

Camus, lecteur de Dostoïevski

— Autour de l'adaptation des *Possédés* —

Masayuki NAGURA

On n'ignore pas que Camus a souffert, dans ses dernières années, de l'affaiblissement de sa créativité. *La Chute et l'Exil et le royaume* n'ont pas servi son projet ambitieux de «triple plan», combinaison d'œuvres théâtrales, philosophiques et romanesques. Durant cette époque relativement stérile, c'est vers l'activité théâtrale que Camus s'est tourné : «une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux.» (Pl. I, 1720)¹⁾. Et pourtant, après *les Justes* (1949), il n'a pu achever aucune œuvre théâtrale originale. Faudrait-il donc conclure, avec R. Quilliot²⁾, que les six adaptations des années 50 ne sont que des travaux mineurs pour combler un vide intérieur? Ou conviendrait-il, suivant l'expression de R. Gay-Crosier³⁾, de les qualifier de «fuite dans la routine»?

Notons d'abord qu'il est impossible de situer toutes les adaptations sur le même plan. *Un cas intéressant*, selon Dino Buzzati, n'est au fond qu'une sorte de traduction. *Les Esprits* d'après Pierre de Larivey⁴⁾, *la Dévotion à la croix* d'après Calderon de la Barca et *le Chevalier d'Olmedo* d'après Lope de Vega étaient destinés notamment au Festival d'Anger et l'adaptateur s'est avant tout appliqué dans ces pièces à la mise en scène. Par contre, les adaptations de *Requiem pour une nonne* de Faulkner et des *Possédés* de Dostoïevski comportent leur propre univers et elles peuvent tout à fait être appréciées en tant que textes littéraires.

Cependant la rencontre avec le romancier américain, en qui Camus reconnaît «le seul dramaturge de cette époque véritablement tragique» (Pl. I, 1879)⁵⁾, ne date que des années 50. C'est d'ailleurs pour continuer le travail inachevé de Marcel Herrand que Camus a entrepris d'adapter *Requiem pour une nonne*. En revanche, l'œuvre du romancier russe, dans laquelle il apprécie particulièrement *les Possédés*, «possède» Camus dès sa jeunesse et le projet d'adapter cette œuvre n'a pas été conçu hâtivement :

J'ai rencontré cette œuvre à vingt ans et l'ébranlement que j'en ai reçu dure encore, après vingt autres années. (Pl. I, 1888)⁶⁾

Les Possédés sont une des quatre ou cinq œuvres que je mets au-dessus de toutes les autres. À plus d'un titre, je peux dire que je m'en suis nourri et que je m'y suis formé. Il y a près de vingt ans en tout cas que je vois ses personnages sur la scène. (Pl. I, 1886)⁷⁾

Les Possédés occupent donc parmi les six adaptations une place privilégiée, qu'il est difficile de sous-estimer au nom du préjugé selon lequel un texte adapté comporte peu de créativité. On peut s'interroger par conséquent sur la signification qu'a prise l'adaptation des *Possédés* pour le Camus des années 50. À cette fin, il nous faut non seulement collationner avec soin l'adaptation et le texte original, mais aussi examiner quelle substance Camus a tirée de l'œuvre de Dostoïevski pendant plus de vingt années.

* * *

Ce sont notamment *le Mythe de Sisyphe* et *l'Homme révolté* qui témoignent de la lecture des *Possédés* par Camus. *Le Mythe*, d'abord, est en effet plus qu'un essai philosophique. Fidèle à sa propre maxime («On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans⁸⁾»), Camus développe ses arguments autour de l'absurde jusqu'au domaine de la création romanesque. Et Dostoïevski représente, à ses yeux, les écrivains qui se confrontent à l'absurde.

Dans le chapitre de «la Création absurde», Camus insiste sur Kirilov comme personnage-clé de l'œuvre entière de Dostoïevski et intitule une section de ce chapitre «Kirilov» (Pl. II, 182-188). Ce personnage des *Possédés* conçoit en effet un projet de suicide purement logique et volontaire. Du moment que Dieu n'existe pas, l'homme doit disposer d'une liberté absolue; or la façon la plus frappante de démontrer cette liberté, c'est de surmonter la peur de la mort par la force de la volonté; il faut donc se tuer. Le premier suicidé logique devient ainsi «l'homme-dieu» qui remplace le vieux Dieu. Selon Camus, c'est Kirilov qui dans l'œuvre de Dostoïevski pose de manière essentielle le problème de l'absurde. Et pourtant celui-ci, dans *les Frères Karamazov*, oppose à Kirilov les arguments d'Aliocha qui affirme la vie éternelle. Le romancier absurde des *Possédés* finit par être le romancier existentiel des *Karamazov*, de même que les philosophes qui font «le saut» dans l'éternel⁹⁾.

C'est déjà une lecture très originale que de considérer Kirilov, parmi tant d'autres héros, comme le personnage qui caractérise l'œuvre de Dostoïevski. Mais Camus va plus loin. Il

prétend que Stavroguine, personnage vraiment central des *Possédés*, hérite des thèmes absurdes de Kirilov : «Stavroguine et Ivan Karamazov font dans la vie pratique l'exercice des vérités absurdes. Ce sont eux que *la mort de Kirilov libère*.» (Pl. II, 185)¹⁰. Aussi l'économie du roman dépendrait-elle de Kirilov. Cependant, son suicide se place en réalité dans le chapitre 6 de la troisième partie du roman et il ne peut influencer en rien le comportement diabolique de Stavroguine qui, d'ailleurs, quitte la Russie dès le chapitre 3¹¹. D'autre part, ce n'est pas de Kirilov à Stavroguine mais inversement que s'exerce l'influence entre les deux personnages des *Possédés*. Il est incroyable que Camus ne se soit pas aperçu de leur véritable relation, qui s'exprime dans la supplication de Kirilov : «Rappelez-vous que vous avez marqué dans ma vie, Stavroguine.» (PO. I, 259)¹².

