

REVOLTE CAMUSIENNE ET REVOLTE DOSTOÏEVSKIENNE

A Thesis

Presented To

The Faculty of Graduate Studies and Research

The University of Manitoba

In Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

Master of Arts

by

Vivienne Anne Moody

February 1969

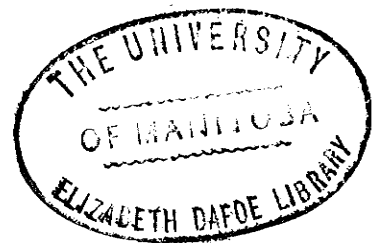


TABLE DES MATIERES

	PAGE
INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE	
CHAPITRE I CAMUS, ADAPTATEUR DE DOSTOIEVSKI	7
DEUXIEME PARTIE : METAPHYSIQUE DOSTOIEVSKIENNE ET METAPHYSIQUE CAMUSIENNE	
CHAPITRE I LA DECOUVERTE DE L'ABSURDE	17
CHAPITRE II LA LIBERTE METAPHYSIQUE	29
CHAPITRE III LA REVOLTE METAPHYSIQUE	38
TROISIEME PARTIE : LA MORALE	
CHAPITRE I LE CRIME	54
CHAPITRE II LE SUICIDE	71
CHAPITRE III LA MAUVAISE FOI	84
CHAPITRE IV L'INNOCENCE	106
CHAPITRE V L'ACCEPTATION ET LA REVOLTE	119
CONCLUSION	133
BIBLIOGRAPHIE	

INTRODUCTION

"On a longtemps cru que Marx était le prophète du XXe siècle. On sait maintenant que sa prophétie a fait long feu. Et nous découvrons que le vrai prophète était Dostoïevski. Il a prophétisé le règne des grands Inquisiteurs et le triomphe de la puissance sur la justice."¹

Par ces mots Camus essayait d'expliquer le retour à Dostoïevski dans le théâtre en France. Le questionnaire pour Spectacles auquel il répondait évoquait les nombreuses adaptations faites de Dostoïevski. Camus croyait évidemment que cet engouement n'était pas le fait du hasard. Les héros du XIXe siècle sont encore des "héros contemporains", et les thèmes sans âge, de l'homme et de son univers font des "oeuvres d'actualité."

Dès l'âge de seize ans Camus s'intéressait à Dostoïevski. Il va sans dire que s'il a jugé que "sans Dostoïevski la littérature française du XXe siècle ne serait pas ce qu'elle est"² il a dû découvrir chez lui une source maîtresse où l'angoisse de son âge était prophétisée. A l'occasion d'un hommage à Dostoïevski, Camus a fait l'éloge de ce romancier étranger. On peut comprendre de quelle façon ils ont partagé la vision d'un univers torturé.

¹ Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles, Bibliothèque de la Pléiade, (Paris, Gallimard, 1963), p. 1882.

² Camus, "Pour Dostoïevski", op. cit., p. 1878.

J'ai d'abord admiré Dostoïevski à cause de ce qu'il me révélait de la nature humaine. Mais, très vite, à mesure que je vivais le drame de mon époque, j'ai aimé dans Dostoïevski celui qui a vécu et exprimé le plus profondément notre destin historique. Pour moi, Dostoïevski est d'abord l'écrivain qui, bien avant Nietzsche, a su discerner le nihilisme contemporain, le définir, prédire ses suites monstrueuses, et tenter d'indiquer les voies du salut. Son sujet principal est ce qu'il appelle lui-même ' l'esprit profond, l'esprit de négation et de mort ', l'esprit qui, revendiquant la liberté illimitée du ' tout est permis ', débouche dans la destruction de tout et dans la servitude de tous."3

La puissance de l'esprit "souterrain" et le problème de la personnalité sont vraiment inséparables du problème de la condition humaine. Il y a trop de révoltes au nom de la justice, de l'égalité, du bonheur qui ne sont fondées que sur l'égoïsme et la volonté de puissance. Ce que la dignité humaine peut faire contre le mal historique et collectif est un premier problème, mais la question de ce qu'on peut faire contre le mal dans le coeur de l'homme individuel en est un autre. De la violence et du chaos inscrits au coeur de l'homme et au centre de son univers, des problèmes de la liberté et de la justice, Dostoïevski et Camus font leur oeuvre. Parce qu'il leur semblait qu'il y avait tant de routes entre lesquelles choisir, il faut en explorer les aboutissements. Si les dangers peuvent être prévenus, il faut les indiquer, car les attitudes défavorables ne servent qu'à augmenter la souffrance humaine et à diminuer la liberté de chaque homme.

