

Université de Limoges

École doctorale 525 Lettres, pensée, arts, histoire

Faculté des lettres et des sciences humaines

Laboratoire Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC)

THÈSE

**Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES**

Discipline : Littérature générale et comparée

Présentée et soutenue publiquement par
Irina Yelengeyeva

Le 18 janvier 2014

L'ADAPTATION THÉÂTRALE DE L'ŒUVRE DE DOSTOÏEVSKI

(JACQUES COPEAU, CHARLES DULLIN, ALBERT CAMUS, DOMINIQUE
ARBAN, MARCEL BLUWAL)

Thèse dirigée par Madame le professeur Juliette Vion-Dury

Jury :

rapporteurs :

Madame le professeur Victoria Diasamidze

Monsieur le professeur Sylvain Ledda

examineurs :

Madame le professeur Florence Fix

Madame le professeur Martine Yvernault

Résumé en français

La première étape de cette thèse est consacrée à l'image scénique et l'image filmique (ce que voit spectateur sur la scène et sur l'écran). Elle fait apparaître six détails matériels : l'escalier, la liasse d'argent, la montre, la bougie, la lettre, le pilon. Leurs significations iconiques et axiologiques chez Dostoïevski sont transformées à l'écran et sur la scène en un décor aidant l'acteur à jouer son rôle. L'analyse approfondie des mêmes scènes utilisées par les adaptateurs révèle des images pareilles dans des films relevant de différents mouvements cinématographiques et de différentes cultures de leurs réalisateurs.

Adaptation souligne alors d'avantage l'acte de répétition et avec lui donne lieu à une deuxième partie qui porte sur les caractéristiques de l'écriture romanesque dostoïevskienne telles que : la destruction de la logique du monde causal ; les espaces parallèles – des lieux d'événements d'importance égale ; la répétition des paroles et des gestes – la présence de la société dans le roman. La traduction de ces caractéristiques sur la scène et à l'écran se manifeste par les actions et les éléments physiques, imperceptible pendant la lecture, que sont : la course, la marche, la lumière et l'ombre, la montée et la descente.

Ce même écart qui fait jaillir la personne de l'adaptateur constitue la troisième partie, qui, omettant la trahison du traducteur, s'est focalisé sur la rencontre entre les lecteurs (qui sont premièrement les adaptateurs) et leurs visions individuellement stéréotypées par leurs occupations, leurs convictions, leurs professions. Une telle approche nous a conduite à penser que l'adaptateur cherche chez le romancier une image pour son idée, longuement mûrie. Ou encore qu'il y cherche une idée pour l'habiller de la même manière par une image qu'il a déjà préparée depuis longtemps.

Theatrical Adaptation of Dostoyevsky's Work (Jacques Copeau, Charles Dullin, Albert Camus, Dominique Arban, Marcel Bluwal)

Abstract

The first stage of the dissertation work is devoted to the scenic and film image (seen by a spectator on the stage and on the screen). It reveals six material details: staircase, bundle of money, watch, candle, letter, icon. Their iconic and axiological meanings in Dostoyevsky's novel are transformed on the screen and on the stage into a scenery helping an actor to render his role. The analysis of the same scene made by adaptators belonging to different movie movement reveals identical images.

It appears that everything is repeated in these adaptations. The findings of analysis lead to a second party which focuses on characteristics of the Dostoyevsky's style writing such as: destruction of the direction of causality; parallel venues - places of events of equal importance; the repetition of words and gestures - the society's presence in the novel. On the other hand, imperceptible actions and physical movements such as: race, walking, light and shadow, that are imperceptible while reading find their significance on the screen.

This same gap that brings out the personality of the adaptor builds the third party, which, omitting the betrayal of the translator, focuses on the meeting between the reader and his vision, individually stereotyped by his occupation, his beliefs, his profession.

Such an approach makes us believe that the adaptor seeks in novelist's work a ready-made image to juxtapose it with his own, long matured one. Or he is looking for an idea to embody it in the same way by an image that he has already been prepared long ago.

Je dédie cet ouvrage à mes maîtres qui ne sont plus de ce monde,

à Анна Петровна

à Бессчетнов Петр Поликарпович

à Савельева Майя Савельевна

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier la région Limousin qui m'a fait bénéficier d'une bourse de thèse, me permettant ainsi d'effectuer des recherches, ce qui était impossible dans mon pays de naissance, le Kazakhstan.

J'ai le plaisir de remercier Madame Juliette Vion-Dury, ma directrice de recherche, pour ses conseils précieux, son professionnalisme, son savoir-faire et ses encouragements durant ces sept années de thèse.

Je suis infiniment reconnaissante à toutes ces personnes qui ont facilité mes séjours à Paris au cours de mes recherches à la Bibliothèque Nationale de France François Mitterrand, à l'INA et au département de l'Art du Spectacle : Juliette Vion-Dury, Aline Vion-Dury et son époux Paul Lambert, Nazira Taïrova et son époux Gaëtan Loppion, Maira Pedroso, Anna Matveïcheva, Elena Demina, Varvara Kojevina.

Je tiens à marquer ici ma gratitude à Monsieur Jens Weyers qui a eu la gentillesse de m'envoyer la cassette vidéo du film de Fédor Ozep, *Der Mörder Dimitri Karamazoff*, propriété de la filmothèque du Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft.

Madame Vingonin Nina a fait une lecture extrêmement précise, minutieuse de ma thèse et je lui en suis reconnaissante.

Cette présente thèse glorifie aussi la patience, l'encouragement, la disponibilité des êtres qui me sont les plus chers : de ma mère Valentina, de mon père Anatoly, de ma sœur cadette Viktory et de Lamine.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	6
Partie I. Adaptations	19
Chapitre 1. Le lieu actualisé par l'objet	
Espaces référentiels	20
L'espace que s'est approprié le personnage	25
Le lieu de l'acte	28
L'expérience cinématographique	32
La technique de transformation	34
Conclusion partielle	36
Chapitre 2. Les objets matériels	37
L'escalier	38
Le pilon	45
L'argent	48
La lettre	52
La bougie, la lanterne	55
Interchangeabilité	56
Conclusion partielle	58
Chapitre 3. Le lieu actualisé par le temps	
Les particularités des diverses adaptations	60
L'individualité de l'adaptation d'Arban	64
La simultanéité temporelle dans la différence spatiale	
Un même temps/des lieux différents	64
La chute simultanée des trois frères	68
Le phénomène de bifurcation	70
La simultanéité temporelle	72
Jeux de réception : témoin ou/et auditeur	75
Le temps-araignée ou l'arrêt du temps	79
Le parallélisme pur	82
Conclusion partielle	85
Chapitre 4. Un modèle, plutôt classique	
Le choix de l'unité	88
La contrainte du temps	93
La structure des pièces	97
« La foire de genres »	102
Traduction	108
Conclusion partielle	112
Partie II. Répétitions	113
Chapitre 5. Le personnage manqué	
L'unicité est dans la pluralité	114
La pensée philosophique russe	118
Une approche critique	119

« Chargé de commissions »	121
La répétition – mode de vie d'Aliocha	123
Aliocha le coupable	140
Conclusion partielle	146
Chapitre 6. « Quel homme nous aurions fait à nous deux ! »	
Frère ou laquais	147
Un joli couple	154
Conclusion partielle	162
Chapitre 7. Répétition – procédé d'écriture romanesque	
La structure ternaire et son supplément binaire	163
Les figures de répétition	168
Sur les traces du narrateur	180
Situation éditoriale de l'époque	181
« Le feuilletoniste de Skotoprignonievsk »	183
Le compagnon de route invisible	193
Analepse et prolepse	198
Les jeux de la répétition	201
Conclusion partielle	205
Partie III. Adaptateurs	206
Chapitre 8. Le vent du renouveau	207
Le théâtre – le moyen de peupler la solitude	210
Un second dieu	219
Conclusion partielle	231
Chapitre 9. Les tours du destin	
Voués au silence	232
Le visiteur ignorant	236
« Une rencontre absolue »	241
Conclusion partielle	249
Chapitre 10. Les Fluctuations de la pensée	
« Freudienne »	250
Dialogue Camus-Dostoïevski	263
Reportage sur le visage humain	272
Conclusion partielle	276
Conclusion	277
Bibliographie	284
Annexe I : Résumé des pièces et des films	297
Annexe II : Staraïa Roussa – prototype de la ville Skotoprignonievsk	317
Annexe III : Schémas et tableaux	320
Index nominum	353
Index des œuvres	358

INTRODUCTION

Le mot français « adaptation » est polysémique par rapport aux mots russes qui spécifient à chaque fois de quel genre d'adaptation il s'agit. Le terme russe « *postanovka* » (постановка) souligne ainsi toute représentation d'une pièce en public dont l'adaptation théâtrale fait aussi parti, tandis que « *ekranizatsia* » (экранизация) est utilisé quand on parle de l'adaptation cinématographique. Le mot français « adaptation », quant à lui, a de multiples acceptions comme « traduction », ou « transposition ».

La quête d'un sens exact ou d'une correspondance très précise passe lors du processus d'adaptation, paradoxalement et inévitablement, par des changements d'ordre, de forme, de contenu. L'exactitude côtoie l'approximation, la traduction libre, la transposition. L'adaptation se révèle alors en fait traduction d'une pensée, d'une idée, et transposition d'une structure, d'un signe, d'un symbole. Et comme le sens originel se perd en chemin, il faut expliquer le nouveau sens donné. De plus, avant d'adapter un roman étranger pour la scène ou à l'écran, il faut passer obligatoirement par une traduction.

Les premiers traducteurs français des *Frères Karamazov* écrivent que le roman a été traduit et adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice. Soulignons-le, « traduit et adapté ». Décidément, la suppression de tout ce qui concerne « les garçons », de tout le chapitre sur le moine russe, des recherches de Mitia d'argent chez Kouzma et Liagavi, des noces de Cana, ainsi que l'inversion de l'ordre des livres premier et deuxième, ou enfin la réécriture de l'Épilogue où le personnage de Dmitri s'évade et où Aliocha comparaît devant le tribunal (schéma I), ne relèvent que de l'ordre de « l'adaptation », tandis que le reste est « traduit » ! Le terme d' « interprétation » rendrait mieux compte de la réalité d'une telle pratique.

« Interprétation » : voici donc le troisième terme d'un triptyque dont les deux premiers seraient « traduction » et « transposition ». « Dès qu'il y a interprétation, émerge le principe de complémentarité, promouvant l'interaction de l'instrument de l'observation et de la chose observée »¹. Le plus remarquable étant que l'interaction est complète, les deux composantes pouvant agir concurremment ou se substituer en créant des combinaisons à l'infini. Chercher un sens exact, le modifier et s'en expliquer, c'est en cela que consiste en définitive le phénomène d'adaptation. Découvrir ce processus d'interaction, en déceler les étapes, voir comment s'effectuent des substitutions dans un corpus spécifique fut notre but au départ.

Les chercheurs dans différents domaines essaient de définir la notion d'adaptation. La transformation d'un roman en une autre forme, soit en une pièce de théâtre, soit en un film, est la

1 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 26.

pratique que Muriel Plana appelle « adaptation traditionnelle »². En définissant l'adaptation comme un travail qui consiste « à rendre une œuvre adéquate à un espace de présentation différent de celui dans et pour lequel elle a été apparemment conçue »³, Muriel Plana met en avant le support. Michel Serceau est sur une ligne semblable quand il analyse la théorie de l'adaptation filmique de Patrick Cattrysse. Il en tire une définition de l'adaptation comme « le résultat effectif du processus, ou mieux la relation qui se trouve établie entre le système sémiotique de départ et le système sémiotique d'arrivée »⁴. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier est du même avis :

Toute tentative pour transporter une pièce de la scène à l'écran se heurte nécessairement à la confrontation de ces deux espaces – l'un, statique et profond, étant conçu pour la répercussion d'un texte, alors que l'autre, illusoire et dynamique, se construit d'abord dans le renouvellement constant de ses apparences et n'y accueille la parole qu'à un stade ultérieur.⁵

Le système sémiotique d'arrivée correspond alors à l'espace de présentation. Cet espace affecte aussi Anne Ubersfeld qui distingue la pratique théâtrale du texte théâtral par l'existence d'un espace où sont présents les personnages.

Diverses conceptions de l'adaptation sont mises en évidence par d'autres théoriciens. Le rôle et la place de l'imaginaire suscite par exemple la réflexion de Charles Dullin. Ainsi, à la question : « Qu'entend-on par "image" ? », Charles Dullin répond : « Le fait d'assister par la vue : au cinéma, par la vision photographique ; dans le roman, par la vision figurative ; au théâtre, par la vision imaginative d'une action donnée. »⁶ Jean Mitry, de son côté, se focalise sur le rôle du Verbe et de l'image quand il écrit que « chez lui [Shakespeare] le visuel est fonction du dire, il est dans le Verbe : l'image dépend d'une expression verbale. Dans un bon film, au contraire, c'est le dire qui est dans l'image ou qui dépend d'une expression visuelle »⁷. Christian Metz, quant à lui, s'intéresse au processus technique en estimant que « le secret du cinéma c'est aussi cela : injecter dans l'irréalité de l'image la réalité du mouvement, et réaliser ainsi l'imaginaire »⁸. André Gaudreault introduit le terme de « monstration » pour définir la fonction de la narration dans le cinématographe. André Helbo nomme le cinéaste et le metteur en scène « passeurs » entre l'image et le texte, évoquant les rapports entre le lisible et le visible comme fondement de tout travail d'adaptation :

la fiction racontée est livrée dans un discours qui la montre ; les personnages de papier se muent en prestations, en actes. ... la structure en tableaux, les décors visualisent ce que le contenu narratif tendait à enchaîner. L'adaptation consisterait à permettre à des personnages en actes de

2 Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptation, hybridations et dialogues des arts*, Bréal, 2004, p. 33.

3 *Ibid.*, p. 32.

4 Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Éditions du CÉFAL, 1999, p. 31.

5 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 88.

6 Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985, p. 142.

7 Jean Mitry cité dans André Helbo, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 62.

8 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck, 1983, tome I, p. 24.

présenter un monde en vision directe, de faire voir un discours plutôt que d'exprimer une substance linguistique par le canal d'une instance racontante.⁹

Se pose d'emblée la question de savoir si le fait d'adapter entre dans les limites de la lecture, de la (ré)-écriture ou de l'interprétation. On peut, pour tenter de répondre, élargir la formule d'André Green selon qui « le théâtre est la résurrection qui permet à des histoires de reprendre vie, le temps du spectacle »¹⁰ à toutes les adaptations. Il semble en effet que la question de la fidélité et de la trahison de l'œuvre originale ne soit plus d'actualité mais que la pratique de l'adaptation oscille toujours entre ces deux extrémités, en se demandant toujours comment rester fidèle en trahissant.

