dichotomique complémentaire de tous les écrits camusiens est en fait présente, même dans ses adaptations. Peut-être les symboles méditerranéens auxquels Camus s'adonne dans la plupart de ses textes n'apparaissent-ils pas clairement dans ses *Possédés*, néanmoins toutes les valeurs humaines qui leur sont associées sont présentes: la justice destructrice ou l'injustice du soleil, l'apaisement de la mer et les forces créatrices de la femme-Terre-Mère. Les critiques ont sans doute été peu unanimes à propos de ce texte: d'un côté, par exemple, dans *Le Monde*, Robert Kemp louait la "redoutable entreprise" qu'Albert Camus avait "réussi[e] contre toutes les craintes et toutes les ratiocinations.", et d'un autre, Pierre Marcabru s'avoue déçu, dans l'hebdomadaire *Arts*, car il n'a retrouvé, dans cette adaptation, ni l'écrivain russe, ni l'auteur français: pour lui il s'agit juste, écrit-il, d'une "rigoureuse explication de texte animée par des comédiens"<sup>28</sup> En cette fin d'année 1959, l'enjeu pour Camus est d'importance: il tient, à se consacrer presque exclusivement au théâtre qui l'aide "à fuir l'abstraction qui menace tout écrivain" Il veut garder les pieds et la tête sur cette terre qui est la source de toutes ses inspirations. Sur le ton de l'amour et en suivant le rythme de la mort, Camus a tracé, avec son oeuvre, un trajet qui va du Paradis perdu vers la Terre promise. Et s'il a choisi cette oeuvre du slavophile Dostoïevski pour confirmer ses intentions, c'est aussi parce qu'il avait prononcé, en 1880, en honneur à Pouchkine: "Être un vrai Russe, être pleinement russe, cela veut dire uniquement (retenez bien ceci) être le frère de tous les hommes, un panhumain, si vous voulez!"

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 258

<sup>27</sup> II, 44, "Amour de vivre" est le titre de l'essai

<sup>28</sup> Cf. Olivier Todd, *opus* cité, p.732, qui recueille d'autres critiques tout aussi ecclésiastiques.