En confrontant donc les deux écrivains, on trouve bien des choses en commun quoique l'un soit un humaniste athée et l'autre un

3

Ibid., p. 1879.

chrétien. Ils sont tous deux des moralistes qui cherchent comment se conduire. Pour Dostoïevski c'est avec Dieu, pour Camus c'est sans Dieu. Evidemment les deux écrivains doivent s'attacher au problème d'une éthique, chrétienne ou non, et surtout au problème de l'athéisme mais certainement d'une façon différente. Pour Dostoïevski c'est une lutte éternelle contre la tentation de l'athéisme: l'existence de Dieu est "le problème qui m'a tourmenté, consciemment ou inconsciemment, toute ma vie."⁴ Pour Camus c'est autre chose. On est athée, voilà tout. Le Christ devient pour Camus "la plus haute incarnation de la solitude et de la grandeur humaine dans le désert des cieux."⁵ Les héros de Camus doivent persévérer sans espoir. L'absence de l'éternel n'exige pas la mort. Mais le problème pour les héros russes, préoccupés constamment de Dieu, c'est d'essayer de faire le "saut existentiel," car l'autre alternative c'est le suicide ou le meurtre. Ecrasé par ses souffrances et celles des autres, Dostoïevski a choisi ou, au moins essayé de choisir, la révolte, la vie éternelle et Dieu, cependant que Camus a choisi la révolte, la vie et la société avec le monde.

Le sujet de la révolte est un terrain vaste et ici j'ai simplement l'intention d'affirmer l'importance que les deux auteurs lui

4

Dostoïevski, Les Démons, Bibliothèque de la Pléiade, (Paris, Gallimard, 1959), p. XI.

5

Roger Quilliot, La Mer et Les Prisons, (Paris, Gallimard, 1956), p. 104.

ont accordée. Dans L'Homme Révolté Camus définit la révolte métaphysique, comme "le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création."⁶ Voici le point de départ pour l'examen des voies et des théories de la révolte. L'homme refuse d'accepter ce qui est, et dans chaque homme révolté il y a toujours le sentiment qu'il a raison, et, ce qu'il y a de plus important encore, c'est qu'il croit qu'il a le droit pour lui. Mais le droit de faire quoi? Le meurtre, le suicide sont des éventualités ouvertes par la découverte de l'absurde. Du moment que l'homme commence à agir, peut-il les éviter? Certainement pas, si la révolte embrasse le nihilisme absolu. Mais pour Camus l'homme révolté, l'homme absurde, n'est pas nihiliste. Il découvre des limites, mais peut tout de même rester un homme révolté. Pour Dostoïevski l'homme qui commence par être un homme révolté devient inévitablement un nihiliste. Il n'y a pas de limites sans Dieu. En quête de valeurs, l'homme doit se confronter avec l'univers et Dieu. Il y a pour lui un choix. Il doit ou bien se considérer comme une partie de toute la création en harmonie avec la volonté de Dieu à laquelle se soumettre, ou bien rejeter Dieu au nom de sa propre volonté et indépendance, pour l'accomplissement de ses propres désirs à n'importe quel prix. On est conduit à choisir entre le "tout est permis" ou "la servitude de tous". Mais voici ce que Dostoïevski ne voulait pas accepter et ce que Camus a

6

Albert Camus, Essais, Bibliothèque de la Pléiade, (Paris, Gallimard, 1965), p. 435.

appelé "sa souffrance personnelle." "Son espérance tragique est de guérir l'humiliation par l'humilité et le nihilisme par le renoncement."⁷