Cette lecture originale, voire partielle, des *Possédés* nous suggère que «l'ébranlement» qu'en a reçu le jeune Camus résidait d'abord dans le personnage de Kirilov¹³ et dans sa notion de suicide logique. Or, on sait bien que Camus est obsédé par les images de la mort et du suicide, qui finiront par fournir un de ses thèmes centraux. Dans *la Mort heureuse*, qui a essuyé un échec, le jeune écrivain a recherché une sorte de résurrection à travers un suicide fictif¹⁴. Les considérations autour de la mort qui n'ont pas réussi à s'exprimer dans cette œuvre ont déclenché, d'une part, la conception initiale de *l'Étranger*, lequel est avant tout le récit d'un condamné à mort; elles ont amené d'autre part les arguments du *Mythe de Sisyphe*, dont l'idée centrale consiste à démontrer pourquoi on refuse le suicide. Il n'est donc pas étonnant que, dans un fragment remarquable des *Carnets I* qui montre bien la filiation unissant *l'Étranger* au *Mythe*, se trouve une allusion significative à Kirilov :

Sur l'Absurde?

Il n'y a qu'un cas où le désespoir soit pur. C'est celui du condamné à mort [...]

Kirilov a raison. Se suicider, c'est faire preuve de sa liberté. Et le problème de sa liberté a une solution simple. Les hommes ont l'illusion d'être libres. Les condamnés à mort n'ont pas cette illusion. Tout le problème est dans la réalité de cette illusion [...] Pourvu qu'ils soient beaucoup, pourvu qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. Pourvu qu'ils soient beaucoup et que je ne sois pas seul.¹⁵

Ni le nom de Stavroguine ni celui de Piotr (Pierre) Verkhovensky n'apparaissent dans les *Carnets I*. Le personnage de Kirilov et sa logique ont joué ainsi un rôle important pour cristalliser les idées de Camus sur la mort dans ses premières œuvres. Il n'est pas douteux

que, parmi les nombreux personnages des *Possédés*, c'est d'abord Kirilov, un revolver à la main, que Camus a imaginé sur la scène.

Cependant une lecture partielle, si précieuse qu'elle soit pour le jeune écrivain, ne peut déboucher sur une adaptation suffisante d'un point de vue théâtral. Il faut avant tout saisir l'organisation du roman et les véritables relations de ses personnages. Dans *le Mythe de Sisyphe*, outre le renversement entre Stavroguine et Kirilov, Camus signale le nom de Chatov sans mentionner son messianisme russe, qui incarne le mieux la pensée de Dostoïevski¹⁶⁾. Et il néglige totalement le nom de Piotr Verkhovensky qui dans le roman joue le rôle de Nétchaïev. Ce dernier point est d'autant plus remarquable que c'est l'affaire Nétchaïev qui a suscité la conception des *Possédés* chez Dostoïevski. Or dans les années 40 Camus s'est trouvé, tout comme le romancier russe des années 1870, face à des temps troublés, ce qui devait l'obliger, de toute évidence, à réfléchir sur la lecture des *Possédés* :

J'ai d'abord admiré Dostoïevski à cause de *ce qu'il me révélait de la nature humaine*. Révéler est le mot. Car il nous apprend seulement ce que nous savons, mais que nous refusons de reconnaître. [...] Mais très vite, à mesure que je vivais plus cruellement le drame de mon époque, j'ai aimé dans Dostoïevski *celui qui a vécu et exprimé le plus profondément notre destin historique*. (Pl. I, 1888)¹⁷⁾

L'œuvre dans laquelle Camus cherche à examiner son destin historique, ce n'est rien d'autre que *l'Homme révolté*.

* * *

C'est pour la troisième partie de *l'Homme révolté*, intitulée «la Révolte historique», que Camus a fait le plus d'efforts lors de la rédaction et que, malgré cela, ses adversaires l'ont critiqué le plus violemment. Dans cette partie, l'auteur dessine l'itinéraire historique de la révolte qui, partant de la Révolution française, passe par le terrorisme individuel depuis la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e et finit par se dégrader, en oubliant l'origine de la révolte, dans le terrorisme d'État du monde moderne. Au sein de ce deuxième stade de la révolte se combattent, selon lui, les deux tendances des mouvements révolutionnaires. Les «trois possédés¹⁸⁾», Pisarev, Bakounine et Nétchaïev, dirigent la première, nihilisme politique qui justifie tout moyen pour la fin dite suprême. En revanche, «les

meurtriers délicats», que représente Kaliayev, héros des *Justes*, ne veulent pas mettre l'idéologie au-dessus de la vie humaine et expient leur terrorisme par leur propre vie. En vain Kaliayev sacrifie-t-il sa vie, la victoire de la première tendance prépare la voie au totalitarisme du XX^e siècle. Et Camus conclut le chapitre «le Terrorisme individuel» (Pl. II, 556-582) par la section «le Chigalevisme», dont le titre est emprunté à Chigaliov, personnage des *Possédés*.

Chigaliov est membre du groupe révolutionnaire nihiliste qu'organise Piotr Verkhovensky. «Partant de la liberté illimitée, déclare-t-il, j'aboutis au despotisme illimité.» (PO. II, 74). L'ennemi mortel de la liberté n'est que l'inégalité entre les hommes; or ce sont les différences dans la capacité des hommes et leur originalité qui contrarient l'égalité; il faut donc supprimer l'originalité et niveler la capacité. À cette fin, on devrait établir une bureaucratie pourvue d'une compétence absolue et chargée de réaliser une société future composée d'un dixième de maîtres et de neuf dixièmes d'esclaves.