Bien que les auteurs de l'ouvrage *L'adaptation cinématographique et littéraire*, refusent de caractériser la transposition par « une simple traduction terme à terme d'un langage à un autre »¹¹, il semble pourtant légitime de comparer le fonctionnement de l'adaptation à celui de la traduction, en se basant sur le travail qui a été effectué par Patrick Cattrysse. D'autant plus que cette comparaison fait apparaître la spécificité du processus de l'adaptation. Patrick Cattrysse la décrit ainsi :

1. Ainsi, la traduction, de même que l'AF (adaptation filmique) représentent un procès de transfert qui prend comme point de départ des textes et qui produisent des textes. La transformation est dès lors intertextuelle (niveau sémio-pragmatique) plutôt qu'intersémiotique.
2. La traduction et l'AF représentent à la fois un procès de transformation et de transposition de textes. Un texte premier est transformé en un texte second. Malgré le procès de transformation il reste quelque invariant. C'est cet invariant qui est transposé du contexte du T1 au contexte du T2, - qui d'ailleurs peut recouvrir des parties du contexte premier.¹²

L'adaptation apparaît alors comme un double processus hiérarchisé dans lequel le texte du roman subit une transformation. Des invariants (des unités qui sont conservées en l'état dans le roman) sont transposés ; ce qui signifie qu'ils changent de contexte, de celui du roman à celui de la pièce théâtrale ou du film.

Une autre question se pose alors : qu'est-ce que ce « contexte » ? Patrick Cattrysse le caractérise comme « contexte spatio-temporel particulier »¹³. Mais les expressions « espace de présentation » et « système sémiotique d'arrivée » contribuent à une définition plus concrète.

Les phénomènes de transformation et de transposition restent confus, eux aussi. La transformation s'applique au texte entier. Comme l'écrit Danièle Berton-Charrière :

9 André Helbo, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 22.

10 Anny Crunelle-Vanright, *Traduire « Arden of Faversham » : le spectre du texte dans Création théâtrale. Adaptation, schèmes, traduction*, Sous la direction de Danièle Berton et Jean-Pierre Simard. Actes des séminaires et colloques organisés à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2003 à 2006, par l'équipe EsTRADes-CIEREC en partenariat avec la Comédie de Saint-Étienne et Locus Solus. Publication de l'université de Saint-Étienne, 2007, p. 61.

11 Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, 2004, p. 12.

12 Patrick Cattrysse, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, 1992, p. 13.

13 *Loc. cit.*

« L'interprétation est aussi le passage d'un système de signes à un autre et d'une combinatoire de ces mêmes signes à une autre »¹⁴. Il est évident qu'au départ, un système de signes combinés d'une certaine manière, se transforme, à l'arrivée, en un autre système de signes combinés d'une autre manière. Mais qu'est-ce qui se cache sous ce système de signes ? Qu'est-ce qui se combine quand on effectue une adaptation théâtrale ou cinématographique ?

Muriel Plana énumère les étapes caractéristiques de ce travail : la suppression des personnages, l'inversion de l'ordre des scènes, l'ajout d'éléments de transition et la simplification de l'œuvre initiale¹⁵. L'adaptateur, avant de choisir cette « ligne de simplification de l'œuvre initiale », car il la choisit toujours, doit concevoir *l'ordre de l'histoire* qui se cache sous *l'ordre du récit* (dans le sens que leur donne Gérard Genette dans *Figures III*). Comme l'écrit Michel Serceau dans *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures* : « C'est sur l'interrelation du sujet (récit de l'histoire Genette) et de la fable (l'histoire) qu'il faut surtout s'appuyer pour envisager le passage du récit littéraire au récit cinématographique »¹⁶. L'ordre du récit correspond donc à la combinatoire des signes des romans. Ce sont des systèmes clos au départ, qui ne peuvent pas être convertis depuis cet état de clôture de l'œuvre achevée. Il faut donc trouver un autre système transposable qui soit, probablement, de l'ordre de l'histoire. Arraché à l'intégrité de l'œuvre, il ne la représenterait plus, mais garderait l'empreinte du signifié qui servirait de moule de signifiants nouveaux. Il s'agirait là d'un contenu sans sa forme, d'un module modifiable, d'où sa valeur opératoire.

Mais un autre danger apparaît lorsqu'on commence à faire des modifications :

Mettre les événements en ordre, même chronologique, s'accompagne en revanche de tout un travail sur la temporalité (couper, sauter, rapprocher), qui introduit une logique autre que le simple écoulement du temps référentiel.¹⁷

Cette autre logique gouvernant le temps, structure et empile les invariants qui sont des espaces concrets marqués par des actions insolites. D'où découle le travail de transposition. Répondant à Patrick Cattrysse, Michel Serceau écrit que « l'adaptation n'est pas seulement une transposition, une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de *réception* et d'*interprétation* des thèmes et formes littéraires »¹⁸. On revient ici de nouveau au rôle du lecteur, qui se place en amont de tout autre rôle : interprète, adaptateur, traducteur.

Peter Brook, enfin, affirme que : « le cinéma s'attache au détail, le théâtre permet de regarder à la fois l'ensemble et le détail ; passer de la scène à l'écran, « adapter », suppose donc que l'on

14 *Création théâtrale. Adaptation, schèmes, traduction*, sous la direction de Danièle Berton & Jean-Pierre Simard, Publication de l'université de Saint-Étienne, 2007, p. 12.

15 Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptation, hybridations et dialogues des arts*, op. cit., p. 33.

16 Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, op. cit., p. 116.

17 André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, Nathan, 1990, p. 35.

18 Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, op. cit., pp. 9-10.

sélectionne et agence des détails afin de donner l'impression d'embrasser aussi la totalité. »¹⁹ Mettant en évidence la différence de genre ou l'analogie du processus, les spécialistes contribuent au développement de la compréhension du phénomène de l'adaptation dans leurs domaines respectifs. L'adaptation, en tant qu'instrument, devient ainsi plus compréhensible. Nous voudrions de notre côté insister davantage sur la nature adaptative (c'est-à-dire traduisible, transposable et interprétable) de l'œuvre romanesque de Dostoïevski et la démontrer.

Un corpus hétérogène semble apte à dévoiler les aspects différenciés les plus révélateurs que peut prendre l'adaptation : nous étudierons en l'occurrence trois pièces, un récit-fiction et un téléfilm.

Des trois pièces, la première, *Les Frères Karamazov* de Jacques Copeau et Jean Croué, est modifiée par la traduction à tel point que la fin en est changée pour sa première reprise en 1914 au *Théâtre du Vieux-Colombier*. La deuxième pièce, *Les Frères Karamazov* de Dominique Arban, se transforme en un scénario²⁰. Et la troisième, *Les Possédés* de Camus, elle fait ici figure d'intruse. Pourtant cette adaptation, pas plus que l'adaptation de *Requiem pour une nonne*, par exemple, ne peut être étudiée sans confrontation avec les créations dramaturgiques camusiennes telles que *Caligula* et *Les Justes*. Toutes deux sont en effet conçues comme un dialogue avec *Les Frères Karamazov*, ce que l'on démontrera dans notre thèse.

Ces trois pièces ne sont donc pas des adaptations traditionnelles²¹. Elles ont subi un effet de traduction au sens propre et/ou figuré. Tous les auteurs, que ce soit Jacques Copeau, Albert Camus ou Dominique Arban, ont assisté à la mise en scène (ou au tournage) et à la représentation de leurs pièces.

Le récit-fiction de Charles Dullin *Je fus bien surpris d'entendre une voix*, est un texte, écrit au cours des répétitions de la mise en scène des *Frères Karamazov* de Copeau et de Croué au *Théâtre des Arts* en 1911. L'interprète du rôle de Smerdiakov, Charles Dullin lui-même, y établit une théorie de l'interprétation sur la scène que Copeau dirige. Sa théorie singulière de la pratique scénique produit une lecture très originale du personnage dostoïevskien (qui n'a pas été étudiée dans ses fondements jusqu'à présent), et en même temps fait naître une fiction de troisième niveau après ceux du roman original et de son adaptation. Le personnage romanesque sert de prétexte à la théorisation des principes essentiels de l'art scénique. L'incarnation du personnage passe par le désir de l'apprivoiser au préalable par une écriture explicative, interprétative. Or, ce petit texte, contre toute attente, contient les trois aspects de l'adaptation et se révèle en être l'exemple parfait.

19 Cité dans André Helbo, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, op.cit., p. 91.

20 C'est ainsi qu'elle est définie dans le catalogue du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale Française.

21 Transformation du roman en une autre forme, soit en une pièce théâtrale, soit en un film, selon la terminologie de Muriel Plana. Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptation, hybridations et dialogues des arts*, op. cit., p. 33.

Cherchant l'exactitude dans son interprétation scénique, Dullin transpose le contenu romanesque choisi et, tout en le commentant, théorise et explique en même temps l'art de la scène vu par Copeau.

Marcel Bluwal est connu par le répertoire classique français et étranger qu'il présente à ses téléspectateurs. La pièce qui est devenue par son truchement un téléfilm a été au départ conçue pour la scène, mais certaines circonstances ont fait qu'elle a été transformée en *dramatique* télévisée. Dire si elle y a gagné ou perdu est assez difficile. Pour les comédiens de l'époque, la différence entre une pièce et une dramatique ne réside ni dans le jeu, ni dans le décor de la scène ou du plateau, mais dans le pouvoir de jouer la pièce maintes fois sur scène - où chaque fois peut être différente - tandis qu'à la télévision il n'y a qu'une version que l'on peut ensuite rediffuser, mais qui reste toujours le même moment, la même interprétation. Le parcours professionnel de Marcel Bluwal l'orienta vers certains choix dans la technique d'interprétation des relations humaines. Nous considérerons le téléfilm d'abord comme une pièce de Dominique Arban et ensuite comme la création télévisuelle du réalisateur Marcel Bluwal.

Chaque adaptation est en soi unique, car l'adaptateur la marque de sa propre personnalité. Retraçons les moments autobiographiques essentiels de ces personnalités, du point de vue qui nous intéresse, en les situant chronologiquement et historiquement, de la publication du roman *Les Frères Karamazov* jusqu'à la diffusion du téléfilm *Les Frères Karamazov*.

Les deux premiers livres des *Frères Karamazov* sont remis par Dostoïevski aux éditions *Ruskij Vestnik* (*le Messager russe*) le 7 novembre 1878 et paraissent en janvier 1879. De ce jour, l'écriture et la publication se poursuivent jusqu'en novembre 1880. En décembre 1880, Dostoïevski publie le roman en deux volumes, datés toutefois de l'année 1881. Après avoir terminé le roman, il dira qu'il a mis trois ans à l'écrire et deux à le publier. Le 27 janvier 1881, Dostoïevski meurt. Le 1 mars 1881, après cinq tentatives de régicide, l'empereur Alexandre II, meurt également.

Au mois de juin 1897 a lieu la rencontre de Constantin Stanislavski avec Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, dont le résultat est la création, le 14 octobre 1898, du Théâtre d'Art de Moscou.

Le 25 juin 1905 Jacques Copeau (né à Paris le 4 février 1879 et mort à Beaune le 20 octobre 1949), qui fréquente quotidiennement André Gide, commence à lire *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. Le 1 octobre 1905, dans le train qui le mène à Versailles, Copeau poursuit la lecture et note dans son *Journal* : « le meurtre de Fédor par son fils, les scènes de débauche, l'arrestation et l'interrogation de Dmitri. Très beau mais le désordre m'en paraît un peu artificiel. »²² Le 25 mai 1908 paraît dans la *Grande Revue* la première étude d'André Gide consacrée à Dostoïevski

22 Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, volume I, Années 1901-1915, Paris, Seghers, 1991, p. 231.

(*Dostoïevski d'après sa correspondance*). Le 6 juillet 1908, Jacques Copeau a une conversation avec Jean Croué à propos des *Frères Karamazov*. À partir du 12 août Copeau commence le travail sur l'adaptation, et jusqu'au mois d'octobre le scénario reste encore inachevé. Le 25 juillet 1909, Copeau achève le scénario du quatrième acte. Le 7 septembre, le scénario des cinq actes est rédigé, mais le travail n'est pas encore terminé. Du 2 au 17 juin 1910 il se rend en Russie grâce à un mécène qui lui offre le voyage. À la fin de juillet, en arrivant à Gif chez son ami Jean Croué, Copeau passe par Paris où il voit Jacques Rouché qui lui demande sa pièce. Copeau lui offre *Les Frères Karamazov* encore inachevés. Jacques Copeau promet de livrer le manuscrit des *Frères Karamazov* à la fin de novembre 1910 mais le 29 décembre on lit encore dans son *Journal* : « hâte d'avoir terminé *Les Frères Karamazov* et de me mettre à autre chose. »²³. À partir de novembre 1910, Copeau fait des lectures de son adaptation et, avec le metteur en scène Arsène Durec, pourvoit à la distribution. Copeau manifeste son mécontentement de la qualité des spectacles du Théâtre des Arts. Ayant assisté à une représentation du *Carnaval des enfants* de Saint-Georges de Bouhélier, ouvrant la première saison du théâtre de Jacques Rouché le 24 novembre 1910, et dans laquelle Charles Dullin crée le rôle de Pierrot, Copeau écrit à sa femme : « lamentable, grotesque, honteux. Je suis sorti de là écœuré »²⁴. La lecture du scénario le 14 février réunit l'après-midi toute la troupe. Dullin est là, il écoute la lecture de Copeau et sent que le rôle de Smerdiakov est pour lui, mais il se désole : « Voilà encore un rôle qui me passera sous le nez »²⁵. La distribution affichée au bulletin de service quelques heures après confirme ses craintes : il est gratifié d'un personnage épisodique qui n'a pas grand chose à dire, ni à faire. Le soir il passe au bar de l'avenue de Clichy avec ses camarades où le groom du théâtre le retrouve à deux heures du matin car Durec et l'auteur veulent absolument le voir tout de suite. Revenant avec son rôle en poche, Dullin travaille le reste de la nuit pour que l'essai se transforme en distribution définitive. Le 15 février, Jacques Copeau écrit à sa femme : « Je n'aurais pas Bour mais je suis très content de Dullin, qu'on m'a présenté hier soir pour jouer le rôle de Smerdiakov, qui, plus encore que Bour, en a l'aspect et qui fera plus *jeune*, ce qui est important »²⁶. Durant les répétitions au mois de mars Dullin écrit une longue étude sur Smerdiakov : *Je fus bien surpris d'entendre une voix...* Le 6 avril 1911 *Les Frères Karamazov* sont représentés au Théâtre des Arts de Jacques Rouché. Le 1er septembre 1913 a lieu l'ouverture du théâtre du *Vieux-Colombier*. Quand la Première Guerre mondiale éclate, Nathalie Huttner, juive russe, (née le 13 octobre 1909 et morte en 1991) est en vacances avec son frère aîné et ses parents près de Paris. La famille décide de rester en France. Dullin va au bureau de recrutement de son

23 Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, volume I, 1901-1915 années, *op. cit.*, p. 515.