Quoique les romans de Dostoïevski traitent du problème de l'absurde, on n'a pas une oeuvre absurde. Bien que les deux écrivains cherchent le salut de l'homme, livré à un univers incompréhensible, dans des voies différentes, on découvre que les thèmes de Dostoïevski sont les thèmes de Camus et que toujours, au centre de leurs écrits, se trouve l'homme dont la valeur et la dignité doivent être protégées. L'homme est scruté dans son péché, son tourment, sa petitesse et sa grandeur. L'homme peut être cruel, malhonnête, hypocrite, égoïste, mais on ne doit jamais désespérer de lui. Le pire des hommes a toujours une valeur et la vie de chaque être humain est sans prix. C'est peut-être parce que Dostoïevski et Camus tous deux ont affronté la mort et l'ont trouvée laide que la plus grande valeur est accordée à la vie humaine. Tous les hommes sans doute sont des condamnés à mort, mais on n'a pas le droit d'ajouter à ce qu'il y a de douloureux dans la condition humaine. Les deux auteurs sont préoccupés de la solidarité des hommes, exigence urgente qui vient de leur propre découverte d'un monde indifférent où le sort de l'homme est la solitude, l'isolement physique et spirituel et l'angoisse de la mort. Mais le monde a deux aspects, l'envers aussi bien que l'endroit, et entre la plénitude de la vie et l'accablement de la mort il faut que l'homme se maintienne.

7

Albert Camus, "Pour Dostoïevski", Théâtre, Récits, Nouvelles, p. 1879.

La responsabilité de l'artiste est reconnue dans ce que Camus a écrit au sujet de son rôle.

"Mon rôle, je le reconnais, n'est pas de transformer le monde, ni l'homme: je n'ai pas assez de vertus, ni de lumières pour cela. Mais il est, peut-être, de servir, à ma place, les quelques valeurs sans lesquelles un monde, même transformé, ne vaut pas la peine d'être vécu, sans lesquelles un homme, même nouveau, ne vaudra pas d'être respecté."⁸

Ni Dostoïevski ni Camus n'étaient philosophes au sens strict du terme mais tous deux se préoccupent de philosophie. Camus prend soin de le marquer. "Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système."⁹ Mais les oeuvres des deux écrivains contiennent de la philosophie, "une philosophie mise en images."¹⁰ C'est ici que le drame qui a d'abord un caractère personnel et immédiat, mène à une signification universelle. L'art de philosopher plutôt que la science, est lié à l'art du romancier. L'artiste d'abord crée des mythes et non pas les systèmes.

⁸
Albert Camus, "Actuelles I", Essais, p. 368.

⁹
" Interview à 'Servir' ", op. cit., p. 1427.

¹⁰
"La Nausée de Jean-Paul Sartre", op. cit., p. 1417.

PREMIERE PARTIE

CAMUS, ADAPTATEUR DE DOSTOËVSKI

Pour Camus le travail théâtral était une passion. A Alger il avait fondé le Théâtre de l'Equipe en 1935, et dans un interview, quand il parlait des rôles qu'il avait interprétés, c'était le personnage dostoïevskien qu'il préférait. "J'ai aimé par-dessus tout Ivan Karamazov. Je le jouais peut-être mal, mais il me semblait le comprendre parfaitement. Je m'exprimais directement en le jouant."¹ Vingt-trois ans après, en considérant son adaptation des Possédés, Camus ne se réclame pas moins "d'une si rare fidélité ou d'une si longue intoxication."² C'était une intoxication par l'esprit de révolte de Dostoïevski. L'image évangélique du christianisme qui fait une grande partie des oeuvres de Dostoïevski n'est, pour Camus, qu'un compromis. Dans les oeuvres de Dostoïevski, on trouve deux façons de penser, deux jugements contraires. Entre la nostalgie de la paix en Dieu et la nécessité de la révolte contre Dieu, Camus croyait que celle-ci exprimait le plus fidèlement l'esprit vrai de Dostoïevski. Ce sont toujours aux démons et aux révoltés que Camus s'est intéressé et ce sont eux qui ont inspiré son imagination. De tous les romans de Dostoïevski Les Possédés est celui où la révolte personnelle,

¹ A. Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles, p. 1712.