Cette logique, caricature de celle des révolutionnaires au XIX^e siècle, paraît bien à Camus une prophétie de l'idéologie sur laquelle se fonde le terrorisme d'État moderne. L'auteur de *l'Homme révolté* en arrive, parlant ainsi de Chigaliov, à mettre l'accent sur le thème politique des *Possédés*. En effet, on sait bien que c'est à l'occasion de l'affaire Nétchaïev que Dostoïevski a conçu le projet initial des *Possédés*. En 1869, Nétchaïev (Piotr Verkhovensky dans le roman), chef de la petite société révolutionnaire «La Vindicté du Peuple», a fait assassiner l'étudiant Ivanov (Chatov dans le roman), en prenant prétexte de la conversion de ce dernier, afin que son groupe soit solidement uni par les chaînes du sang et de la peur. D'après Dostoïevski, Nétchaïev et les siens, empoisonnés par le nihilisme occidental, sont des créatures pareilles aux «démons» décrits dans *l'Évangile selon Saint Luc* (VIII, 32-36)¹⁹⁾. Dans le roman, la Russie, «possédée» par les Nétchaïevs, devait guérir grâce à la foi orthodoxe. La mention de Verkhovensky (complètement négligé dans *le Mythe de Sisyphe*) et de son porte-parole Chigaliov²⁰⁾ reflète donc le progrès de la lecture des *Possédés* par Camus, qui a pu constater le point de départ du romancier russe.

Toutefois, ce progrès pousse Camus, paradoxalement, à une profonde modification par rapport à son «ébranlement» initial. Au yeux du Camus du *Mythe*, nourri de lectures et de considérations solitaires, Kirilov représente, tout comme Meursault dans *l'Étranger*, un homme innocent qui sacrifie sa vie pour sa conviction. Son acte n'aurait par essence rien à voir avec l'indigne assassinat de Chatov : «Il accepte par indifférence, ose dire Camus dans *le Mythe*, de laisser utiliser son suicide au profit d'une cause qu'il méprise.» (Pl. II, 183).

Malheureusement pour le Camus de *l'Homme révolté*, qui a vécu le cruel drame historique de son temps, Kirilov n'est plus innocent, il est au contraire responsable du sort de Chatov. Car son projet de suicide donne à Piotr un moyen idéal pour rassurer les membres qui ont peur de l'arrestation. En outre, Kirilov offre à Piotr, par un testament qui affirme faussement sa culpabilité dans l'assassinat de Chatov, un délai suffisant pour s'évader à l'étranger. D'autre part, Camus s'est aperçu que la logique de Kirilov, qui veut être dieu, est contradictoire avec l'esprit de la révolte, dont l'essence consiste à demeurer sur cette terre. Ainsi l'écrivain retouche avec sévérité l'image de Kirilov, si chère dix ans plus tôt :

De même que Kirilov, qui se tue pour être dieu, accepte de voir son suicide utilisé par la «conspiration» de Verkhovensky, de même *la divinisation de l'homme par lui-même brise la limite* que la révolte mettait pourtant au jour et s'engage irrésistiblement dans les chemins boueux de la tactique et de la terreur dont l'histoire n'est pas encore sortie. (*l'Homme révolté*, Pl. II, 582)

L'approfondissement de la lecture des *Possédés* n'en reste pourtant pas là. Avec la nouvelle traduction par Boris de Schloezer et les «Carnets des Démons» traduits pour la première fois en français dans cette édition²¹⁾, Camus s'attelle enfin au travail d'adaptation. C'est la version adaptée qui témoigne de l'évolution finale de sa lecture des *Possédés*.

* * *

Camus affirme que Dostoïevski a «dans ses romans, une technique de théâtre : il procède par dialogues, avec quelques indications de lieux et de mouvements» (Pl. I, 1886)²²⁾. Il n'est toutefois pas facile d'adapter aux exigences scéniques un roman ainsi complexe que *les Possédés*. Celles-ci supposent une certaine simplicité de l'intrigue et des relations des personnages, tandis que, selon les mots de Gide, le romancier russe «se plaît dans la complexité; il la protège. Jamais les sentiments, les pensées, les passions ne se présentent à l'état pur²³⁾». Camus s'est ainsi heurté au problème de recréer une intrigue cohérente tout en conservant la complexité dans laquelle réside l'essentiel du texte de Dostoïevski.

Pour le raccourcissement du texte, Camus adaptateur procède à trois opérations. Il invente d'abord un nouveau personnage nommé «Anton Grigoreiev» qui est en même temps narrateur. La présence du narrateur permet de supprimer ou de résumer de nombreuse

anecdotes, de préciser la situation de chaque tableau et de faciliter le passage de l'un à l'autre. D'autre part, en dépit de l'enchevêtrement des intrigues, Dostoïevski avait choisi d'écrire *les Possédés* à la première personne. Le narrateur dans le roman, un jeune homme désigné seulement par l'initiale «G», allègue chaque fois le moyen par lequel il a pu savoir la vérité sur tel ou tel événement, et c'est ainsi qu'est préservée la vraisemblance. Pourtant, au fur et à mesure que le roman se déroule, ce narrateur perd petit à petit sa substance propre et finit par devenir un narrateur «omniscient». En effet, comment peut-il connaître le contenu du dernier dialogue entre Lisa et Stavroguine²⁴, ou celui qui a eu lieu entre Chatov, juste avant son assassinat et Kirilov, qui devait se suicider quelques heures plus tard²⁵? Sur le plan narratif, le texte de Dostoïevski favorise sans conteste une confusion. Au contraire, le narrateur de Camus peut réaliser sur le théâtre une unité remarquable. Au sujet de la représentation des *Possédés*, Jean Grenier a écrit à son ancien élève : «L'idée d'introduire un narrateur est géniale. Il le fallait, cela vous a permis de ne rien omettre d'important²⁶.»