24 *Ibid.*, p. 517.

25 Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985, p. 41.

26 Jacques Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979, p. 30.

quartier. En octobre 1914 il passe la formation à Montbazou pour partir au Front. En février, il est dans un train qui le conduit vers le Front en tant que cavalier. Copeau est, quant à lui, réformé pour cause de maladie. Il se rend à son domaine de Limon en avril 1915 où il se met à envisager l'avenir de son théâtre et à composer le programme du *Vieux-Colombier*. En août, il écrit à Edward Gordon Craig pour lui demander l'autorisation de traduire et publier en français son livre *On the Art of the Theatre* (1911), mais Craig l'invite à Florence pour partager avec lui une entreprise théâtrale. Le 11 septembre 1915, Copeau part pour Florence. Il y reste jusqu'au mois d'octobre, puis se rend chez Émile Jacques Dalcroze à Genève où il rend aussi visite à Adolphe Appia.

Quand, en octobre 1937 à Alger, des cendres du Théâtre du Travail renaît le Théâtre de l'Équipe, fondé par Albert Camus (né le 7 novembre 1913 à Mondovi en Algérie et mort le 4 janvier 1960 à Villeblevin), son manifeste en épigraphe porte les paroles de Jacques Copeau. Dans le programme, *Les Frères Karamazov* d'après Copeau et Croué (texte du 6 mai 1911), est prévu pour le mois de juin 1938. La Seconde Guerre mondiale est déclarée.

Nathalie Huttner travaille à la radio. Sur les conseils d'une amie, elle change de nom et devient Dominique Arban. En juin 1940, elle refuse de partir en Afrique du Nord. Elle quitte Paris, et après des mois d'errance trouve refuge à Tulle.

En mai 1942, Marcel Bluwal (né en 1925 à Paris) d'origine juive polonaise, une étoile jaune cousue au revers de son veston, découvre la mise en scène théâtrale puis la mise en scène de cinéma. Du mois d'août 1942 au mois d'août 1944, Marcel, bachelier, s'enferme avec sa mère pendant vingt-quatre mois dans deux pièces.

En 1943 Albert Camus, lecteur chez Gallimard, prend la direction du journal *Combat*. En 1944, Marcel Bluwal s'inscrit à l'école de Vaugirard qui forme des opérateurs de prise de vues de cinéma. Mécontent de sa formation (il est plutôt apprenti photographe car l'école n'a pas de budget pour acheter des caméras ni de la pellicule), Bluwal contracte en août 1945 un engagement de quatre ans au service du cinéma américain de l'armée pour devenir un reporter de guerre. À la fin de 1949, Marcel Bluwal se retrouve à la télévision en tant que metteur en scène d'un magazine hebdomadaire pour enfants d'une demi-heure. En 1952, Camus invite Dominique Arban à rejoindre l'équipe du journal *Combat*. Travaillant côte à côte, les deux passionnés de Dostoïevski font des adaptations de ses romans. Camus élabore en 1952 l'adaptation des *Possédés* qu'il met en scène le 30 janvier 1959. Dominique Arban assume la nouvelle adaptation complète des *Frères Karamazov*. En 1954, Marcel Bluwal réalise sa première dramatique, *Le Pèlerin* de Charles Vildrac. Le 4 janvier 1960, Camus est tué dans un accident de voiture.

Après les événements de 1968, la grève à l'ORTF prend fin mais les réalisateurs, qui sont des

« collaborateurs occasionnels », se retrouvent sans travail à attendre que la maison ait besoin d'eux. Marcel Bluwal est parmi eux, et c'est justement pour monter à la télévision l'adaptation des *Frères Karamazov* de Dominique Arban qu'il est rappelé de son inactivité.

Ce survol des coïncidences ou des circonstances fait apparaître un certain lien qui est celui de la filiation d'idées. Ce lien, appelons-le l'histoire des projets, s'est tissé grâce à Albert Camus. Jeune passionné de théâtre, Albert Camus s'exalte aussi de l'expérience de la création d'un théâtre qu'eut Jacques Copeau. Il la reproduit à Alger : il crée sa troupe et met en scène le répertoire de Copeau. L'une des pièces de ce répertoire est *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. Camus interprète le rôle d'Ivan Karamazov, le rôle même que joua Copeau. À partir de ce moment, il nourrit, inlassablement, le dialogue avec l'écrivain russe. Ayant une formation plus philosophique que littéraire, Albert Camus retrouve dans les romans de Dostoïevski une formulation littéraire et une mise en forme romanesque des questions éternelles. Elles lui parlent plus que les essais philosophiques des penseurs français. Ivan Karamazov, refusant de construire le monde sur la mort d'un seul enfant, mais acceptant la mort de son père, se tient parmi les justes, ces assassins délicats camusiens qui ressemblent tant aux possédés dostoïevskiens. Camus publiciste, pas plus que Dostoïevski, l'auteur du *Journal d'un écrivain*, ne peuvent percevoir une vérité philosophique sans la connecter à un moment historique, tout à fait contemporain. D'où le retour perpétuel de Camus à l'œuvre dostoïevskienne, d'où des « rencontres absolues » que lui offre la vie.

Il invite donc en 1952 Dominique Arban à rejoindre l'équipe du journal *Combat*. Honorée, elle accepte ce côtoiement bienheureux. La journaliste, spécialiste de Dostoïevski, traductrice de sa correspondance, est chagrinée que la pièce de Jacques Copeau qui avait eu du succès et avait été reprise²⁷ ne contienne ni le poème *Le Grand Inquisiteur*, ni le dialogue d'Ivan avec le Diable. Dominique Arban entreprend sa propre adaptation au moment où Camus représente au Théâtre d'Antoine en 1959, son adaptation des *Possédés* de Dostoïevski. Quand Camus découvre la pièce d'Arban, il la prend sous son patronage. L'accident de voiture qui a mis fin à la vie de Camus brise le rêve de Dominique Arban de voir sa pièce sur scène. Mais une autre personnalité apparaît pour transposer sa pièce à l'écran. C'est Marcel Bluwal. Ainsi surgit une constellation, une deuxième constellation autour du roman dostoïevskien *Les Frères Karamazov*, avec trois adaptations : *Les Possédés* de Camus, le scénario *Les Frères Karamazov* de Dominique Arban et le téléfilm *Les Frères Karamazov* de Marcel Bluwal.

Un demi-siècle auparavant, l'œuvre de Dostoïevski, bien que mal connue, a cependant fasciné

27 Justement, en 1946 au *Théâtre de l'Atelier* sous la direction, avec la mise en scène, les décors et les costumes d'André Barsacq, l'élève de Copeau, la pièce est reprise avec Maria Casarès dans le rôle de Grouchenka. L'enregistrement est fait en 1949 et diffusé aussi en l'hommage de J. Copeau sur la chaîne *France Culture* dans l'émission *Les nuits de France Culture* les 7 juillet, 1 septembre et 12 novembre 1998.

les esprits français. André Gide en entreprend une analyse. Le jeune Copeau, influencé par Gide, tout en rêvant de son aventure théâtrale, adapte pour la scène le dernier roman de l'écrivain russe. La première distribution de la création ayant eu lieu le 6 avril 1911 au Théâtre des Arts, fait apparaître un comédien très doué, Charles Dullin. C'est ainsi que la première constellation se manifeste par deux adaptations : la pièce *Les Frères Karamazov* de Copeau et Croué et le récit de Charles Dullin, *Je fus bien surpris d'entendre une voix*. La deuxième constellation est attirée par la première d'une part du côté de Camus, hanté par le projet copeaulien, et d'autre part du côté de Dominique Arban, voulant rétablir « la profonde, audacieuse vérité ».

Un corpus hétérogène exige des méthodes d'analyses comparatives, parfois intertextuelles mais relevant plutôt de l'histoire des idées, ainsi qu'une pratique de l'interdisciplinarité. Le principe de la comparaison est basé sur l'existence d'un point comparable (au moins). Comme il est plus facile de trouver un point de comparaison là où il y a une homogénéité, aussi utiliserons-nous les adaptations théâtrales *Les Frères Karamazov* et *Nicolas Stavroguine* de Nemirovitch-Dantchenko.

Nous aurons également recours de manière fréquente à l'expérience de la création du théâtre, à la mise en scène et à la pratique scénique de Stanislavski, le maître et le référent théâtral du XX^e siècle. Les idées autour de l'art scénique proviendront des écrits de Jacques Rouché, de Vsevolod Meyerhold, de Valéry Brioussov, de Vitcheslav Ivanov, d'Alexander Bakshy, de Constantin Stanislavski, de Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, de Edward Gordon Craig, d'Adolphe Appia, de Jacques Copeau, de Charles Dullin et de Jean-Louis Barrault.

L'adaptation permettra aussi de corriger l'histoire erronée des sources et influences. Jacques Copeau et Constantin Stanislavski, Jacques Copeau et Vsevolod Meyerhold : ces relations sont élucidées dans les travaux de Jean-François Dusigne (en particulier dans son article *La légende de Stanislavski : du rêve aux malentendus*), qui retrouve la source du livre de Jacques Rouché se référant à l'article de Meyerhold *Histoire et technique du théâtre*. Nous approfondirons ces résultats, soulignant les autres sources, dont l'article de Brioussov *La Vérité inutile* (Ненужная правда), *À propos du théâtre d'Art de Moscou* et des textes de Viatcheslav Ivanov sur le théâtre. Ces deux personnalités du mouvement symboliste russe apparaîtront encore une fois quand Jacques Copeau découvrira l'œuvre d'Alexandre Bakshy : *The Path of the Modern Russian Stage and Other Essays*, qui n'a pas encore attiré l'attention des chercheurs.

L'adaptation théâtrale de Jacques Copeau et sa représentation ont été étudiées par Livia di Lella, Pierre-Aimé Touchard, Nina Gourfinkel, Jacques Le Marinel, Francis Pruner, Anatoly Lounacharsky. L'adaptation de Camus et sa représentation sont étudiées aussi bien par Franck Jotterand, Nina Gourfinkel, Nadine Natov que par Pierre Cardinal (qui crée le 12 mai 1959 l'émission *Gros plan d'Albert Camus* d'où l'on peut tirer des extraits de sa représentation), Ilona

Coombs, Jacques Le Marinel, Roger Grenier, Léon Dominique. En ce qui concerne l'adaptation de Dominique Arban, elle n'a pas été, jusqu'à maintenant, l'objet d'une étude ou d'une analyse quelconque. Le téléfilm de Bluwal a été critiqué dans les journaux mais n'a pas été non plus analysé. D'où découle la difficulté et la nécessité d'élargir le corpus. Nous placerons le résumé des deux adaptations de Jacques Copeau et de Dominique Arban dans l'annexe. Nous analyserons aussi trois adaptations cinématographiques : *Der Mörder Dmitri Karamazoff* (1931) de Fedor Ozep, *The Brothers Karamazov* (1958) de Richard Brooks et *Братья Карамазовы* (1968) de Ivan Pyriev.

Chaque film appartient à un mouvement cinématographique différent et utilise des moyens techniques différents. Le film allemand est l'un des premiers films parlants. Les images de ce film disent plus que les paroles. Le film américain est l'ébauche des films de « super héros » avec une « love story » déchirante et le mal puni à la fin. Ce film est très réaliste, essayant de rendre l'action du personnage en mouvement. Le film russe a les mêmes caractéristiques techniques que le film américain, mais il est plus statique et plus théâtral dans l'usage des paroles. Le résumé des deux films allemand et américain est présenté en annexe I, le film russe ayant suivi le roman de très près n'y figure donc pas. Toutes les analyses comparatives sont mises en forme dans les tableaux et les schémas que nous avons placés dans l'annexe III.

Si les mots sont plus suggestifs, l'image est plus illustrative. La confrontation de genres différents est alors très fructueuse. Le roman, sur la scène ou à l'écran, livre ainsi plus de choses sur lui-même que lorsqu'on cherche à l'intérieur de celui-ci. Menant une enquête sur l'adaptation nous aborderons sous un autre angle les grandes questions de la poétique romanesque : la structure spatio-temporelle, la narration, les relations auteur-personnage. Les deux piliers de l'étude de l'œuvre dostoïevskienne seront de ce point de vue les ouvrages de Mikhaïl Bakhtine et de Jacques Catteau. Bakhtine dévoile la nature polyphonique du discours du personnage de Dostoïevski dans lequel la présence de la parole d'autrui est très marquée. Catteau souligne l'apport de Bakhtine qui montre que « Dostoïevski volontairement s'abstient d'apparaître dans son œuvre, qu'il se cache derrière l'autre »²⁸. Lui-même compare l'attitude de Dostoïevski avec celle d'un metteur en scène, « tapi dans l'ombre et [refusant] les feux de la rampe »²⁹. Construisant sa réflexion à partir des théories de Bakhtine, Catteau entreprend de créer sa propre poétique de Dostoïevski car Bakhtine, selon lui, « a choisi le roman adulte, il a dédaigné sa naissance »³⁰. Il déclare, par exemple, que l'espace a une signification propre chez Dostoïevski et lui attribue les caractéristiques d'un décor selon « sa nature essentiellement théâtrale »³¹. Toutefois, la terminologie chez Catteau est très

28 Jacques Catteau, Dostoïevski, *Correspondance*, Tome 1, 1832-1864, édition intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Paris, Bartillat, p. 16.

29 *Ibid.*, p. 31.

30 Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 427.

31 *Ibid.*, p. 492.

rhétorique. « La turgescence événementielle », « le gonflement événementiel », « le temps écartelé » se déprécient à côté de la terminologie du *Discours du récit*³² de Gérard Genette.

Les spécialistes russes de Dostoïevski de la dernière décennie (après l'ouvrage d'Igor Volguine *La dernière année de Dostoïevski*), se posent la question de la culpabilité d'Aliocha Karamazov, question qui est particulièrement développée dans les recherches de Ludmila Saraskina. De nombreux chercheurs (P. Fokine, R. L. Belknap, J. Catteau, R. Peace, G. Loukpanova, Marsia Morris, V.V. Savelyeva) remarquent le comportement mimétique du personnage principal du dernier roman dostoïevskien mais essaient de l'interpréter dans sa singularité. Nous consacrerons à cette activité imitative toute une partie, énumérant et classifiant les répétitions du comportement d'Aliocha Karamazov ainsi que toutes les structures répétitives de l'écriture dostoïevskienne que Catteau définit à juste titre comme ternaires. Elles ne le sont cependant pas, on le verra, dans leur totalité.