² "Pourquoi je fais du théâtre?", op. cit., p. 1719.

historique ou métaphysique trouve sa déclaration la plus passionnée. Camus a écrit: "Les Possédés sont une des quatre ou cinq oeuvres que je mets au-dessus de toutes les autres. A 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."³

Pour composer son adaptation des Possédés, Camus a utilisé le roman, la confession de Stavroguine et Les Carnets des Possédés. La confession de Stavroguine avait été supprimée par la censure russe et n'avait été publiée qu'en 1923 sous le titre "Chez Tikhone." Dans les traductions des Possédés, la confession n'était pas incluse ou quelquefois elle se trouvait à la fin de l'oeuvre. Dans son adaptation Camus l'a située à sa place précise, entre les chapitres VII et VIII de la deuxième partie, pour lui redonner son importance dramatique et psychologique. L'adaptation transcrit le roman d'une manière concise, chose facile, dit Camus, car il parle de la "technique de théâtre" et du "tempo dramatique" qu'il y a dans les romans de Dostoïevski. Quand les critiques ont fait l'éloge de son adaptation, Camus rappelait toujours qu'il n'en était pas l'auteur. C'était Dostoïevski seul qui méritait les éloges, pas lui. C'était cependant une entreprise énorme que cette transformation d'un roman épique en drame sans que fût perdue l'unité de ton, de style, et de rythme du texte originel. Mais les

3

"Prière d'insérer", op. cit., p. 1877.

thèmes dostoïevskiens ont envahi l'esprit de l'adaptateur et tous les éléments, mélodramatiques, comiques, tragiques ou métaphysiques sont conservés.

La pièce de Camus commence de la même manière que le roman. Le premier personnage à exposer les événements, c'est le narrateur. Dans la violence, la fureur et la folie, du commencement au dénouement, il garde un ton "courtois, ironique et impassible," selon les termes de Camus dans ses indications scéniques. Pour le narrateur, aussi bien que pour les autres personnages, Camus a laissé une grande partie du dialogue intacte. On peut facilement trouver la même phrase, le même mot. Camus a dit que Dostoïevski "procède par dialogues, avec quelques indications de lieux et de mouvements. L'homme de théâtre, qu'il soit acteur, metteur en scène ou auteur, trouve toujours auprès de lui tous les renseignements dont il a besoin."⁴

Camus a dû réduire les dimensions de ce roman lourd et difficile à manier. Il a dû simplifier l'intrigue compliquée et éliminer les rôles qui seraient superflus pour une pièce de théâtre. Il y a des personnages et des scènes dont il ne pouvait se servir. Camus arrive à la clarté par ses choix opérés dans une matière surabondante. Par exemple, prenons le cas de Nicolas Stavroguine quand il entre en scène. Pierre Verkhovensky l'annonce. Dans le livre, son entrée est suivie de détails au sujet de Stavroguine et de son entourage. Tout

4

Loc. cit.

ceci fait partie des indications scéniques pour Camus. On est informé dans le roman de la manière dont Stavroguine entre dans le salon. Le narrateur réfléchit pendant une demi-page sur ce que veut dire le visage de Stavroguine. Il y a une demi-page encore au sujet de l'état d'âme de sa mère quand elle le voit. Enfin elle lui pose la terrible question.

"Nicolaï Vsévolodovitch! répéta-t-elle en détachant chaque mot d'une voix forte et chargée de menaces, je vous prie de me dire immédiatement, sans quitter votre place, s'il est vrai que cette infirme, cette boiteuse, - la voici, là - regardez-la bien! est votre femme légitime?"⁵

Dans la pièce de Camus elle dit tout simplement:

"Nicolaï! Je vous prie de me dire immédiatement, sans quitter votre place, s'il est vrai que cette femme que voici est votre femme légitime?"⁶

Cela est un exemple significatif de la façon dont Camus, qui sentait les lignes de force, les a dégagées du livre pour les présenter très exactement en les transposant au théâtre. On peut reconnaître partout cette fidélité, qui reste tout de même, une fidélité créatrice.