En deuxième lieu, Camus supprime totalement les récits autour du faux grand écrivain Karmazinov, du gouverneur von Lembke et de sa femme. Ces personnages, qui concernent peu l'intrigue principale des *Possédés*, en occupent pourtant beaucoup de pages. C'est une technique ou plutôt une esthétique romanesque foncière chez Dostoïevski que de dérouler à la fois plusieurs récits et de les enchevêtrer. Une fois un dialogue commencé, il se développe par son propre dynamisme jusqu'à ce que disparaisse la distinction entre personnages principaux et personnages secondaires. Mais ce procédé n'est possible que dans le texte romanesque. Camus a ici totalement assumé son rôle d'adaptateur. Il supprime de façon complète, avec Karmazinov et les Lembke, les chapitres 4 et 5 de la deuxième partie et le chapitre I de la première partie du roman.

Enfin Camus limite avec soin les lieux d'action. Les événements principaux se déroulent dans la demeure de Varvara, mère de Stavroguine, et dans la maison de Philipov, où logent Kirilov et Chatov (où logent aussi, dans la première partie, Lébiadkine et sa sœur Maria) : sur l'ensemble des 22 tableaux, 8 se passent chez Varvara Stavroguine et 5 chez Philipov²⁷. Comme dramaturge, Camus ne cache pas sa tendance au classicisme. Cell-ci caractérise en effet *le Malentendu* et *les Justes* : l'intrigue du premier ne se déroule qu'en un jour et *les Justes* sont construits symétriquement en cinq actes. L'effort de l'adaptateur consiste surtout à concilier ce classicisme avec le texte de Dostoïevski qui est très moderne sur le plan du thème ainsi que de la narration.

Cependant, ces modifications ne conduisent pas Camus à une adaptation libre, à la

différence de Némirovitch-Dantchenko en 1913²⁸⁾. Elles sont faites au contraire pour conserver autant que possible la construction des *Possédés*. En effet, Camus suit d'une part très soigneusement l'ordre chronologique de l'intrigue; les événements conservés dans la pièce ne sont jamais déplacés l'un par rapport à l'autre. Au début par exemple, se passe une affaire déconcertante et tout à fait secondaire : un certain Gaganov, qui a pour expression favorite «Je ne me laisserai pas mener par le bout du nez», est réellement saisi par le nez et mené dans la chambre par Stavroguine. Pour économiser le temps, il aurait mieux valu supprimer cet épisode absurde ou le replacer juste avant la scène du duel entre Stavroguine et le fils de Gaganov (10^e tableau)²⁹⁾. Car il n'a pour rôle, au théâtre, que de souligner la singularité de Stavroguine et d'être cause du duel dans lequel ce dernier montre son indifférence envers sa propre vie. Mais Camus ne fait pas ce choix et révèle ainsi sa fidélité profonde, même dans les petits détails, à Dostoïevski.

D'autre part, la division de l'adaptation en trois parties correspond presque à celle du texte original. La première partie constitue une espèce d'introduction dans laquelle sont présentés de façon adroite une vingtaine de personnages. Un jour (4^e tableau), presque tous se réunissent, par une suite de hasards, chez Varvara Pétrovna et voient arriver l'inattendu Piotr Verkhovensky, puis Nicolaï Stavroguine qui a longtemps séjourné à l'étranger. À la fin, Chatov donne à celui-ci une gifle qui annonce le déclenchement du drame. Dans la deuxième partie, Kirilov, Chatov et Piotr développent leur idée subversive ou extraordinaire à travers l'entretien avec Stavroguine, qui lui aussi révèle petit à petit sa personnalité sinistre. Une nuit (12^e tableau), ces quatre personnages se rassemblent, avec les autres conjurés, pour une réunion secrète pendant laquelle se révèle l'idéologie politique des «possédés» et se décide le destin de Chatov comme «dénonciateur». La troisième partie est composée d'une suite de catastrophes qui se déroulent en deux jours seulement : l'incendie et l'émeute fomentés secrètement par Piotr, le meurtre de Maria Lébiadkine et de son frère par le forçat Fedka, la mort subite de Lisa qui, la veille, s'est donnée à Stavroguine, l'assassinat tragique de Chatov par Piotr, le suicide de Kirilov qui démontre sa logique, et enfin la pendaison de Stavroguine. Ainsi, il est possible de signaler que Camus a voulu restituer sur scène la composition même des *Possédés*. «Les modifications opérées par Camus et révélées par Quilliot, signale avec justesse Ilona Coombs, semblent toutes être d'ordre scénique et faites pour intensifier l'efficacité théâtrale de la pièce³⁰⁾.»

* * *

Devant cette fidélité globale au roman, nous retenons que les modifications remarquables dans l'adaptation se font autour du personnage de Stavroguine. En premier lieu, Camus reprend «la Confession de Stavroguine» qui n'est pas comprise de façon intégrale dans le texte original³¹⁾ et la replace à la fin de la deuxième partie (14^e tableau), où elle aurait dû se trouver si l'auteur n'avait pas redouté la censure. Dans ce tableau, Stavroguine confesse son passé au moine Tikhone : il a violé une petite fille qui s'appelait Matriocha et l'a laissée se pendre. Tourmenté par le souvenir de ce péché, il veut pourtant, en le rendant public, défier Dieu. Tous ses comportements mystérieux dans la deuxième partie peuvent s'expliquer par un conflit intérieur autour de la publication de ce secret. Le centre de gravité de cette partie se trouve donc dans le 14^e tableau, comme l'affirme Camus lui-même : «cette confession figure le nœud psychologique de l'action» (Pl. I, 1892)³²⁾. Et cependant, dans le roman mutilé par la suppression de «la Confession», l'énigme de Stavroguine se transforme en un épisode mineur qui est le mariage secret avec la boiteuse Maria. Le chapitre 7 «Chez les nôtres» (12^e tableau) constitue alors le point culminant de la deuxième partie, malgré l'intention originelle de Dostoïevski. La reprise de «la Confession» concerne ainsi non seulement le thème du drame mais aussi sa structure.