Nous examinerons les interprétations psychanalytiques de l'analyse de l'œuvre dostoïevskienne chez Henri Troyat, René Girard, Marthe Robert, Dominique Arban, car certaines de leurs conclusions sont basées sur des détails biographiques erronés. Bien qu'il existe déjà des contestations à ce propos dans les ouvrages de Chklovsky et de Catteau, la parution du livre d'André Polard *Épilepsie du sujet*, dans lequel il revient de nouveau sur ces détails, ainsi que la traduction en français de l'étude de Jolan Neufeld *Dostoïevski, esquisse de sa psychanalyse*, prouvent qu'elles ont besoin d'être réitérées.

Parmi les ouvrages que nous trouvons intéressants et pertinents sur l'œuvre romanesque dostoïevskienne, citons le livre de Gabrielle Althen, *Dostoïevski. Le meurtre et l'espérance*, dans lequel l'auteur analyse le message religieux - ne pas juger - et le situe par rapport à l'intrigue policière dont le procès exprime un autre précepte : juger l'autre de façon unique. Elle révèle comment « le roman religieux et le roman policier s'en trouvent emboîtés l'un dans l'autre »³³. Un autre ouvrage, *Dostoevskij romancier, rapports entre sa vision du monde et ses procédés littéraires* de Johannes Van der Eng, souligne l'importance des discussions menées par Dostoïevski dans les pages de son *Journal d'un écrivain* à propos du style et de l'écriture romanesque.

Nous avons mis en forme dans les deux premières parties, la rivalité constante de l'œuvre romanesque avec son adaptation, en essayant de saisir à chaque fois celle qui en dira le plus sur l'autre. La première partie, consacrée à l'adaptation, contient un chapitre (III) où le roman prend le relais pour se dévoiler. La deuxième partie se concentre sur la répétition, méthode d'écriture dostoïevskienne, mais un autre chapitre (VI) s'intercale pour en tirer des informations essentielles

32 Gerard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972

33 Gabrielle Althen, *Dostoïevski. Le meurtre et l'espérance*, Paris, Les Éditions du CERF, 2006, p. 159.

sur l'adaptation. La troisième partie présentera l'adaptateur manifestant la fluctuation de sa pensée et confrontant les réalisations des adaptateurs du corpus entre elles.

On utilisera partout dans le texte de la thèse la traduction d'Henri Mongault des *Frères Karamazov* sauf quelques cas explicatifs dans lesquels on aura recours à d'autres traductions indiquées dans les notes de bas de page. On gardera la transcription authentique des noms propres des personnages et des auteurs de chaque adaptation.

Partie I : L'Adaptation

On dispose de trois adaptations destinées à la scène : celles de Jacques Copeau et de Dominique Arban des *Frères Karamazov* et celle d'Albert Camus des *Possédés*, ainsi que d'une adaptation cinématographique de Marcel Bluwal. Chaque adaptateur a sa propre manière de s'y prendre. Il s'agit, dans cette première partie, de révéler les invariants de chaque adaptation, leur contexte spatio-temporel particulier ainsi que la sélection et l'agencement des détails.

Chapitre I : Le lieu actualisé par l'objet

Espaces référentiels

Essayons de saisir la valeur dramatique de chaque pièce en procédant à une analyse comparative par le recours aux romans-sources. Il est assez difficile de se rendre compte de l'effet d'une mise en scène que l'on n'a pas vue. La représentation est unique, chaque fois. Les témoignages des spectateurs concernent le plus souvent l'histoire tirée du roman ou le jeu saillant de l'un ou de l'autre acteur. Essayons donc de retourner leur plus grand inconvénient, qui est d'être subjectifs, à notre avantage.

Maurice Kurtz, dans sa biographie du théâtre *Vieux-Colombier*, raconte un témoignage. En 1926 le Théâtre Guild de New-York demande à Jacques Copeau de mettre en scène son adaptation des *Frères Karamazov* dans la version anglaise faite par Rosalind Ivan. La sollicitation n'est pas hasardeuse car lors de sa tournée en Amérique en 1918, son adaptation montée au vieux Garrick Theater a fait « une profonde impression ». À cette représentation assiste Theresa Helburn, qui est devenue en 1926 « l'âme du Guild ». Elle garde un souvenir de « l'escalier en spirale où se glissait Smerdiakov dans le troisième acte »³⁴. De tout ce spectacle plein d'actions violentes et sentimentales, l'actrice retient cette scène avec le personnage de Smerdiakov et l'escalier en spirale - l'objet du décor. Il se peut que se révèle ici le flair professionnel, car les *Frères Karamazov* de Copeau font naître alors un grand comédien, Charles Dullin, interprète de Smerdiakov. En ce qui concerne l'escalier, citons un autre témoignage. Eléna Andreyevna Shtakenchneider se souvient que dans les années soixante-dix les Dostoïevski vivaient pauvrement dans un immeuble bizarre :

je ne me rappelle pas maintenant s'il était en pierre ou de bois mais je me souviens qu'un escalier bizarre menait chez eux et puis il y avait une galerie ouverte. Quelqu'un a remarqué que Dostoïevski aimait toujours les appartements avec des escaliers et des passerelles bizarres ; cet escalier fut ainsi.³⁵

34 Maurice Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, Nagel, 1950, p. 182.

35 «Жили Достоевские где-то далеко и жили бедно и в каком-то странном доме. Не припомню теперь, какой он был, каменный или деревянный, но помню, что к ним вела какая-то странная лестница и потом открытая галерея. Кто-то заметил, что Достоевский всегда любил квартиры со странными лестницами и переходами; такова была и та.» *Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников*, том 2, Москва, Художественная литература, 1964, p. 312. La traduction est la nôtre.

La triple répétition de l'adjectif « bizarre » impressionne. On a du mal à imaginer un escalier « bizarre », tant il est inhabituel pour ce genre de constructions. Dans la maison de Dostoïevski à Staraïa Roussa, qui est le prototype de la maison de Fiodor Pavlovitch Karamazov, un escalier mène à une galerie ouverte. Un autre escalier dans les *Possédés* donne une idée du genre d'escalier pour lesquels Dostoïevski a une prédilection :

Matriocha sortit par la porte qui donnait sur une galerie en bois par où l'on atteignit l'escalier. Je m'approchai rapidement de la balustrade et pus encore l'entrevoir qui pénétrait dans un petit réduit, sorte de poulailler qui se trouvait à côté d'un autre endroit.³⁶

Il faut préciser que Stavroguine ne s'est pas approché de la balustrade. Dans le texte original, il s'élance tout de suite vers sa porte, l'entrouvre et voit Matriocha entrer dans un petit réduit qui se trouve à côté d'un lieu d'aisance³⁷. Imaginons d'abord la disposition de la chambre de Stavroguine par rapport à la chambre des propriétaires. Elles sont contiguës, séparées par la porte qui reste toujours ouverte. De plus, chaque chambre a une porte qui donne sur la galerie en bois. Les portes du réduit et du lieu d'aisance donnent aussi sur la galerie. *Un autre endroit* de la traduction française littérale ne peut signifier que le lieu d'aisance³⁸. Le lieu de l'action est très important chez Dostoïevski et crée souvent des sensations de rencontres irréelles, invraisemblables. Pour s'en rendre compte, il faut parfois se rendre sur le lieu qui a servi de modèle. C'est ainsi qu'on ne comprend pas comment Ilioucha et ses camarades de classe ont pu voir, en même temps que Catherine Ivanovna, Dmitri tirer la barbe du capitaine Sniéguiriov. La présence d'une bande d'enfants et d'une jeune femme devant le cabaret *À la Capitale* nous semble invraisemblable jusqu'à ce qu'on ait visité Staraïa Roussa, où, sur une place immense, à deux coin opposés se trouvent le cabaret et la maison de Catherine Ivanovna, avec l'école au milieu (annexe II, p. 290). Il est alors indispensable de reconstruire l'espace référentiel. L'étape qui semble être la dernière n'est en réalité que le début du travail adaptatif. La définition d'espaces référentiels détermine simultanément le temps, le lieu et l'action. Le reste peut être interchangeable, substitutif, polysémique. Analysons donc les espaces référentiels d'adaptations.

Copeau crée quatre espaces référentiels :

- le monastère pour le premier acte ;
- le boudoir de Katherina Ivanovna pour le deuxième acte ;
- le salon de Feodor Pavlovitch Karamazov pour les troisième et cinquième actes ;

36 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, [1955], Paris, Gallimard, Folio classique, 2007, p.726.

37 «Она вышла в дверь на деревянную галерею, с которой и был сход по лестнице, и я тотчас побежал к моей двери, приотворил и успел еще подглядеть, как Матреша вошла в крошечный чулан вроде курятника, рядом с другим местом.» Ф.М. Достоевский, *Бесы*, Ленинград, Наука, 1990, p. 650.

38 Cette découverte appartient aux lecteurs japonais de l'œuvre de Dostoïevski et est rapportée par Ludmila Saraskina aux XXVII lectures internationales à Staraïa Roussa en mai 2012.

- l'auberge de Mokroïé pour le quatrième acte.

Dominique Arban choisit pour sa pièce, huit espaces référentiels :

- Pour les trois premières scènes et les scènes 7 et 8 du premier acte, le salon chez Fiodor Karamazov où l'attention se porte sur deux grands portraits, un triangle³⁹ d'icônes avec une veilleuse allumée et une grande table recouverte d'une nappe.
- Les scènes 4-6 du premier acte se déroulent dans le salon de Mme Khokhlakov, très confortable et douillet, avec des meubles à tiroirs et une table.
- Les scènes 9-12 se passent dans le petit salon de Grouchenka. Ici, il y a une table basse avec une lampe.
- Le deuxième acte se passe au relais Mokroyo où l'on observe deux pièces, une grande sur la droite, avec des tables, des bancs et un canapé et une petite sur la gauche. Ces deux pièces sont séparées par un rideau derrière lequel se trouve un grand lit.
- La première scène du troisième acte se déroule dans une petite ruelle.
- La deuxième scène représente la chambre mansardée de Smerdiakov où l'on trouve un lit, un tabouret, une table et une étagère avec des livres.
- La troisième scène se passe dans la chambre d'Ivan occupée par un canapé, une table sur laquelle sont posés deux bougies, une carafe et un verre d'eau ; au mur, on voit des livres sur une étagère et au premier plan une chaise.
- La scène 4 représente la cour d'assises.
- Les scènes 5 et 6 se déroulent dans la cellule de Dmitri : une petite fenêtre avec des barreaux, un lit étroit, un tabouret.

Le décor de la pièce de Camus présente sept lieux de référence :

1. chez Varvara Stavroguine, dans un salon riche de l'époque ;
2. la maison Philipov, meublée pauvrement avec un décor simultané qui contient un salon commun, une petite chambre, celle de Chatov (côté cour). La porte du salon (côté jardin) donne sur la chambre de Kirilov. Au fond, deux portes, l'une donnant sur l'entrée, l'autre sur l'escalier du premier étage ;
3. la rue ;
4. la maison du faubourg Lebiadkine, représentant un salon misérable ;
5. la forêt ;
6. chez Tikhone, une grande salle au couvent de la Vierge ;

³⁹ Ce que Dominique Arban entend par « le triangle d'icônes » est de toute évidence un triptyque, en russe « skladden' », c'est-à-dire trois icônes réalisées sur un support composé de trois panneaux, dont les deux volets extérieurs peuvent se replier sur le panneau central.

7. le grand salon de la maison de campagne des Stavroguine, à Skvorechniki.

La représentation de Nemirovitch-Dantchenko que Camus n'a pas voulu consulter, comporte la liste suivante de dix tableaux :

1 – Sur le parvis de la cathédrale où se déroule la rencontre de Madame Stavroguine avec Maria Lébiadkine.

2 – L'assemblée dans le salon de Madame Stavroguine.

3 – Piotr Verkhovensky chez Nicolas Stavroguine dans son luxueux cabinet de travail.

4 - Stavroguine chez Chatov.

5 – Chez les Lebiadkine : Nicolas Stavroguine parle à Maria.

6 – Dans le cabinet de travail de Stavroguine : ses conversations avec Dacha et Piotr Verkhovensky.

7 – Le bal chez le gouverneur et l'incendie de Zaretchié.

8 – La maison de Skvorechniki : Lisa et Stavroguine.