Camus déclare que Les Possédés sont un ensemble très composite qu'il a pu cependant facilement redistribuer dans une "architecture dramatique". Chose nécessaire, car il faut aller beaucoup plus vite sur la scène et éviter la longueur des méditations sans fin qui ne sont pas de mise au théâtre. L'architecture dramatique exige

5
Dostoïevski, Les Démons, p. 193.

6
Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles, p. 980.

un principe de subordination plus rigoureux que le roman. Il y a dans le roman, avec les deux personnages de Stavroguine et de Verkhovensky, deux cas différents qui évoluent d'une manière mal organique. Ils représentent deux centres de gravité distincts. Dostoïevski a commencé par écrire une brochure contre les révolutionnaires nihilistes, représentés par Verkhovensky, son groupe et un assortiment de rustres de province. Mais de plus en plus ce drame politique est passé à l'arrière-plan pour laisser le personnage de Stavroguine au centre du drame métaphysique, vécu aussi par les personnages de Kirilov et Chatov. Il y a donc deux drames séparés, le drame politique et le drame métaphysique. Comment les lier? On ne le peut immédiatement. Les personnages poursuivent leurs propres intrigues, crimes ou destins sur des plans parallèles. On ne peut lier ces deux thèmes que sur le plan métaphysique et quelquefois psychologique. Les nihilistes représentent ce que l'on appelle "l'hérésie dostoïevskienne" au niveau social et politique et Stavroguine la même hérésie dans un individu isolé et sans racines. De cette manière Stavroguine se rapproche de Verkhovensky. Il y a d'autres liaisons. Chatov et Kirilov représentent les deux aspects du problème métaphysique de Stavroguine. Lisa est son double émotif et sa femme Maria son double dans la folie. En incorporant dans la pièce le chapitre censuré Camus a augmenté le poids, la force de Stavroguine, pour éclairer ce qui est mentionné ci-dessus, et pour faire contrepoids au thème politique. Car Camus a écrit que: "L'énigme de Stavroguine, le secret de Stavroguine, tel est le thème unique des Possédés."⁷ Il voulait exprimer que la thèse

7

"Adaptation des Possédés", op. cit., p. 1876.

de Dostoïevski est que "les mêmes chemins qui mènent l'individu au crime mènent la société à la révolution."⁸ Dans la pièce, à partir du moment où Stavroguine paraît au quatrième tableau, il reste présent jusqu'au seizième tableau, où il disparaît pour se tuer. Camus le place toujours au centre de la pièce et c'est autour de lui que se déroule le drame. C'est en faisant de Stavroguine le personnage central que la pièce diffère d'une manière radicale du roman. Mais Camus a pu ainsi discerner pour le théâtre une hiérarchie d'intentions toujours intelligible.

Enfin il faut faire mention d'un autre élément important de l'architecture de la pièce, dans le personnage du vieux bouffon Stépan Trophimovitch Verkhovensky, père de Pierre et précepteur de Stavroguine. Les Possédés commencent et se terminent avec lui. Dostoïevski voulait démontrer comment ce libéral, ce rationaliste sentimental de 1840 a eu pour descendants des radicaux destructifs et nihilistes qui arrivent à être les ennemis de la liberté et de l'individualisme. Les enfants spirituels des Biéliniski et Tourguéniev étaient les Nétchaïev. Ce livre, qui paraît d'abord si réactionnaire, n'est qu'un assaut mené contre les pseudo-révolutionnaires dont la révolte, déracinée, perd de vue ses buts originaux et trahit l'homme. Le terrorisme individuel des révolutionnaires professionnels est un signe annonciateur de la terreur au niveau de l'Etat. Les principes de l'organisation de Nétchaïev, visant à identifier l'histoire avec une valeur absolue, ont pour résultat l'adoption du Chigalevisme; et en Russie après 1917, la tendance se

8

Loc. cit.

poursuit jusqu'à Staline. L'oeuvre prophétique de Dostoïevski a exprimé dramatiquement les dangers qui se cachent dans l'idéologie. Camus va poursuivre l'analyse des dangers aussi bien que des valeurs de la révolte. Il faut procéder avec soin, car l'amour de l'homme mène trop souvent à l'idée qu'on peut justifier son esclavage. "Ce n'est pas dans une école philosophique qu'il faut chercher les descendants de Stavroguine et Verkhovensky mais dans les tortionnaires des polices politiques et les gardiens des camps de concentration."⁹