Les modifications sur Stavroguine touchent ensuite au cadre même de la pièce. Dès le premier tableau Stavroguine apparaît sur le théâtre, qu'il domine tout au long de la représentation par sa présence scénique, et sa pendaison fait tomber littéralement le rideau final. Dans le roman, au contraire, c'est Stépan Verkhovensky, véritable meneur de jeu, qui ouvre et ferme l'univers des *Possédés*. Dostoïevski a voulu sans doute insister sur le fait que Stépan est le père spirituel des «possédés», comme le père réel de l'un d'eux (Piotr)³³⁾. Le romancier commence en effet son œuvre par une longue biographie de Stépan et la conclut par l'errance pitoyable de celui-ci (chapitre 7 «Dernier voyage de Stépan Trophimovitch»). Comme Stavroguine quitte la Russie dès le chapitre 3 de la troisième partie³⁴⁾, le point culminant composé par les morts de Chatov et de Kirilov ne le concerne en rien, et par suite, sa pendaison dans la conclusion devient anecdotique. Afin de conserver le statut du protagoniste, Camus le fait rester en Russie et supprime les épisodes qui concernent Stépan. Ainsi, le premier et le dernier tableau de la pièce se répondent bien, grâce à la présence scénique de Stavroguine.

Ce changement de composition se rapporte enfin à la signification de la fin effrayante de Stavroguine. Dans la pièce, à la différence du roman et encore qu'il ne le précise par aucune

réplique, Stavroguine qui demeure chez sa mère apprend probablement les morts de Chatov et de Kirilov, dont il est au fond responsable. Dans l'adaptation, il est donc possible d'interpréter sa pendoison non pas comme un acte résultant de l'ennui nihiliste mais comme une expiation délibérée des sorts de Piotr, de Chatov et de Kirilov, qu'il a d'ailleurs tant infléchis. En effet, grâce à la suppression du chapitre 7 du roman, le suicide de Kirilov et celui de Stavroguine se succèdent de façon directe, ce qui engendre une plus grande tension dramatique. Contrairement à l'analyse proposée dans *le Mythe de Sisyphe*, la mort de Kirilov ne «libère» pas Stavroguine mais l'«entraîne» dans la mort.

Compte tenu des modifications considérables portant sur le personnage de Stavroguine, il n'est pas étonnant que Camus ajoute d'une manière audacieuse aux répliques de ce dernier des paroles qu'il a inventées. Ainsi, après la confession devant Tikhone, ce «grand pécheur» rejette catégoriquement la possibilité de salut que propose le moine (14^e tableau) :

Thikhone (se lève) — Si vous croyez que vous pouvez vous pardonner à vous-même et que vous obtiendrez votre pardon en ce monde par la souffrance, si vous cherchez uniquement à obtenir ce pardon, oh! alors vous croyez complètement! Dieu vous pardonnera [votre absence de foi car vous vénerez l'Esprit Saint sans le connaître].

STAVROGUINE — Il ne peut y avoir de pardon pour moi. Il est écrit dans votre livre qu'il n'y a de plus grand crime que d'outrager un de ces petits enfants.

THIKHONE — Si vous vous pardonnez vous-même, le Christ vous pardonnera aussi.

STAVROGUINE — *Non. Non. Pas lui, pas lui, Il ne peut y avoir de pardon! Plus jamais, plus jamais...* (Pl. I, 1074)³⁵⁾

En refusant le salut céleste, le Stavroguine de Camus dévoile ensuite ce qu'il est pour cette terre. Après l'échec de son amour pour Lisa, et à la nouvelle du meurtre de sa femme Maria (16^e tableau), il se pose en héritier de Caligula et du Renégat, héros destructeurs dans l'œuvre camusienne.

Moi. Oh! moi... (Il rit follement d'un coup, puis se dressant, crie d'une voix terrible) Moi, je hais affreusement tout ce qui existe en Russie, le peuple, le tsar, et vous [Piotr] et Lisa. Je hais tout ce qui vit sur terre et moi-même au premier rang. Alors, que la destruction règne, oui, et qu'elle les écrase tous et avec eux tous les singes de Stavroguine

et Stavroguine lui-même... (Pl. I, 1094)³⁶⁾

* * *

Le point le plus caractéristique dans l'adaptation des *Possédés*, c'est l'accession de Stavroguine au statut de vrai protagoniste. C'est sans conteste dans cette direction que Camus a approfondi sa lecture des *Possédés*, en passant par *l'Homme révolté*. Car il était presque impossible de mettre en scène ce roman en se fondant seulement sur son aspect politique. «Le sujet de cette œuvre est, précise ainsi Camus, aussi bien le meurtre de Chatov [...] que l'aventure spirituelle et la mort de Stavroguine, héros contemporain.» (Pl. I, 1886)³⁷⁾.

Or, chez Dostoïevski aussi, le plan du roman s'est transformé de façon considérable. Lors de l'affaire Nétchaïev, il a réagi et s'est inquiété de la situation de la Russie, empoisonnée selon lui par l'athéisme et le nihilisme occidentaux. Il a pris la plume délibérément afin d'attaquer ces idées et de sauvegarder les valeurs russes :

J'ai grand espoir dans ce que j'écris maintenant pour *le Messager russe* non du point de vue artistique, mais *tendancieux*; je désire exprimer plusieurs idées, dussent mes facultés artistiques y périr.³⁸⁾

Mais le génie de Dostoïevski n'a pu se satisfaire d'un simple roman-pamphlet. Une fois son imagination déclenchée, elle s'est développée par elle-même et a fait reculer l'affaire Nétchaïev dans la conception du roman :

[...] bien que cet événement occupe un des premiers plans du roman, il ne sert cependant que d'accessoire et de mise en scène à l'action d'un autre personnage que l'on pourrait véritablement appeler la figure principale du roman [...]³⁹⁾

Ainsi, le romancier a-t-il introduit dans son œuvre le protagoniste Stavroguine, «la plus étrange et la plus terrifiante création de Dostoïevski⁴⁰⁾.»