9 – Un champ désolé ; Lisa court vers le lieu d'incendie où se trouve la maisonnette des Lébiadkine

10 – Épilogue : la maison de Skvorechniki ; la fin de Nicolas.⁴⁰

Les quatre adaptations reconstituent une alternance de lieux privés avec des lieux publics. Le lieu privé peut être sacerdotal, social et intime. C'est ainsi que l'on peut classer « chez Tikhone » de l'adaptation de Camus comme lieu privé sacerdotal. Le lieu privé social est représenté par le salon. Le boudoir de Katherina Ivanovna de l'adaptation de Copeau, la chambre de Smerdiakov, celle d'Ivan et la cellule de Dmitri de l'adaptation d'Arban, le cabinet de travail de Nicolas Stavroguine, « chez Chatov », « chez les Lebiadkine », la maison de Skvorechniki de l'adaptation de Nemirovitch-Dantchenko forment autant de lieux privés intimes. Remarquons que le lieu privé social prédomine dans les adaptations de Copeau et de Camus. Le salon de Fiodor Karamazov occupe deux actes dans la pièce de Copeau. Camus met en scène quatre salons. Arban utilise trois salons contre trois lieux intimes. Quant à Nemirovitch-Dantchenko, il met en valeur le lieu privé intime : six lieux de références parmi dix tableaux contre un seul salon. Cela n'étonne pas si l'on se réfère à Dominique Arban : « Lieux des conventions souriantes et des formalismes mondains, les salons deviennent chez Dostoïevski terrains de guerre : champs clos pour le défi, l'affrontement, le

40 Nadine Natov, *L'Interprétation scénique des Possédés* in *Les Cahiers de la nuit surveillée*, n° 2, Dostoïevski, Éditions Verdier, 1983, pp. 63-64.

duel ; arène de scandale. »⁴¹ Le peintre et décorateur Mayo, qui habille la scène de la représentation de Camus, explique ainsi les raisons de son choix : « Le salon de la princesse Varvara doit donner une impression de netteté, de solidité ; je suis parti d'un rouge et d'un gris pour passer à un vert que j'ai éclairci progressivement, afin d'aboutir à un jaune bouton d'or estompé »⁴². Franck Jotterand fait le témoignage suivant dans sa critique de l'adaptation :

Le lecteur a le souvenir de l'immense salon de Varvara Petrovna ; sur scène il paraît exigü, bourgeois plutôt que noble. D'où un changement de perspective. On se souvient par exemple que Varvara Petrovna fait asseoir le capitaine Lébiadkine à l'autre extrémité du salon, et l'y maintient quelque temps. On se rappelle aussi l'émotion de Chatov et de Maria pénétrant dans ce monde si différent du leur. Il y a une formidable différence de classe entre la noblesse, entre le clan Stavroguine et les autres. On ne la sent pas assez dans la pièce, d'une part par l'étroitesse du décor, d'autre part par la suppression de scènes telles que la fête du gouverneur, les cavalcades, etc.⁴³

Permettons-nous de contester cette opinion. Bien sûr, il faut voir la représentation en entier pour juger de son décor, pour se rendre compte. Pourtant, l'analyse révèle l'existence de quatre salons différents dans l'adaptation de Camus. D'autant plus que l'on se déplace dans le troisième tableau, du salon bourgeois de Varvara Stavroguine au salon de la maison Philipov. « La maison meublée de Philipov, où se réunissent les conjurés, est traitée d'une manière impressionniste, et ses éléments principaux sont les murs aux peintures délavées, qui apparaissent à travers la fumée du tabac. »⁴⁴ Du salon de Varvara Stavroguine au cinquième tableau, on arrive dans le salon de la maison Philipov au sixième tableau pour aboutir, dans le huitième tableau, dans le salon de la maison des Lebiadkine. Il y a là la sensation du bois neuf. C'est ce que Mayo s'est donné comme but à atteindre. Le décor du salon de Varvara Stavroguine ne fait pas saillir, selon l'avis de Franck Jotterand, cette différence de classe, soit ! C'est le changement de salons qui la fait sentir. Stavroguine est accueilli dans chacun de ces salons. C'est à lui de mettre en valeur la différence sociale et sa propre différence. Mayo invente l'habillement suivant pour le dernier salon de la maison de campagne des Stavroguine à Skvorechniki :

c'est en jouant avec des tons de bleu et de cuivre et des amorces de murailles, que j'ai imaginé le salon vitré de la maison de campagne où le prince et la jeune fille voient apparaître les premiers feux rouges de la Révolution.⁴⁵

Les quatre salons symbolisent ainsi les différentes couches sociales touchées par le désordre qu'incarne la révolution.

Le lieu public est sacerdotal, social ou extérieur. Le monastère de l'adaptation de Copeau et le

41 Dominique Arban, *Dostoïevski*, Paris, Hachette, 1971, p. 182.

42 Jean-François Robin, *Combat*, 30 juin 1959.

43 Franck Jotterand, « *Les Possédés* de Dostoïevski adaptés par Camus », *La Gazette de Lausanne*, 7 février 1959.

44 Jean-François Robin, *Combat*, 30 juin 1959.

45 *Ibid.*

parvis de la cathédrale de l'adaptation de Nemirovitch-Dantchenko représentent le lieu public sacerdotal. Le lieu public social se diversifie : l'auberge de Mokroïé de l'adaptation de Copeau ou le relais Mokroyo et la cour d'assises de l'adaptation d'Arban ou « chez le gouverneur » de l'adaptation de Nemirovitch-Dantchenko. Le lieu public extérieur met en scène la petite ruelle de l'adaptation d'Arban, la rue et la forêt de l'adaptation de Camus ainsi qu'un « champ désolé » – le lieu d'incendie – de l'adaptation de Nemirovitch-Dantchenko.

L'espace que s'est approprié le personnage

L'appartenance de tel ou tel lieu aux personnages est tout aussi remarquable. On y trouve des personnages qui sont dotés de lieux intimes et d'autres qui en sont privés. Ces derniers sont Dmitri de l'adaptation de Copeau, Aliocha de l'adaptation d'Arban et Pierre Verkhovensky de l'adaptation de Camus. Constatons que Copeau organise l'espace par acte tandis que Arban le fait par la présence de chaque personnage sur la scène. Comme cette présence est assez durable, elle s'épuise d'elle-même et consomme le lieu. Copeau offre le lieu du premier acte à Aliocha. Selon Livia di Lella analysant l'adaptation de Copeau, « l'action du premier acte se déroule au monastère et tout l'acte se développe dans un cadre parce qu'il commence et se termine avec une scène entre Zossima et Aliocha (scène I et scène XII) »⁴⁶. On peut dire que la scène se passe dans l'espace d'Aliocha d'où pourtant il est chassé car son starets le renvoie au monde. C'est donc en fait le lieu du starets Zossima. Il prive Aliocha du seul et unique lieu qui pourrait être le sien. En effet, dans l'adaptation de Dominique Arban, Aliocha n'a pas sa propre place qui lui permette de rester. Cette vision d'Arban est due au rôle qu'assume Aliocha dans le roman. Elle le caractérise ainsi :

Lieu de rencontre des passions des autres, Aliocha est aussi celui de leur quête. Avant tout, il est celui à qui l'on parle, qui écoute – Dmitri, Ivan, Grouchenka, les écoliers du bourg - , même si leur parole est agression envers son innocence, menace envers sa foi. C'est ainsi qu'il sera le rédempteur, car il sait qu'on ne peut aider les autres qu'en communion avec eux.⁴⁷

Tout d'abord, on est frappé de voir le personnage dont on décrit les qualités les plus humaines perçu comme un lieu de rencontre, un lieu d'intersection et de croisement. Évidemment, le lieu s'y prête, il a des caractéristiques qu'on lui donne. Aliocha est appelé pour évoquer, par ses actions, les passions des autres. Deux interprétations sont possibles : soit il est l'imitateur qui répète n'ayant pas d'action propre ; soit il sert de miroir où « le regardé » peut se reconnaître. De toute façon, sa seule présence doit assurer une rencontre, et donc une conversation. C'est lui qui assiste l'action, ne jouant que le rôle de spectateur. Il vient, mais il doit aussi partir, comme Pierre Verkhovensky.

46 Livia di Lella, « À propos de l'adaptation des *Frères Karamazov* » in *Bouffonneries*, n° 34, p. 81.

47 Dominique Arban, *Dostoïevski, op. cit.*, p. 239.

L'espace du deuxième acte de l'adaptation de Copeau appartient entièrement à Katia qui l'ouvre et le clôt. La scène est promise à la Katherina d'Arban tant qu'elle s'attache à Dmitri ; une fois que ce lien est rompu, elle sort pour toujours.

Le troisième acte de l'adaptation de Copeau fait entrer Dmitri dans l'espace de son père. Celui-ci ne le possède pas car c'est Smerdiakov qui y règne et qui accueille Dmitri. D'ailleurs, la douzième scène du troisième acte est composée de didascalies et de quelques répliques de Feodor qui ne se sent pas en sécurité dans sa propre maison. En entendant les signaux, Feodor s'approche de la fenêtre du côté jardin, tandis que, entre le premier et le second signal, Smerdiakov entre du côté cour et se dissimule derrière les meubles. Feodor sort du côté jardin et c'est Smerdiakov qui y reste, s'avançant vers le pilier où l'icône est accrochée. Le Fiodor de l'adaptation d'Arban est sur la scène pour révéler toute sa nature qui dégoûte ses deux fils Ivan et Aliocha, nature qu'on ne peut d'ailleurs que haïr. L'interruption de Dmitri qui frappe le père est une mise en abyme de la fin tragique de ce dernier, tragique au sens de mortel et non pas dans le sens théâtral d'avoir un destin tragique. Il n'y a plus de doute, c'est comme cela qu'il finira. Le personnage se consume, il n'y a plus besoin de le revoir encore, il n'intéresse plus personne. L'intérêt s'éveille d'un autre côté : les quatre frères sont là. Chacun a un motif de haine de son père, mais on ne sait lequel d'entre eux sera le parricide. Aliocha et Smerdiakov entendent de la propre bouche de leur père la manière dont il offense leurs mères. Ses confidences lubriques répugnent Ivan. Dmitri ne se retient même pas, tant l'existence du père menace son bonheur. Le lieu maintient cet intérêt, mais une fois l'agent défini, ce lieu s'use. Le Smerdiakov de Copeau est sur scène pour déposséder Ivan, d'abord de son idée, puis de son action. Dès la première scène il commence à parler comme son porte-parole et à sa place. Le but de son dialogue avec Ivan est de le chasser pour agir à sa place. Il est à remarquer que la présence d'Ivan sur la scène gêne Smerdiakov, tout comme elle gêne le vieux Karamazov qui le prie de partir à Tchernachnia. Une fois que l'idée et l'action sont reniées par leur auteur, la dépossession perd toute sa valeur. Le cinquième acte de l'adaptation de Copeau fait partager son espace entre Smerdiakov, qui y entre avec l'intention de s'y installer dans la première scène, et Ivan qui y reste au détriment de tout, bercé par les bras de Katia. D'ailleurs, on peut considérer le suicide de Smerdiakov comme un moyen de rester aussi dans ce lieu.

Constatons aussi un certain accaparement de l'espace du salon bourgeois de Varvara Stavroguine au niveau de l'architectonique de la pièce de Camus. C'est ainsi que le premier tableau de la première partie se déroule dans ce fameux salon, mais sa maîtresse cède son espace à Stéphane Verkhovensky dont la présence, d'ailleurs, ouvre le quatrième et dernier tableau de cette première partie dans laquelle il est chassé à la fin. Ces deux tableaux, paradoxalement, se terminent par l'arrivée de Nicolas Stavroguine autour duquel se noue, chaque fois, un scandale. Le cinquième

tableau de la deuxième partie commence aussi dans le salon de Varvara Stavroguine mais c'est Nicolas qui y règne, de fait durant toute la deuxième partie. La partie se termine avec le quatorzième tableau représentant la confession de Stavroguine chez Tikhone. Mais le quinzième tableau de la troisième partie restitue le pouvoir de Stépane Verkhovensky de se présenter dans ce salon – toujours sous le patronage de sa véritable propriétaire – où il est porté, une dernière fois, « *comme un enfant par un grand et vigoureux moujik* »⁴⁸, dans le dernier tableau pour y mourir dans les bras de sa chère Varvara Pétrovna qui endure encore l'annonce du suicide de son fils Nicolas. Il y a donc une forte symétrie entre les usurpateurs de lieux des *Frères Karamazov* de Copeau et des *Possédés* de Camus : l'un s'y suicide et l'autre y meure ou sombre dans la démence.

La scène du quatrième acte de l'adaptation de Copeau, comme de l'acte deux de la deuxième partie de l'adaptation d'Arban appartient à Grouchenka. Sa présence ouvre les deux actes et les termine. Elle est, d'ailleurs, agenouillée devant Dmitri et étreint ses genoux à la fin de l'acte dans l'adaptation de Copeau et elle s'incline devant Dmitri dans l'adaptation d'Arban. L'espace de l'auberge Mokroïe est son espace par excellence. Grouchenka est sur scène parce que c'est un « sujet convoité » : on la cherche, on l'invite, on vient chez elle. Arban offre encore un lieu intime à Grouchenka - son salon qui attire, tant qu'il est considéré comme le lieu de sa présence éventuelle. Une fois que l'on découvre son nouveau lieu de passage, le lieu ancien n'apparaît plus.

Les adaptations de Copeau et d'Arban possèdent des lieux dont l'entrée n'est réservée qu'à certaines personnes. Telles l'auberge Mokroïe de l'adaptation de Copeau où Dmitri est autorisé à rester jusqu'à la fin tandis que tous les autres doivent partir, et la chambre de Smerdiakov de l'adaptation d'Arban où seul Ivan peut entrer.

On remarque une autre catégorie de personnages. Ceux-ci s'installent là où ils entrent. Tels sont l'Ivan de l'adaptation de Copeau et le Stavroguine de l'adaptation de Camus. Ivan règne dans le boudoir de Katherina Ivanovna, il a sa chambre chez Feodor Karamazov, ce qui lui permet d'être présent sur la scène de trois actes (deuxième, troisième et cinquième) entièrement. Il y sombre dans la démence dans le cinquième acte et quand le rideau tombe, il y est encore. La scène est un lieu de théorisation pour l'Ivan d'Arban. Tant qu'il est capable de développer ses idées, il y règne, c'est son espace à lui ; mais une fois dépossédé de son idée, il cède sa place et se transforme, passant de locuteur à auditeur. L'orateur éloquent qui essaie d'ébranler les croyances d'Aliocha déchoit devant Smerdiakov et s'abaisse au niveau du diable pique-assiette dans les propos duquel il cherche éperdument les restes de ses raisonnements. Stavroguine est le seul personnage présent dans les sept lieux de référence mis en scène par Camus.

Il existe donc un propriétaire formel de l'espace scénique en les personnes de Feodor

48 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, 1962, p. 1114.

Karamazov de l'adaptation de Copeau et de Varvara Stavroguine de l'adaptation de Camus. Mais il y a toujours des prétendants à l'invasion. Ce sont Ivan, Smerdiakov et Nicolas Stavroguine. L'espace de la scène est convoité à tel point que l'on trouve dans la mort le moyen d'y rester pour toujours. De ce point de vue, le texte des adaptations « peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace »⁴⁹.

Il y a aussi des personnages qui ne possèdent pas leur propre espace. Ce sont le Dmitri de l'adaptation de Copeau, l'Aliocha de l'adaptation d'Arban et le Pierre Verkhovensky de l'adaptation de Camus. Ils assument une fonction temporelle, ils apportent un aspect mouvant à la fixité scénique de l'espace référentiel.