Tout le livre des Possédés est un mélange de bouffonnerie et de négation violente où toute une partie de la société russe est l'objet d'une satire amère. C'est une satire dirigée contre les pseudo-révolutionnaires, les nihilistes, qui cherchent à combiner le matérialisme philosophique et les utopies socialistes, après avoir détruit tout autre système même si pour ce faire il faut détruire tout homme qui ne partage pas leur conviction. C'est contre cette fureur terrible qui affirme la valeur des systèmes politiques supérieure à la valeur de l'homme que Dostoïevski a dirigé sa critique. En même temps il montre les racines du nihilisme russe. Au niveau politique et social, les nihilistes représentent une hérésie qui se retrouve au niveau psychologique, ceci dans l'individu isolé, dans le personnage de Stavroguine avec ses doubles métaphysiques de Kirilov et Chatov. En lisant L'Homme Révolté et Le Mythe de Sisyphe on voit clairement pourquoi Camus a choisi d'adapter Les Possédés. Ses inquiétudes sont celles des héros dostoïevskiens.

9

Joseph C. Marek, "L'absence de Dieu et la révolte," La Revue de l'Université Laval, (Québec), Vol. X, no 6, février 1956.

Quelle tâche immense que cette adaptation à la scène des Possédés! C'est un tome de huit cents pages. La première représentation a eu lieu le trente janvier 1959, au Théâtre Antoine. On en a parlé comme du plus grand succès de Camus. La pièce a duré quatre heures. Un critique y a vu "une sévère épreuve d'endurance." Mais ce fut la seule critique parmi les chants de louanges réservés à cette richesse, dont le traitement dramatique n'a abouti qu'à quatre heures de représentation quand il y aurait fallu quatre jours.

Mais que manque-t-il à l'adaptation d'un roman au théâtre? Le talent de Camus n'est pas en question, mais simplement le fait qu'il y a une différence d'échelle. La vaste étendue du roman russe dans tout son tumulte, la complexité de détails explorés avec une minutie incroyable; tout ce qui relève de la forme épique ne peut être réduit à la forme dramatique. A chaque niveau de la société russe perce un manque de confiance. Ce qu'il y a d'ignorance, de petitesse d'esprit, de délires, de misère, de grossièreté et de mesquinerie provinciale est traité dans le roman avec une profondeur impossible à transposer dans une pièce.

On ne voit pas chez Camus de nouveau personnage, mais des fusions de personnages. Il en a condensé certains et a souvent utilisé des dialogues qu'il a trouvés dans les "Carnets" des Possédés, dialogues que Dostoïevski n'avait pas introduits dans son livre. Dans Le Figaro Littéraire un critique exprime ainsi l'idée de cette concentration:

"Une montée chez chaque personnage, vers le complet épanouissement de ce qu'il est profondément, est d'ailleurs ce qui donne son style et son rythme à la pièce - et c'est là que

l'auteur dramatique A. Camus s'est assurément montré le plus efficace. Ce qui est dans le roman nécessaire et séduisante dispersion, retours et cheminements obliques, se transforme en une ascension que l'on sent irrésistible."¹⁰

Les Possédés baignent dans une atmosphère d'extravagance et de folie, d'absurdité, proprement russe. Camus a voulu capter cet illogisme et il a organisé pour ses acteurs "une soirée de folie où l'on écoute des airs folkloriques, en buvant de la vodka."¹¹ Camus déclare qu'il y a des parties de pure comédie dans la pièce. Il cite en exemple la fausse logique de l'analyse du sentiment de Varvara Stavroguine pour Stépan Trophimovitch. Elle lui portait "une amitié sans limites, c'est-à-dire qu'elle le haïssait souvent."¹² Mais je crois qu'il n'y a véritablement que des exemples isolés de comédie. Pour l'essentiel, dans Les Possédés on ne trouve qu'humour sauvage et particulièrement cruel. C'est un humour révélateur et, quand on l'examine de plus près, il a toujours pour but de ridiculiser. Il n'y a pas de personnage qui échappe à cette moquerie corrosive, dont l'effet subversif est pourtant plus évident dans le roman que dans la pièce.

Au niveau de la philosophie de Dostoïevski, que dire du rôle de Camus? Simplifier, clarifier, ce serait être infidèle à tant d'explicable, à tant de choses, à tant de situations sur lesquelles s'établit le drame, qui naît du dilemme de l'homme dans son univers étrange.