On remarquera donc un parallélisme entre le développement de Nétchaïev à Stavroguine chez Dostoïevski et le passage de *l'Homme révolté* à l'adaptation chez Camus. Celui-ci a suivi à son tour la voie qu'avait prise le romancier russe et en est arrivé à mettre l'accent sur Stavroguine. Ce cheminement lui a permis non seulement d'examiner avec soin *les Possédés*

mais aussi d'apprendre l'art romanesque dans l'œuvre gigantesque de Dostoïevski, d'autant plus qu'il lui a été possible d'utiliser les *«Carnets des Démons»* qui témoignent bien de la genèse du roman.

En outre, la reprise délibérée de *«la Confession de Stavroguine»* et les modifications qu'elle exige transforment, on l'a vu, la signification même de l'œuvre. Or, à cause du refus par l'éditeur du chapitre *«Chez Tikhone»*, Dostoïevski a été obligé d'interrompre la rédaction des *Possédés* pendant une année (1871-72) et a changé le plan entier de la troisième partie. Mais de son vivant il n'a cessé de remanier *«la Confession»*, qu'il espérait publier d'une manière ou de l'autre⁴¹⁾. Camus réalise, en quelque sorte, une autre version des *Possédés*, qu'aurait pu imaginer le romancier russe. L'adaptation des *Possédés* constitue ainsi une véritable recreation de l'œuvre.

* * *

Le Camus des années 50 n'aurait plus situé, comme il l'avait fait dans *le Mythe de Sisyphe*, Kirilov en tant que personnage-clé de l'œuvre entière de Dostoïevski. Dans la composition des *Possédés*, qu'il a bien saisie, Kirilov, Chatov et Piotr Verkhovensky sont des planètes qui tournent autour du funeste astre Stavroguine. Ce dernier a exercé presque en même temps sur leurs pensées et leurs personnalités de profondes influences, pourtant tout à fait différentes selon les cas. Ainsi, Piotr vise à la destruction de la société pour la destruction elle-même, Chatov croit que le peuple russe est élu par Dieu, Kirilov veut devenir un homme-dieu par le suicide. De plus, et cela a peut-être étonné Camus, dans les *«Carnets des Démons»* qu'il a pu enfin utiliser, Kirilov n'apparaît qu'à la fin⁴²⁾ et ne joue qu'un rôle réduit à ce stade de la conception du roman. Nétchaïv⁴³⁾ et Chatov soutiennent naturellement l'intrigue dès le début et Stavroguine, emprunté à celle de *la Vie d'un grand pécheur*⁴⁴⁾ la caractérise de façon définitive. En revanche, Kirilov n'est qu'un personnage anecdotique du point de vue de la genèse. Si le sujet des *Possédés* réside, comme l'affirme Camus lui-même, dans l'aventure spirituelle de Stavroguine et le meurtre de Chatov, il vaudrait mieux faire de Kirilov un personnage mineur, ce qui conviendrait également aux exigences scéniques.

Cependant, Camus conserve le plus possible les répliques de Kirilov, et suit même presque fidèlement les trois étapes au cours desquelles se révèle de manière successive le personnage de Kirilov (tableau 3^e, 6^e, 21^e). Ce point est d'autant plus significatif que l'adaptateur supprime en plusieurs endroits les répliques importantes de Chatov qui manifestent le

messianisme russe de celui-ci⁴⁵⁾. Chatov représente en effet, avant d'être la victime de Piotr, le porte-parole de Dostoïevski, qui a défendu l'Orthodoxie et les valeurs russes avec ardeur. De toute évidence, le panslavisme religieux de Dostoïevski a gêné l'athée Camus⁴⁶⁾, qui a voulu d'autre part insister sur l'universalité de la littérature dostoïevskienne. Dans la pièce, c'est Kirilov qui assume le rôle de porte-parole de l'adaptateur en ce qui concerne la religion. Le Kirilov de Dostoïevski ne peut trouver de conclusion définitive, dans sa conception du suicide logique, à la question de l'existence de Dieu :

Celui qui vaincra la souffrance et la terreur, celui-là sera lui-même Dieu. Quant à l'autre Dieu, il ne sera plus.

— Donc ce Dieu existe tout de même d'après vous [Kirilov].

— *Il n'existe pas, mais Il est.* (DE., 122)⁴⁷⁾

En revanche, le Kirolov de Camus déclare catégoriquement son athéisme dans une modification ménagée avec soin :

KIRILOV — [...] On croit qu'il y a une raison de vivre.

GRIGOREIEV — Et il n'y en a pas?

KIRILOV — Non, il n'y en a pas. C'est pourquoi nous sommes libres. Il est indifférent de vivre et de mourir. [...] La vie n'est pas la bonne. Et *l'autre monde n'existe pas! Dieu n'est qu'un fantôme suscité par la peur de la mort et de la souffrance.* Pour être libre, il faut vaincre la souffrance et la terreur, il faut se tuer. Alors, il n'y aura plus de Dieu et l'homme sera enfin libre. (Pl. I; 959-60)⁴⁸⁾

Discours très camusien, qui rappelle surtout les premiers écrits de Camus. En effet, la différence entre le Meursault de *l'Étranger* et le Kirilov camusien ne consiste qu'en une seule phrase : «la vie n'est pas la bonne.»

On retrouve alors, dans l'adaptation de 1958, un reflet lointain de l'image de Kirilov qu'a conçue le jeune Camus. Le changement intervenu dans sa lecture des *Possédés*, et l'idée selon laquelle la révolte est incompatible avec la pensée de l'homme-dieu n'arrivent pas à effacer complètement cette image originelle. Lors de la représentation, Camus a vu sur la scène Kirilov parler du suicide logique, comme il l'avait imaginé vingt ans plus tôt. C'est ainsi que les *Possédés* ont permis à l'adaptateur de revivre ses expériences littéraires initiales.