Le lieu de l'acte

Le premier acte de la pièce de Copeau se déroule dans une église russe. Il n'est donc pas étonnant, qu'étant de passage en Russie, Copeau en profite pour se rendre dans une église orthodoxe. Cette visite est décrite ainsi dans son *Journal* :

Entré dans une église. Foule compacte, chaude, odorante. Cantique monotone. Signe de croix et salutations. On ne sait où se tient le culte. Tout le monde est debout dans une salle carrée qui semble un vestibule aux appartements du culte qu'on aperçoit plus loin, au fond, tout dorés. A ma gauche, près d'un vieillard, je vois Aliocha lui-même avec sa blouse noire serrée à la taille par une ceinture de cuir, et ses longs cheveux tombant sur les épaules. Il a son visage sérieux, illuminé, un peu ironique. Je comprends que devant cet adolescent, Dmitri au premier acte devra s'agenouiller (voilà de longs discours remplacés par un signe).⁵⁰

Il lui suffit de franchir la porte d'un lieu qui est celui du déroulement des événements romanesques pour que Copeau remarque déjà les personnages et les pense « en termes » de roman. La gémulation et la prosternation sont des gestes qui ont une signification particulière dans le roman. On les en extrait tout de suite. Les didascalies de la pièce ne gardent pas pour autant ces gestes et ils restent liés à leur producteur romanesque, qui est le starets Zossima. Selon Pierre-Aimé Touchard, spectateur de la représentation des *Frères Karamazov*, ce geste, montré sur la scène, devient plat : « c'est une idée de roman. A la scène, représenté et non plus imaginé, le geste paraît fatalement trop précis, inférieur à l'idée du geste ».⁵¹ N'entrons pas en discussion, surtout que sa présence n'est pas gratuite dans la pièce. C'est la suggestion de la fin tragique à venir.

Il n'est donc pas insignifiant de choisir les lieux principaux de déroulement des actes d'une pièce dans le travail d'adaptation car le lieu contient déjà l'acte. D'une part, il le structure, l'ordonne et le limite, d'une autre part, il contient une abondance de gestes et d'objets.

49 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 130.

50 Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, volume I : 1901-1915, Paris, Seghers, 1991, p. 488.

51 Pierre-Aimé Touchard « Les Frères Karamazov à l'Atelier », *Opéra*, 2 janvier 1946.

L'adaptation de Dominique Arban se trouve dans la bibliothèque Richelieu sous la forme d'un scénario. Ce scénario fut la base du film *Les Frères Karamazov* réalisé par Marcel Bluwal. Citons l'un des changements qu'opère la création télévisuelle par rapport au texte du scénario.

La première scène du troisième acte, selon le texte scriptural, « se passe dans une petite ruelle où les deux frères se croisent venant de sens opposé ». Le petit écran donne une autre image de cette même scène : la porte s'ouvre, Aliocha entre dans un large vestibule, se dirige vers l'escalier, le monte (vu d'en bas), et croise Ivan qui ne s'arrête pas et continue de le descendre. Dominique Arban a cette réflexion sur la signification de l'escalier :

L'escalier, plus que tout autre lieu de passage, figure un moment bref, celui du mouvement ascensionnel ou descendant, et, en tout cas, tournant. (...) Descente ou montée, celui qui les emprunte est en direction d'un acte. Moment, mouvement, transition : l'escalier postule un « après ». Par lui-même, il n'est guère. L'escalier est rendu à la destination que, si souvent, Dostoïevski lui assigne : c'est le lieu de la menace – celle qu'on subit, celle qu'on redoute, celle qu'on apporte.⁵²,

Il est donc assez curieux qu'elle choisisse pour cette conversation une petite ruelle, bien que le roman fournisse deux lieux d'action : dans l'escalier de la maison de Catherine Ivanovna et dans la rue. De fait, la remarque qui vient d'être citée concerne d'abord Rodion Raskolnikov, le personnage du *Crime et Châtiment*, qui monte l'escalier pour tuer l'usurière. Or, le parallèle qui s'instaure entre ces deux épisodes est assez fort. Ivan descend pour aller chez Smerdiakov où il assumera sa part de culpabilité du parricide. Évidemment, l'escalier, pour Dominique Arban est ce générateur d'idées, qui amène Rodion Raskolnikov à se prouver s'il est « une vermine tremblante ou un homme ». C'est probablement pour ne pas évoquer cette situation, la surimposer, que Dominique Arban transporte la scène entre Ivan et Aliocha dans la rue. Malgré l'affirmation de Stanislavski selon laquelle la rue et le village sont les plus difficiles des mises en scène⁵³, Dominique Arban la juge indispensable dans son adaptation car :

Les rues, par définition, sont lieux de passage. Pas seulement. La marche a parfois d'autres buts que d'« aller vers » : c'est d'« aller nulle part ». Les héros de Dostoïevski ne flânent jamais, ils errent. Incessamment, les personnages marchent. Tout processus intérieur se développe au rythme de cette déambulation. (...) Les Frères Karamazov parcourant le bourg, ne s'arrêtant que pour cette autre déambulation, la discussion.⁵⁴

Selon Dominique Arban, l'action par excellence des frères Karamazov est la déambulation. Elle la théorise dans un sens propre comme marche sans but, selon la fantaisie, et dans un sens métaphorique, comme discussion. Pour la mettre en pratique, Arban imagine le décor suivant :

La scène a eu lieu devant le rideau qui représente une ruelle de la petite ville où demeurent les

52 Dominique Arban, *Dostoïevski, op. cit.*, p. 179.

53 «Улица и деревня — самое трудное на сцене». К.С. Станиславский, *Письма 1918-1938 гг.*, Соб. соч. в 8 ми томах, т. 8, Москва, 1961, p. 61.

54 Dominique Arban, *Dostoïevski, op. cit.*, p. 176.

Karamazov. Nuit, neige. Le rideau figure les balustrades blanches, peintes en blanc, percées de portillons. Venant de sens inverse, et se rencontrant : Ivan et Aliocha. Manteaux, neige aux épaules.⁵⁵

Camus aussi est sensible à cette particularité des héros dostoïevskiens et il rend le processus de gestation de l'idée en marche par un plateau amovible. La directrice du théâtre Antoine, Simone Berriau, écrit dans ses souvenirs qu'il fut « très coûteux » et tourna pour elle à « la catastrophe financière »⁵⁶. Le changement de décor s'effectua en même temps que le déplacement de certains comédiens. Ce qui, non seulement rend sur scène cette idée d'un « rythme frénétique qui emporte dans un tourbillon hommes, choses, idées et événements » qu'Albert Camus a, selon Nina Gourfinkel, du roman dostoïevskien, mais incarne aussi, plus particulièrement, le processus-clé du roman, qui est celui de « se démener » (Regardez p. 108). Marcel Bluwal est d'un autre avis et opte pour l'escalier. Pierre Cardinal, créant le 12 mai 1959 l'émission *Gros plan d'Albert Camus*, présente quelques extraits de ce spectacle. L'un des extraits montre un escalier en spirale qui mène en haut, où Stavroguine s'est pendu. Il est à noter que dans la pièce *Nicolas Stavroguine* de Nemirovitch-Dantchenko, le décorateur Doboujinski crée pour la scène finale, dans laquelle Varvara Pétrovna retrouve son fils pendu, un décor comprenant un escalier qui mène à une balustrade. Nadine Natov la décrit ainsi :

Madame Stavroguine, angoissée, cherchait son fils dans la grande maison seigneuriale de Skvorechniki. Elle refusait tout d'abord de gravir l'étroit escalier menant à la mansarde puisqu'il aurait été absurde de supposer que Nicolas pût s'y trouver. Et, quand elle poussait la porte entrouverte, l'ombre du corps pendu de son fils tombait dans la salle.⁵⁷

Les deux espaces référentiels restent communs pour les deux adaptations des *Frères Karamazov*. Ce sont le salon de Fiodor Pavlovitch Karamazov et l'auberge à Mokroïé. Au moment de la représentation de la pièce de Copeau et Croué, les journaux ont fourni ce résumé du décor :

Décor de Maxime Dethomas pour les *Frères Karamazov*.

Troisième acte

Une salle, servant à la fois de vestibule et de salle à manger, avec un escalier et une galerie donnant accès aux diverses chambres de la maison, une salle baignée d'ombre – avec seulement la lueur tamisée, diffuse, qui transparait, d'une nuit claire, à travers la fenêtre et la porte vitrées, l'orbe lumineux de la lampe sur la table et la flamme minuscule de la veilleuse devant l'icône – tel est ce décor, telle est cette mise en scène, qui semblent au troisième tableau de la pièce que représente en ce moment le Théâtre des Arts, une matérialisation synthétique de tout ce roman, fait d'obscurités et de clartés du grand écrivain russe Dostoïevsky : les *Frères Karamazov*.

L'escalier, la table avec la lampe et l'icône avec la veilleuse – sont les éléments qui

55 *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. Adaptation Dominique Arban, Réalisation Marcel Bluwal. p. 111.

56 Simone Berriau, *Simone est comme ça*, Paris, Laffont, 1973, p. 231.

57 Nadine Natov, « L'interprétation scénique des *Possédés* », *Les Cahiers de la Nuit surveillée*, op. cit., p. 64.

construisent le lieu référentiel – salon de Fiodor Pavlovitch Karamazov. Dominique Arban préfère garder pour l'habillement de son salon la table et remplace l'icône par un triptyque. Le choix des éléments montre déjà l'orientation des adaptateurs. L'escalier de l'adaptation de Copeau, qui mène sur une galerie où Feodor, Ivan et Smerdiakov remuent leurs passions dans leurs chambres, prévaut sur la grande table. C'est en restant attablé que Fiodor Karamazov se prépare à la mort par ses propos désinvoltes dans l'adaptation d'Arban, dont les origines, semble-t-il, se retournées contre elle. En effet, Vladimir Nabokov partage malgré lui cette appartenance à la culture russe avec Dominique Arban :

Les Frères Karamazov m'a toujours fait pensé à une pièce de théâtre mal ficelée, avec juste les meubles et accessoires indispensables aux divers acteurs : une table ronde avec la marque circulaire d'un verre, une fenêtre peinte en jaune pour faire croire qu'il y a du soleil au-dehors, ou encore un arbuste apporté en hâte et déposé sans façon par un machiniste.⁵⁸

Dominique Arban a suivi son inconscient plutôt que les éléments présentés dans le roman de Dostoïevski. Bien que le nombre de scènes comportant une table soit considérable dans le roman, elles ne forment pas d'élément-clé. D'ailleurs, la table recouverte d'une nappe de Dominique Arban signifie le fait d'être prêt à accueillir et commencer le festin, tandis que Vladimir Nabokov insiste sur la fin du festin, visiblement peu glorieuse : table rustique d'une auberge portant des traces de débauche contre table domestique, protégée par une nappe. Nabokov saisit un autre élément important du roman, qui est la fenêtre. La fenêtre, qui fait apparaître le profil détesté appelant Grouchenka. Copeau aussi y est sensible. Pour Dominique Arban ce n'est qu'un accessoire.

En ce qui concerne le décor de l'auberge à Mokroïé, c'est à celui de Dominique Arban que nous prêtons le plus d'attention bien que, malheureusement, il ne lui soit pas possible d'exister véritablement. Arban reconstruit dans son décor une particularité spatio-temporelle du roman dostoïevskienne que le film abolit. Cette particularité consiste en la représentation de deux lieux en même temps. Le décor du relais de poste à Mokroyo est ainsi décrit :

Grande pièce, tables, bancs, canapé près d'une table recouverte d'un tapis de laine. Coupant la pièce en deux parties inégales, sur la gauche, un rideau séparant une pièce petite, avec un grand lit, des salles, des valises.⁵⁹

À la fin de la première scène de la deuxième partie, quand Kalganov et Vroublevski se plongent dans leur jeu de cartes, la scène deux déplace le jeu théâtral dans cette deuxième pièce. Le spectateur devrait en même temps voir l'action dans la grande pièce et déplacer son attention sur la conversation que Trifon mène avec Dmitri, introduit secrètement dans la petite pièce à côté. Une fois la conversation finie, Dmitri entre dans la grande salle et il y déplace l'action avec lui. À la fin de la troisième scène, Dmitri et Grouchenka s'isolent dans la petite pièce. Ils seront forcés de

58 Vladimir Nabokov, *Littérature II*, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Fayard, 1985, p. 159.

59 Dominique Arban, *Les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 77.

revenir dans la grande quand Trifon y aura fait entrer le juge d'instruction et le commissaire de police. Même si, par le truchement d'alternance des actions, on crée une illusion de simultanéité, l'effet voulu est atteint. On reviendra à cette particularité plus loin (voir p. 40).

Notons une autre coïncidence. Le film, avant le début de la première scène du texte scriptural où l'on découvre l'aspect dégoûtant du père Karamazov qui fait naître la haine dans le cœur de ses enfants y compris Aliocha, commence par une suite d'images :

1. Le soleil se couche.
2. Le vieux père, la tête à l'envers, se réveille.
3. Aliocha se lève et regarde, un peu peureux, à côté de lui une bougie et derrière lui l'icône en flou.
4. Dmitri, assis devant la table, les coudes sur la table, les doigts des deux mains entrelacés. Devant lui une bouteille et deux verres. On entend le chant de Grouchenka.
5. Katia debout devant la fenêtre.
6. Grouchenka chante, assise sur le canapé ; elle caresse la main de Fénia, accroupie devant elle. À droite, une petite table ronde sur laquelle une bougie est posée.
7. Gros plan du visage de Smerdiakov.

Ces images se révèlent comme une sorte de table des matières présentant aux spectateurs les participants, chacun dans son propre décor, comme des sujets abordés dans un reportage ou lors d'un magazine télévisé (voir p. 233). Une simple énumération d'objets figurant à l'image concentre les impressions qu'opère le roman sur son lecteur.

Résumons ce survol rapide. L'adaptation se construit autour de lieux référentiels. Il existe pourtant des objets-clés ou des mouvements-clés. Essayons de les dégager, tout en élargissant notre corpus. En effet, l'image qu'offre le film de Marcel Bluwal est beaucoup plus parlante que les agencements de mots écrits ou prononcés.