10

Jacques Lemarchand, "Au Théâtre Antoine", Le Figaro Littéraire, 7 février 1959, p. 12.

11

Camus, "Albert Camus et le théâtre", Théâtre, Récits, Nouvelles, p. 1693.

12

Les Possédés, op. cit., p. 926.

Mais on peut dire que Camus nous sert de guide à travers ce tumulte et ce délire que sont Les Possédés. Il élève et éclaire le drame métaphysique, à partir du drame concret et atteint au véritable art théâtral. Comment?

"Lorsque mon ami Mayo dessinait les décors des Possédés nous étions d'accord pour penser qu'il fallait commencer par des décors construits, un salon lourd, des meubles, le réel enfin, pour enlever peu à peu la pièce vers une région plus élevée, moins enracinée dans la matière, et styliser alors le décor. La pièce se termine ainsi dans une sorte d'irréelle folie mais elle est partie d'un lieu précis et chargé de matière. N'est-ce pas la définition même de l'art? Non pas le réel tout seul, ni l'imagination toute seule, mais l'imagination à partir du réel."¹³

13

"Pourquoi je fais du théâtre", op. cit., p. 1723.

DEUXIEME PARTIE

METAPHYSIQUE DOSTOIEVSKIENNE ET METAPHYSIQUE CAMUSIENNE

CHAPITRE I

LA DECOUVERTE DE L'ABSURDE

Dans ce chapitre j'ai l'intention d'analyser le sentiment de l'absurde qu'on trouve dans Le Mythe de Sisyphe de Camus et de le comparer à un sentiment analogue des personnages dostoïevskiens. Mais ce qui importe avant de considérer le problème de l'absurde dans les oeuvres des deux écrivains, c'est de bien noter la complexité de ce problème dans leurs approches très différentes. Il faut se rappeler que le problème de l'absurde enveloppe aussi les problèmes de la liberté, de la révolte et de Dieu. Ces thèmes sont entremêlés et l'un conduit à l'autre. Naturellement l'accent mis sur les différents thèmes diffère selon l'écrivain, mais chacun des thèmes forme une partie intégrante des deux oeuvres. La citation suivante de Joseph C. Marek marque les difficultés de ce problème.

"Dostoïevski faisait résider la contradiction inhérente à l'existence humaine moins dans la révolte que dans la liberté et c'est sur l'idée de liberté qu'il centrerait son analyse. En effet l'absurde au sens où l'entend Camus, est un problème du XXe siècle, que Dostoïevski pressent parfois, mais ne formule jamais explicitement. C'est de la liberté que part Dostoïevski, c'est elle qu'il tente d'élucider et de justifier. Au contraire, chez Camus, la notion de liberté n'intervient que parmi les conséquences qui découlent du postulat de l'absurde; le problème de la liberté n'est plus central. L'homme que nous propose Camus décide de vivre en homme libre une fois qu'il a reconnu l'absurdité de sa position; mais il n'est pas voué originellement à la liberté, il

ne se définit pas essentiellement comme liberté."¹

Il faut donc partir de là. Quoique la notion de liberté ne soit pas un problème central pour Camus, on la trouve analysée dans ses oeuvres. Et si Dostoïevski n'a pas formulé explicitement le problème de l'absurde comme l'a fait Camus dans un essai, cela ne veut pas dire que ce problème soit secondaire dans ses oeuvres. Au contraire, l'absurdité de la vie est une source de tourment pour tous ses révoltés. La différence entre les deux écrivains est que pour l'homme absurde du vingtième siècle, la découverte de l'absurde est un commencement, un point de départ; tandis que pour le héros dostoïevskien c'est plutôt une conclusion qui suit toujours l'abandon de la religion et la dénégation de Dieu. Mais, en tout cas, c'est par l'énumération des sentiments qui peuvent découler de l'absurde que Le Mythe de Sisyphe rejoint les sentiments des personnages dostoïevskiens. On découvre que cette constatation de l'absurde qui nous entoure, où nous sommes pris, met un lien profond entre les deux écrivains.