* * *

L'adaptation des *Possédés* ne fut pas pour Camus la simple transformation d'un roman en pièce théâtrale. Il s'agissait d'une recréation de l'univers dostoïevskien, qui lui a probablement permis de réfléchir sur la notion même de roman, d'autant plus que son œuvre a peu de rapport avec la complexité et la grande étendue qui caractérisent celle de Dostoïevski. De façon paradoxale, cette relation au théâtre a ramené Camus au romanesque. D'autre part, au cours de cette adaptation, Camus a revécu l'influence de Dostoïevski reçue dans sa jeunesse, ce qui lui a servi sans aucun doute à confirmer son point de départ littéraire. Ainsi, dans le travail pénible et apparemment peu créatif des années 50, Camus a recherché certaines inspirations susceptibles de favoriser sa résurrection littéraire.

La signification de l'adaptation des *Possédés* se révélerait donc par relation avec l'œuvre future projetée par l'auteur. Il faut retenir que *le Premier Homme*, qui aurait dû être un roman-fleuve autobiographique, a été conçu parallèlement à ce travail d'adaptation. Et en 1959, comme si l'achèvement de celle-ci l'avait déclenché, Camus a pu enfin entamer la rédaction du roman, dont 145 manuscrits existaient lorsque la mort interrompit son travail⁽⁴⁹⁾. Il faut retenir aussi que, dès 1955, Camus a montré son ambition littéraire, bien que d'une manière implicite :

Il y a de grandes chances, en effet, pour que l'ambition réelle de nos écrivains soit, après avoir assimilé *les Possédés*, d'écrire un jour *la Guerre et la Paix*. Au bout d'une longue course à travers les guerres et les négations, ils gardent l'espoir, même s'ils ne l'avouent pas, de retrouver les secrets d'un art universel qui, à force d'humilité et de maîtrise, ressusciterait enfin les personnages dans leur chair et leur durée. (Pl. II, 1132)⁽⁵⁰⁾

NOTES

Éditions utilisées et sigles

- * Camus, *Théâtre récits, nouvelles*, édition établie et annotée par Roger Quilliot, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1974. — Pl. I.
- * Camus, *Essais*, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1977. — Pl. II.

- * Dostoïevski, *les Possédés* (I-II), traduits du russe par Victor Derély, Plon, 1886 — PO. I, PO. II.
- * Dostoïevski, *les Démons*, traduits du russe par Boris de Schlöezer, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1955. — DE.

- 1) «Pourquoi je fais du théâtre?» (1959).
- 2) Commentaire de Roger Quilliot sur le thème de l'adaptation, Pl. I, 1854-55. Il formule le même avis à propos de *l'Exil et le royaume*.
- 3) Raymond Gay-Crosier, *les Envers d'un échec*, Minard, 1967, pp. 221-231. Ouvrage indispensable pour l'étude du théâtre de Camus, malgré sa thèse un peu trop catégorique selon laquelle ce théâtre «est un échec incontestable».
- 4) Certains disent que Camus a déjà commencé l'adaptation des *Esprits* au début des années 40.
- 5) «Extraits d'interviews» concernant *Requiem pour une nonne*.
- 6) «Pour Dostoïevski», texte rédigé en 1955. Cette rencontre s'est réalisée par l'intermédiaire de la traduction intitulée *les Possédés*, Plon, 1886. La collation des textes nous permet de constater que Camus a utilisé cette édition dans *le Mythe de Sisyphe* ainsi que dans *l'Homme révolté*. Cependant lors de l'adaptation, il s'est délibérément fondé sur la nouvelle traduction par B. de Schlöezer, sans retenir en aucun endroit l'ancienne traduction. C'est pourquoi il nous faut consulter à la fois les deux versions dans cette courte étude.

Bien qu'il ait utilisé la version des *Démons* (traduction exacte du titre russe), Camus a préféré garder l'ancien titre «*les Possédés*» pour son adaptation. Peut-être a-t-il voulu d'une part conserver le souvenir de la première rencontre avec l'œuvre de Dostoïevski et d'autre part insister sur un aspect précis de la situation des personnages.

Quant à l'orthographe du nom des personnages, nous suivons celle de la traduction de Schlöezer : par exemple «Piotr» au lieu de «Pierre».

- 7) «Prière d'insérer» aux *Possédés*.
- 8) *Carnets I*, Gallimard, 1962, p. 23.
- 9) Voir l'argument dans la section «le Suicide philosophique», (Pl. II, 119-134).
- 10) Les mots *en italique* à l'intérieur des citations sont soulignés par nous, sauf cas particulier précisé dans les notes.
- 11) Dans la conclusion du roman, Stavroguine adresse de Suisse une lettre à Daria Pavlova et y écrit : «Le magnanime Kirilov a été vaincu par une idée, et — il s'est brûlé la cervelle» (PO. II, 408). Mais il est difficile de savoir, seulement par cette lettre, si la mort de Kirilov déclenche le suicide de Stavroguine. D'autre part, d'un point de vue réaliste, il est invraisemblable que Stavroguine, fuyant de Russie comme un criminel, soit informé du sort de Kirilov. Au reste pourquoi ne fait-il pas mention de l'assassinat de Chatov, qui n'est autre que le frère de Daria?
- 12) Camus reprend cette phrase dans son adaptation : «Rappelez-vous ce que vous avez été pour moi, *le rôle que vous avez joué dans ma vie.*» (Pl. I, 1003. Les mots en italique sont ajoutés par Camus.)
- 13) Il est intéressant de comparer l'analyse du *Mythe de Sisyphe* avec l'introduction de l'article de J. -P. Sartre intitulé «M. François Mauriac et la liberté» et publié en 1939, qui commence justement par la mention de Stavroguine (*Situation I*, Gallimard, pp. 36-37).
- 14) Il est probable que le thème du suicide logique influence aussi *la Mort heureuse*. On comparera surtout la scène où Zagreus songe à son suicide, un revolver à la main, et éprouve une sorte