L'Expérience cinématographique

Bien que Marcel Bluwal estime qu'en comparaison avec la parole dite, « l'image est tout de même horriblement ambiguë »⁶⁰, en fait, l'image est beaucoup plus uniforme que l'imaginaire et contribue à un repérage facile et rapide des structures récurrentes. Par « structure récurrente », nous entendons toutes sortes de répétitions, qui se manifestent en migrant d'un genre à l'autre, ou de coïncidences qui s'instaurent dans le travail créatif des artistes. Repérer ces structures à la lecture est

⁶⁰ *Micros et caméras*, 28 mars 1970, sur la première chaîne, Entretiens à bâtons rompus avec Stellio Lorenzi et Marcel Bluwal.

presque impossible tandis que le changement du lieu de la représentation les fait apparaître presque aussitôt sans que l'adaptateur ou le réalisateur ne s'en rende compte. La scène, toutefois, offre moins de possibilités que l'écran. En effet, en regardant les adaptations cinématographiques, on voit sur l'écran ce qu'on ne remarque pas en lisant ou en assistant à une représentation théâtrale. Car l'image est fragmentaire, elle délimite la réalité jusqu'aux moindres détails. Elle est organisée : chaque détail a un fonctionnement bien précis, soit pour l'action, soit pour la reconstitution de la réalité. Elle est, enfin, une preuve incontestable. L'imaginaire suscité par le roman est d'une autre nature que celui suscité par le cinéma. Si le premier est créatif, le second est admiratif. Le premier est d'un mode actif, le deuxième est d'un mode passif. Chaque lecteur reconstruit la diégèse romanesque selon sa propre vision basée sur la perception individuelle du monde ainsi que sur des connaissances et des expériences personnelles. Chaque spectateur perçoit individuellement des connaissances et des expériences d'autrui rassemblées dans la diégèse filmique. Le lecteur ne voit jamais le personnage romanesque comme une personne connue avec des traits distincts, bien qu'il compatisse et revive son aventure comme la sienne durant la lecture. Néanmoins, les réalisateurs d'adaptations cinématographiques différentes d'un même roman choisissent parfois le même type d'acteurs pour interpréter un même rôle. Comment expliquer ce fait si ce n'est par le caractère stéréotypé de la vision humaine et comme corollaire de l'existence de signes ou de codes qui sont des éléments récurrents ? Ces éléments constituent à leur tour des images stéréotypées que la production du cinéma ou du téléfilm n'évite pas non plus, car le réalisateur est tout d'abord lecteur. Pour créer une pièce de génie, il faut surmonter « l'artificialité d'un art dramatique trop codifié »⁶¹. Le code est ainsi l'armature de tout art et non seulement de l'art dramatique. Il n'est pas possible de le surmonter sans bien le connaître et en avoir fait l'usage.

Pour dégager cette armature et découvrir ses éléments essentiels, nous aurons recours à trois autres adaptations cinématographiques des *Frères Karamazov*. Ce sont celles de Fédor Ozep, de Richard Brooks et d'Ivan Pyriev. Le film de Fedor Ozep, *Der Mörder Dimitri Karamasoff*, est sorti en 1931 avec la distribution suivante : Fritz Kortner – Dmitri – , Fritz Rasp – Ivan – , Aimé Clariond – Katia – , Anna Sten – Grouchenka – . Le film de Richard Brooks, *The Brothers Karamazov* est sorti en 1958 avec la distribution suivante : Dmitri Karamazov - Yul Brynner, Grushenka - Maria Schell, Katya - Claire Bloom, Fyodor Karamazov - Lee J. Cobb, Smerdjakov - Albert Salmi, Alexi Karamazov - William Shatner, Ivan Karamazov - Richard Basehart. Le film a été récompensé aux Oscars de 1959 par l'Oscar du meilleur acteur dans un second rôle pour Lee J. Coob. Le film de Pyriev est sorti en 1968. Il a été proposé à la quarante-deuxième cérémonie des Oscars comme meilleur film étranger, et fut le meilleur film de 1969 en Russie en termes de

61 Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 133.

recettes, d'après la revue *Écran soviétique* (Советский экран). Ivan Pougïev (Иван Пырьев) est décédé avant d'achever le film en trois parties. La dernière fut terminée par deux acteurs Mikhaïl Oulianov (Михаил Ульянов) – Dmitri Karamazov et Kirill Lavrov (Кирилл Лавров) – Ivan Karamazov. Les autres acteurs sont : le père Karamazov – Mark Proudchine (Марк Прудкин), Aliocha Karamazov – Andreï Miagkov (Андрей Мягков), Smerdiakov – Valentin Nikouline (Валентин Никулин), Grouchenka – Lionella Pougïeva (Лионелла Пырьева), Catherina Ivanovna – Svetlana Korkochko (Светлана Коркошко). Bien que ces adaptations cinématographiques aient été tournées dans des époques différentes avec des caractéristiques techniques diverses, elles serviront d'appui complémentaire à notre analyse, car le récit des images nous intéresse. Les synopsis des films allemand et américain sont présentés dans l'annexe II. Comme le film russe suit de très près le roman, il n'y a pas de nécessité à fournir son résumé.

La technique de transformation

Laissons de côté les possibilités techniques de chaque réalisateur et bornons-nous au repérage des structures récurrentes présentes, d'abord dans les deux adaptations de Copeau et d'Arban puis dans l'ensemble adaptatif du roman *Les Frères Karamazov*. Analysant l'utilisation d'un même matériel romanesque, on constate que les deux textes scripturaux des adaptations des *Frères Karamazov* recourent aux mêmes unités romanesques. On définit une « unité romanesque » comme une étape simple, thématique et événementielle qui promeut l'action générale du livre. Chaque étape est insolite. Le tableau II montre la distribution chronologique du matériel romanesque commun (représenté par le chiffre des livres et des chapitres dans le roman) dans les deux adaptations. Dans l'atelier artisanal dostoïevskien, ces scènes sont des unités de base. Livre III *Les Sensuels* chapitres III-V (*Confession de Dmitri*), VIII, X (*En prenant le cognac, Les deux ensembles*), livre IV *Les Déchirements*, chapitre V *Le déchirement au salon*, livre V *Pro et contre*, chapitres III, IV, VI (*Les Frères font connaissance, La révolte, Où l'obscurité règne encore*), livre VII *Aliocha*, chapitre III *L'oignon*, livre VIII *Mitia*, chapitres VII-VIII (*Celui d'autrefois, Délire*), livre XI *Ivan Fiodorovitch*, chapitres V-VIII (*Ce n'est pas toi, trois entrevues avec Smerdiakov*), Épilogue chapitres I et II (*Projet d'évasion, Pour un instant le mensonge devint vérité*). Ces unités constituent la première catégorie des récurrences.

Le tableau II montre aussi que dans la structure du roman il y a des noyaux qui exigent un même enchaînement des unités romanesques. C'est ainsi que la scène où Aliocha surprend Grouchenka et Katherina ensemble s'enchaîne avec celle du chapitre intitulé *L'oignon*. La scène du chapitre *En prenant le cognac* suit l'ordre précis des thèmes que le père Karamazov développe lors

de son bavardage. Après avoir évoqué l'aventure avec Élisabeth Smerdiachtchaïa, il pose inéluctablement la question de l'existence de Dieu. Les quatre scènes : l'arrivée de Dmitri à Mokroé, *Le délire*, *Ce n'est pas toi !* et les entrevues avec Smerdiakov restent dans le même ordre bien qu'il puisse y avoir l'intervention d'autres scènes.

Quatre unités romanesques sont données à voir dans les quatre films. Ce sont :

1. la manière dont Dmitri s'empare de l'objet du crime – le pilon (la pierre) ;
2. la scène entre Dmitri et la servante de Grouchenka (Fénia ou Maria)
3. la scène du « délire » comme l'a appelée Dostoïevski ;
4. Ivan chez Smerdiakov récupérant de l'argent ;
5. le jugement de Dmitri et la scène finale : la présentation de la lettre qui prouve sa culpabilité.

Dans l'ordre des causes et des conséquences du roman, la première image qui est le plus souvent associée ou liée à la deuxième scène, définit l'irrévocabilité du crime et maintient le suspense, rajoutant des preuves de la culpabilité de Dmitri. La troisième scène est un excellent exemple vraisemblable qui montre à quel point l'homme est le jouet du destin. La quatrième scène dévoile le vrai assassin, Smerdiakov, et démontre l'innocence de Dmitri dans le crime qu'on lui impute. Le jugement est une réponse à la sentence du père Karamazov « qui donc se moque ainsi de l'humanité »⁶². Ce n'est donc ni Dieu, ni le Diable, mais l'institution sociale elle-même qui prend en tenailles le destin d'un être humain (au-dessus de tous les autres aspects, même s'ils sont plus importants, pour s'imposer encore une fois pour toutes). C'est l'œuvre majeure du Grand Inquisiteur qui a pris le glaive de César et n'a même plus besoin de Dieu. C'est l'institution dont Dostoïevski fut aussi le jouet et dont le fonctionnement résulte de la formule : mieux vaut punir un innocent que laisser échapper un coupable.

Ces unités cinématographiques relevant de la première catégorie de récurrences mettent en valeur la présence de la deuxième catégorie. Celle-ci contient des objets qui réapparaissent ainsi que quelques « détails nomades ». Ces derniers, même s'ils ne se manifestent pas dans tout l'ensemble adaptatif sont tout de même présents et se répètent à tel point que leur absence appelle une autre présence.

62 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, [1952], Paris, Gallimard, Folio classique, 2006, p. 203.

Conclusion partielle

L'analyse comparative des adaptations théâtrales manifeste premièrement l'importance de l'espace référentiel. Il peut être public ou privé. Dans le cas de l'adaptation de l'œuvre dostoïevskienne, il existe toujours un parallèle entre une institution sacerdotale, une institution sociale et l'individu. D'ailleurs, l'individu n'apparaît pas dans l'adaptation comme victime des institutions – ce qui est le cas de Dostoïevski lui-même dans la vie réelle – au contraire, il accapare leurs espaces, les conquiert, les retient par toutes sortes de spéculations.

Le personnage théâtral entretient toujours une relation avec l'espace. À son origine se trouvent l'entrée sur scène et la sortie de la scène qui instaurent les limites de la pratique mimétique. La présence est donc une conquête, l'absence est une défaite. D'où provient cette obsession spatiale. Il y a toutefois des personnages désintéressés par l'espace. Ils viennent pour changer les lieux, apportant ainsi un aspect temporel, mouvant, dynamique. Et si, dans l'œuvre romanesque dostoïevskienne, cette fonction appartient à Aliocha par ses commissions et à Piotr Verkhovensky par ses services obligeants, l'adaptation la lègue à Dmitri et à Nicolas Stavroguine.

En étudiant des choix des lieux référentiels et leurs habillements sur la scène faits par des adaptateurs, nous pouvons constater que chaque adaptateur remarque, puis introduit dans son adaptation une des constantes de l'œuvre dostoïevskienne. Ainsi, Jacques Copeau organise toute son action autour de l'escalier, ce lieu de la menace. Dominique Arban met en évidence cette particularité spatio-temporelle qui incarne formellement la possibilité d'être en même temps dans des lieux différents. Albert Camus souligne d'avantage, avec son plateau amovible, l'agitation presque malade bien définie par le verbe « se démener ».

L'analyse comparative des adaptations cinématographiques et théâtrales dévoile la présence d'unités récurrentes. Ce matériel romanesque est obligatoirement présent dans toutes les adaptations. Il se répartit trois catégories : les scènes, les objets et les « détails nomades ».

Chapitre II : Les Objets Matériels

Le lieu référentiel chez Dostoïevski est toujours significatif. Il n'utilise jamais la description pour ses fonctions esthétiques (voir p. 171). Comme dit le chroniqueur des *Possédés*, dans les notes de Dostoïevski datées du 1^{er} novembre 1870, « il fera parfois une peinture de notre genre de vie provincial sans faire la description des objets de la vie quotidienne contemporaine »⁶³. Que signifie pour Dostoïevski la peinture de genre ? Que cette peinture n'aura pas d'exactitude ni de ressemblance avec la photographie ou le reflet passif d'un miroir. On verra dans sa peinture le peintre lui-même, son regard, son caractère, son intelligence. Dostoïevski préfère le côté éthique à l'esthétique de la peinture. Les personnages de ses tableaux, pour expliciter la pensée de leur peintre à propos d'eux-mêmes, doivent se montrer dans l'action. Ils ne peuvent qu'être entourés par des objets strictement nécessaires, qui aideront à comprendre quelle idée le peintre exprime et veut partager. Si l'un des objets entre donc dans le champ de description du narrateur dostoïevskien, cela veut dire qu'il jouera un rôle certain. Pour comprendre la nature de ce rôle, citons un autre passage des *Frères Karamazov* :

j'ai connu une jeune personne, de l'avant-dernière génération « romantique », qui, après plusieurs années d'un amour mystérieux pour un monsieur qu'elle pouvait épouser en tout repos, finit par se forger des obstacles insurmontables à cette union. Par une nuit d'orage, elle se précipita du haut d'une falaise dans une rivière rapide et profonde, et périt victime de son imagination, uniquement pour ressembler à l'Ophélie de Shakespeare. Si cette falaise, qu'elle affectionnait particulièrement, eût été moins pittoresque ou remplacée par une rive plate et prosaïque, elle ne se serait sans doute point suicidée.⁶⁴

L'analogie que fait le narrateur entre le choix d'Adélaïd Mioussov d'épouser Fiodor Pavlovitch Karamazov et la falaise pittoresque où la jeune personne choisit de se suicider exprime bien la manière dont un lieu se transforme en objet significatif dans la perception de Dostoïevski. Il est là pour signifier, pour exprimer l'avis du narrateur. En revanche, les adaptateurs sont souvent obligés d'utiliser le lieu et l'objet dans sa fonction première, initiale, représentative, par exemple comme élément de la construction architecturale pour l'escalier.

Il y a six objets matériels qui se retrouvent d'une adaptation à l'autre et créent la partie significative de l'imaginaire, soit comme le décor (sur la scène et sur l'écran) soit comme effet de

63 Иногда чисто картинно, [коснусь] бытовой стороны нашей губернской жизни, специально же описательной частью нашего современного быта заниматься не стану. Ф.М. Достоевский, *Бесы*, Соб. соч. в 15 томах, том 7, Ленинград, Наука, 1990, p. 742. La traduction est la nôtre. Comparez avec la traduction de Van der Eng : « Il m'est impossible de ne pas évoquer parfois en quelques tableaux l'aspect quotidien de notre existence provinciale. Je ne m'occuperai pas spécialement de la description de notre genre de vie actuel ! » Johannes Van der Eng, *Dostoevskij romancier, rapports entre sa vision du monde et ses procédés littéraires*, Mouton & Co., s'-Gravenhage, 1957, p. 47.

64 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 40.

loupe sur un outil (particulièrement sur l'image cinématographique ou télévisuelle) : l'escalier, le pilon (la pierre), l'argent, la lettre, l'icône, la lanterne (la bougie).

L'escalier est une construction significative du décor qui représente un espace référentiel sur la scène. Toutefois, on l'étudiera dans ce chapitre exclusivement comme objet et non comme lieu. Le pilon (la pierre), la lettre ainsi que l'argent donné par Smerdiakov occupent une certaine durée dans le film. Ce sont également des accessoires indispensables pour le jeu des comédiens au théâtre. L'objet qui dure est un des aspects temporels du film tandis que l'action et l'événement en sont des aspects spatiaux. L'objet a un autre destin sur la scène : soit il est prononcé, soit il est matérialisé. Décrivons plus en détails ces six objets dégagés.

L'escalier

L'escalier est chargé de deux fonctions : l'une significative et l'autre représentative.