Ce que Camus a fait dans Le Mythe de Sisyphe c'est de préciser le sentiment de l'absurde. Il l'a expliqué et l'a défini. C'est une investigation sur une attitude envers la vie. La grande différence entre son approche et celle de Dostoïevski c'est que Dostoïevski examine ce problème par le moyen de ses personnages qui l'explorent selon leurs émotions et leurs passions personnelles.

1

Joseph C. Marek, op. cit., p. 495.

Ce que Camus voulait faire c'était analyser les bases logiques et les justifications intellectuelles de cette sensibilité absurde. Il faut prêter attention au dessein de Camus dans son essai. Le Mythe de Sisyphe traite d'une sensibilité absurde et non d'une philosophie absurde. Cette sensibilité est ce que je veux analyser car c'est surtout dans la description de cette "sensibilité absurde" et de ce "mal de l'esprit" qu'on trouve l'analyse de problèmes analogues à ceux des personnages dostoïevskiens.

Camus montre que le sentiment de l'absurde s'instaure essentiellement de quatre façons différentes. Il évoque d'abord le rythme de répétition pesante auquel sont assujetties la plupart des existences. La nature mécanique et la routine étouffante de la vie quotidienne mènent quelques-uns des individus prisonniers à mettre en question la valeur et le but de cette existence. Un jour "les décors s'écroulent" et "la chaîne des gestes quotidiens est rompue."² Le vide apparaît dans cette coupure entre soi-même et sa vie. L'homme lucide ne veut plus accepter la vanité et la futilité de gestes répétés sans fin. Camus décrit cet éveil:

"Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette routine se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le 'pourquoi' s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. 'Commence', ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale,

2

Camus, "Le Mythe de Sisyphe", Essais, p. 106.

mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. Elle l'éveille et elle provoque la suite. La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif."³

Ainsi du moment qu'il s'interroge, l'homme, devenu conscient, peut-il agir pour échapper au piège? C'est là une description de la vie quotidienne au vingtième siècle. Mais la situation que décrit Camus, "ce confrontation perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité,"⁴ exprime exactement les sentiments qu'éprouve un révolté dostoïevskien. Raskolnikov dans Crime et Châtiment se trouve miné par une vie tout à fait vide de signification. Raskolnikov a passé des mois dans la solitude. Il dit qu'il s'est terré dans son trou comme une araignée et dans son trou il a examiné sa vie et formulé sa théorie. Parce qu'il a déjà nié Dieu dans son coeur, il a pu concevoir l'idée d'un être qui possède la liberté et le pouvoir sans borne. Il se décide à ne plus faire partie de la "fourmilière humaine". Il lui faut se révolter contre sa vie étouffante qui le condamne à la médiocrité. Sa chambre misérable, sa pauvreté écrasante, l'effort constant de vivre, toute la futilité de cette vie si laide le rendent conscient de l'absurdité de sa condition. Il se décide à agir. Il n'attendra pas un futur obscur et stérile, quand l'examen de sa vie lui révèle qu'il peut devenir

³
Loc. cit.

⁴
Ibid., p. 138.

un Napoléon. Il s'élèvera au-dessus des insectes humains. Pour Raskolnikov la découverte de l'absurde mène à la découverte du meurtre.

Le sentiment du temps comme élément destructeur est la deuxième source de l'idée de l'absurde. Ce sentiment est lié à la connaissance du caractère inévitable et irrémédiable de la mort. La mort est un vide absolu que rien ne peut combler. L'homme appartient au temps et,

"...à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde."⁵

Le futur ne contient que la mort. La vie est ce qui compte. La vie seule est la chose sans prix. L'homme doit se révolter contre les doctrines qui essaient de lui cacher l'horreur de la mort et la grandeur de la vie. La mort nous attend toujours. Sa seule valeur, c'est de nous rendre plus conscients de la valeur de chaque jour qui passe.

Les mêmes sentiments se trouvent exprimés dans les mots d'un révolté dostoïevskien. C'est dans le personnage d'Hippolyte dans L'Idiot qu'on a l'homme qui reconnaît l'horreur d'un demain où il n'y aura plus de temps. A dix-huit ans il est condamné à mort, car il est phtisique. Dans son indignation contre son sort, il exprime quelques-uns des plus puissants arguments de Dostoïevski contre le Christ, la foi, l'humilité et l'acceptation. Hippo-

5

Ibid., p. 107.