- d'extase (*la Mort heureuse*, chapitre 4 de la première partie, pp. 77-78) et le passage où Kirilov exhibe joyeusement ses pistolets et son revolver à Stavroguine (chapitre I de la deuxième partie, PO. I, 254-55, DE., 248).
- 15) *Carnets I*, pp. 141-144. Les mots «*Sur l'Absurde?*» sont soulignés dans le texte original. Que l'on compare le début de ce fragment avec celui du *Mythe de Sisyphe*, la fin avec celle de *l'Étranger*.
- 16) Sur ce point, voir plus loin et la note 45.
- 17) «*Pour Dostoïevski*».
- 18) Dans le manuscrit, le titre de la section qui traite de Pisarev, Bakounine et Nétchaïev était «*les Possédés*».
- 19) Dostoïevski cite ce paragraphe comme épigraphe du roman.
- 20) Dans les «*Carnets des Démons*», c'est Nétchaïev (Piotr Verkhovensky) qui développe l'idée de Chigaliov (DE., 1034-1038).
- 21) Les «*Carnets des Démons*» occupent à peu près 400 pages dans cette édition.
- 22) «*Prière d'insérer*».
- 23) Gide, *Dostoïevski in Œuvres complètes d'André Gide XI*, N.R.F., 1936, p. 221.
- 24) Chapitre 3 de la troisième partie, DE., 545-551. 16^e tableau dans l'adaptation.
- 25) Chapitre 5 de la troisième partie, DE., 618-620. Camus modifie considérablement ce dialogue.
- 26) *Correspondance*, Gallimard, 1981, p. 230.
- 27) Lors de la représentation, on a en outre supprimé les tableaux 10 et 17 et réduit le nombre des tableaux à 20.
- 28) Némirovitch-Dantchenko a réduit *les Possédés* au personnage de Stavroguine et a intitulé son adaptation *Nicolas Stavroguine*, sans utiliser le chapitre de «*la Confession*».
- 29) Du reste la scène du duel a été supprimée lors de la représentation.
- 30) Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*. Nizet, 1965, p. 195. Ouvrage important qui couvre l'ensemble de l'activité théâtrale de Camus.
- 31) Quelle que soit la signification de «*la Caonfession de Stavroguine*», il faut retenir que cet épisode n'a pas été achevé par Dostoïevski. Au Japon, certains traducteurs se risquent à l'intégrer dans le texte du roman : choix discutable du point de vue éditorial.
- 32) «*Questionnaire pour spectacles*». D'autre part, Camus procède à des ajustements très subtils pour que «*la Confession*» s'intègre dans la pièce de façon naturelle. Voir par exemple cette modification qui a pour but de préparer la scène de la confession :
- STAVROGUINE — Si l'on fait du mal à un de ces enfants que vous aimez, à une petite fille, par exemple, si on la déshonore, est-ce bien aussi?
- KIRILOV — (*le regarde en silence*). *L'avez-vous fait? (Stavroguine se tait et secoue bizarrement la tête.)* Si l'on fait ce mal, cela est bien aussi. [...] (6^e tableau, Pl. I, 1001-02)
- 33) Stavroguine est un ancien élève de Stépan Trophimovitch. Chatov, Daria et Lisa ont beaucoup aimé ce dernier dans leur enfance.
- 34) À ce départ trop hâtif se rapporte peut-être la modification du plan qu'a imposée à Dostoïevski la suppression de «*la Confession*».
- 35) Les mots en italique sont ajoutés par Camus. Ceux qui figurent entre crochets ont été supprimés lors de la représentation. Le reste de ces répliques reprend presque littéralement le texte de «*la Confession*». Voir DE., 744-745.

- 36) Cette réplique tout entière est ajoutée par Camus. Dans le texte du roman, «debout au milieu de la salle, Stavroguine gar[de] le silence». Voir DE., 559.
- 37) «Prière d'insérer».
- 38) Lettre de Dostoïevski à Strakhov datée du 4 mars 1870. Citée in DE., p. xxvi.
- 39) Lettre de Dostoïevski à Katokov datée du 8 octobre 1870. Citée in DE., pp. xxvii-xxviii.
- 40) Gide, *op. cit.*, p. 278.
- 41) «La Confession de Stavroguine» n'a été publiée en Russie qu'en 1932, sous le titre de «Chez Tikhone».
- 42) Kirilov apparaît dans le fragment daté du 12 septembre 1870, sans nom, simplement désigné ainsi : «l'ingénieur» (DE., 992).
- 43) Dans les «Carnets des *Démon*s», Piotr Verkhovensky est toujours appelé «Nétschaïev».
- 44) Dostoïevski a conçu le projet de *la Vie d'un grand pécheur* vers la fin des années 1860 et a fait beaucoup d'efforts pour ce roman inachevé.
- 45) Par exemple, Camus supprime ces paroles de Chatov : «Le peuple, c'est le corps de Dieu. Tout peuple n'est un peuple que tant qu'il possède son propre Dieu, son Dieu à lui, et nie sans admettre nul compromis tous les autres Dieux, tant qu'il croit que grâce à son Dieu, il triomphera de tous les autres Dieux et les chassera.» (chapitre 1 de la deuxième partie, DE., 266).
- 46) Par contre, le protestant Gide a éprouvé de la sympathie pour Dostoïevski à cause de la répugnance de celui-ci envers le catholicisme.
- 47) Chapitre 3 de la première partie.
- 48) Troisième tableau.
- 49) D'après l'ouvrage volumineux de Herbert R. Lottman, *Albert Camus — a biography —*, Doubleday & Company, New York, 1979.
- 50) «Roger Martin du Gard», texte rédigé en préface aux œuvres complètes de Martin du Gard.