Il remplit sa fonction significative dans le cinquième acte de la pièce de Copeau. Après la conversation de Smerdiakov qui est rentré de l'hôpital avec Ivan dans la scène 2, (scène qui représente la première entrevue romanesque d'Ivan avec Smerdiakov), Smerdiakov monte l'escalier pour aller dans sa chambre. Ivan monte l'escalier et fait descendre Smerdiakov en bas dans la scène 7. À la fin de leur conversation, celui-ci « se sauve et grimpe l'escalier en courant avec effort »⁶⁵. Ivan monte une deuxième fois cet escalier dans la scène 9 pour apprendre que Smerdiakov s'est pendu. Ces deux montées correspondent parfaitement à la verticale axiologique de Dostoïevski. En effet, dans le roman, Aliocha utilise une métaphore :

L'échelle du vice est la même pour tous. Je me trouve sur le premier échelon, tu es plus haut, au treizième, mettons. J'estime que c'est absolument la même chose : une fois le pied sur le premier échelon, il faut les gravir tous.⁶⁶

Dans le texte original Aliocha utilise le mot «*stoupen'ka*» (ступенька), qui peut être le degré ou la marche d'un escalier, ainsi que l'échelon d'une échelle, parce que la langue russe ne possède qu'un seul mot «*lestniza*» (лестница) qui est le signifiant de deux signifiés : cet objet avec des barreaux transversaux en même temps que la suite de degrés servant à monter. L'échelle et l'escalier incarnent une verticale axiologique avec les symboles du vice et de la vertu renversés : le haut situé dans le ciel est, en général, la représentation du royaume de Dieu et le bas, reposant sur la terre, est celle de l'enfer. Selon Dostoïevski, l'échelle mène à l'enfer. Pour ne pas y arriver, il vaut mieux ne pas mettre le pied sur le premier échelon et ne pas décoller les pieds de la terre.

65 Jacques Copeau, Jean Croué, *Les Frères Karamazov*, drame en cinq actes, Paris, Gallimard, 1912, p. 44.

66 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 171.

Dans ses convictions, Dostoïevski est «*potchvennik*» (почвенник). Le radical de ce mot «*potchva*» (почва) se traduit par « terrain ». L'idée maîtresse de ce mouvement auquel appartient Dostoïevski est la connexion de l'*intelligentsia* russe avec son peuple. En effet, la société éduquée aux idéaux de l'Europe, a selon eux oublié sa terre «*nazionalnaïa potchva*» (национальная почва). Il s'agit de ses normes éthiques et religieuses. Le peuple russe, bien que doté de la sagesse de sa terre, est abruti par la société éduquée au temps du servage «*krepostnitchestvo*» (крепостничество). Le peuple russe a maintenant un vif besoin des connaissances des intellectuels russes. Ce mariage des Lumières européennes avec des normes éthiques et religieuses russes, Dostoïevski en a rêvé et l'a prôné dans ses écrits. C'est pourquoi le lien à la terre est plus solide chez les personnages « justes » de Dostoïevski tandis que ses personnages « dans l'erreur » se précipitent toujours vers le ciel à l'aide d'une échelle, ce symbole de la tour de Babel. Dostoïevski oppose vivement l'orgueil d'une ambition qu'exprime la montée à l'humble prosternation sur terre. Telle est son idée ; ce qui n'implique pas que les adaptateurs de ses romans aient la même perception. Pourtant la culture européenne possède une image d'escalier qui mène en haut. Elle est évoquée par Jacques Catteau dans son livre *La Création littéraire chez Dostoïevski*. Jacques Catteau compare l'avalanche des événements dans les *Possédés* avec un escalier en spirale :

Comme dans *l'Idiot*, le rythme dont les caractéristiques sont l'*accélération* et la *concentration* dessine une courbe ascendante. Mais le tracé de celle-ci en escalier spiralé, piranésien, avec des *paliers* troubles où s'assemblent les personnages inquisiteurs et des *volées* incandescentes est d'une pureté presque idéale.⁶⁷

Nous reviendrons sur la conception de la théorisation de la poétique de Dostoïevski par Jacques Catteau. Concentrons-nous pour le moment sur « l'escalier spiralé, piranésien ». Eisenstein décrit ainsi le décor du théâtre baroque :

il y eut une période de transition, au cours de laquelle on conservait une structure unique de l'espace scénique pour toute la pièce, tout en s'efforçant de l'aménager par des moyens picturaux de façon que le spectateur ait l'illusion de plusieurs scènes différentes. Par la peinture en trompe-l'œil, poussée à son point extrême, les décorateurs et les architectes de théâtre cherchaient à élargir l'espace scénique sans avoir à changer les décors d'un acte à l'autre. Grâce à ces décors peints représentant des vues perspectives, et à d'autres moyens analogues, ils donnaient l'impression de divers espaces se pénétrant les uns les autres, etc. Cette tendance de la peinture de théâtre atteignit son point culminant avec le théâtre baroque.⁶⁸

Le représentant qui pousse à l'extrême ce style, utilisant le décor asymétrique et jouant sur des effets violents de perspective, est Giambattista Piranesi. Ces jeux sur les effets de perspective sont à l'origine du procédé de « mise en abyme ».

Observons le phénomène par lequel Giovanni Battista Piranesi, graveur et architecte italien se transforme en « mythe piranésien » des poètes romantiques. Luzius Keller, dans son article

67 Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, p. 458.

68 Sergueï Eisenstein, V. Nijny, *Mettre en scène*, Cahiers du cinéma, 1973, p. 231.

Piranèse et les poètes romantiques, reconstruit le fil des influences qui commence avec deux romantiques anglais, Thomas De Quincey et Coleridge. Luzius Keller cite un passage des *Confessions of an English Opium Eater* de Quincey et le caractérise comme description d'une gravure de Piranèse effectuée par De Quincey d'après le compte rendu fait de mémoire de Coleridge. Keller affirme que c'est la description de l'escalier en spirale tirée des *Capricci di Carceri* (*Le Caprice du prisonnier*) parus en 1745 et changés en 1760 en *Carceri d'Invenzione* (*Prison du rêveur*). Il exprime aussi l'idée que les romantiques anglais sont des créateurs de la sensibilité piranésienne en littérature. Toutefois, parmi les seize planches de cuivre de Piranèse, il n'y en a aucune qui corresponde tout à fait à la description faite par De Quincey. L'escalier en spirale existe sur la gravure VII nommée « Le Pont-levis ». Coleridge la perçoit d'une certaine manière. Le récit de cette perception suggère à De Quincey une autre gravure : Piranèse vacillant sur les balustrades vertigineuses de ses escaliers en spirale. Il la représente, selon Keller, comme « la hantise d'un univers labyrinthique, où les escaliers en spirale nous font subir toutes les angoisses de la répétition infinie »⁶⁹. Les romantiques anglais voient sur la planche en cuivre l'idée d'une forme ; forme qui d'un seul coup exprimerait artistiquement leurs sentiments romantiques. L'article de Luzius Keller montre comment un objet architectural commence à signifier, à la manière dostoïevskienne, en passant de la gravure à la littérature. L'idée des romantiques anglais est reprise par les romantiques français : Musset, Nodier, Gautier puis Hugo et Baudelaire. (D'ailleurs, le décor de Doboujinski fait pour la pièce *Nicolas Stavroguine* de Stanislavski, évoque les planches cuivrées de Piranèse.)

Nous ne sommes pas certaine que Copeau ait pris conscience de cet héritage, mais la montée de l'escalier dans son adaptation fait sombrer Ivan dans la démence. Un autre fait est plus sûr. Il s'agit de l'effet de miroir qui découle de l'adaptation de Copeau. En effet, Smerdiakov monte l'escalier dans la scène 6 du troisième acte pour regarder par la serrure de la chambre d'Ivan et renseigner son maître sur ce que fait ce dernier. Puis, il monte l'escalier encore une fois pour rapporter cette fois de l'argent que son maître a caché sous le matelas. Le tour d'Ivan de monter l'escalier pour demander des comptes à Smerdiakov arrive dans les 7^e et 9^e scènes du cinquième acte. Copeau situe le jeu le plus significatif des personnages d'Ivan et de Smerdiakov dans l'escalier. Pour Smerdiakov, la montée est aussi le chemin vers la mort. L'idée de l'escalier qui mène là où l'on découvre un cadavre existe aussi dans le monde romanesque des *Possédés*. Et la manière dont Stavroguine et Smerdiakov se sont pendus est la même. Les deux personnages se pendent sur un clou. Il existe tout de même une différence. Marie Kondratievna, qui a découvert le corps de

69 Luzius Keller, « Piranèse et les poètes romantiques » in *Persée*, 1966, n° 18, p. 181.

Smerdiakov, caractérise le clou sur lequel il s'est pendu comme petit⁷⁰ (en russe «gvozdochek» (ГВОЗДОЧЕК), mot formé avec le double suffixe *-och-* (-оч-) et *-ek-* (-ек-) au sens diminutif, hypocoristique). D'ailleurs, le « petit clou » rappelle la taille de la mère de Smerdiakov, « cinq pieds à peine » dans la traduction française (« cinq pieds à peine, pas même » dans la traduction d'André Markowicz), et si l'on traduit littéralement du russe : « deux archines et un tout peti-i-t peu » (André Markowicz traduit « deux archines et un petit brin »). L'archine russe (0,70 m) valant à peu près deux pieds deux pouces, Élisabeth Smerdiachtchaïa mesure ainsi quatre pieds quatre pouces et non pas « cinq pieds à peine » comme on le lit dans la traduction de la Pléiade (1,62 m est une taille moyenne et non pas petite). Notre traduction initiale « deux archines et un tout peti-i-it peu » pourrait avoir une autre version : « quatre pieds quatre pouces et un demi-i-i pouce ». On insiste sur cette prononciation chantante de la dernière syllabe car elle irrite Smerdiakov plus qu'aucune autre chose. Henri Mongault omet les sept lignes qui expliquent la provenance de la haine de Smerdiakov sur ce point en précisant : « Je passe sept lignes intraduisibles dans lesquelles Smerdiakov s'irrite contre une particularité de prononciation »⁷¹. André Markowicz invente une autre histoire. Selon sa traduction, Smerdiakov ne supporte justement pas l'expression « un petit brin », il préfère « un petit peu »⁷². Toutefois, c'est justement cette particularité de prononciation larmoyante par laquelle on prolonge la dernière syllabe et non pas le choix du mot que Smerdiakov attribue aux paysans russes qu'il ne peut supporter. Ce trémolo du paysan russe le met en rage et l'exaspère. Lui même utilise l'expression « se jeter sur le mur » pour exprimer son sentiment de fureur et d'angoisse. Et c'est par ces mots que Marie Kondratievna le décrit : « Il était pendu sur le mur à un petit clou »⁷³. Comme si sa rage s'était écrasée contre le mur quand il s'y était jeté.

À propos de suicide de Stavroguine, le narrateur dit :

Le citoyen d'Uri pendait derrière la porte. Un bout de papier sur la table portait ces mots tracés au crayon : « Qu'on n'accuse personne. C'est moi. » À côté de ce billet il y avait un marteau, un morceau de savon et un grand clou préparé sans doute à tout hasard.⁷⁴

La mise en scène du suicide de Stavroguine met plutôt en valeur la porte qui dissimule le crime « encore plus atroce que l'autre ». Toutefois, le fait de se pendre derrière une porte rappelle les paroles de Tikhone à propos des crimes honteux. Comme si Stavroguine se cachait parce qu'il avait honte de ce qu'il projetait de faire. Stanislavski et Camus font la même relation avec l'escalier qui mène vers le corps pendu de Stavroguine dans leurs adaptations. Brooks, comme Copeau, lie aussi l'escalier avec la mort de Smerdiakov. Ainsi, arrivée à la maison pour essayer de persuader

70 « Вхожу этта к нему самовар прибрать, а он у стенки на гвоздочке висит». Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Собр. соч в 33 томах, том 15, Ленинград, Наука, 1976, p. 85.

71 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 978

72 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, traduit par André Markowicz, volume I, Actes Sud, 2002, p. 406.

73 La traduction est la nôtre.

74 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, Traduction et notes de Boris de Schlœzer, op. cit., p. 706.

Smerdiakov d'avouer le crime, Grouchenka, le cherchant, descend l'escalier et trouve derrière la porte le corps pendu de Smerdiakov. À ses cris Aliocha accourt. Simultanément Ivan les rejoint, suivi des gardes appelés pour arrêter Smerdiakov. Dans la mise en jeu de cette scène Copeau invente un geste. Ivan entre dans la chambre et en sortant dit à Katherina que le suicide de Smerdiakov n'est pas une vision car il a touché son corps. Brooks maintient aussi cette « intimité de frères jumeaux » mais à sa manière. Ivan gifle le cadavre pendu de Smerdiakov. Les adaptateurs tirent ainsi des théorisations dostoïevskiennes une mise en scène en abrégé : monter l'escalier – périr, (sauf chez Brooks qui utilise la descente). La bizarrerie de Brooks n'en est pourtant pas une. En effet, Brooks focalise sa caméra sur l'escalier de la cave que Smerdiakov descend, d'abord pour trouver un objet lourd. Puis il monte pour emmener un sac et, ensuite, le fait tomber comme si c'était lui qui était tombé. Enfin, il descend l'escalier pour feindre en bas sa crise d'épilepsie. C'est la descente de Smerdiakov qui devient significative chez Brooks et il la maintient. La descente qu'effectuent Grushenka et Alexi rendant visite à Dmitri en prison, rappelle fortement celle de Smerdiakov dans la cave. Dans le film d'Ozep, l'escalier s'efface derrière la descente de Smerdiakov dans la cave où il simule sa crise d'épilepsie. Sur l'image on voit Smerdiakov lever la lucarne de la cave et disparaître dans l'ouverture. On voit toujours la lucarne béante et l'on entend ses cris. Ce n'est pas étonnant, car Ozep estime que l'escalier est le décor par excellence du personnage de Dmitri. C'est pour cela qu'il fait monter à Dmitri l'escalier de l'auberge Mokroïé. Toutefois, la signification vient de l'alternance de mouvements. Dmitri monte l'escalier lentement car il cherche l'endroit où Grouchenka s'est retirée avec son Polonais. Celui-ci, le moment venu, le descendra rapidement, chassé par Dmitri.

Bluwal remarque une autre signification de l'escalier. Il y reproduit la conversation « Ce n'est pas toi! » entre Ivan et Aliocha. Cette conversation commence dans le roman sur l'escalier qui mène chez Catherine Ivanovna. Les frères se croisent, l'un descend, l'autre monte. Catherine Ivanovna oblige Ivan à remonter avec Aliocha. Leur conversation prend un autre tournant du fait de l'intervention de l'interlocutrice. Quant à sa fin, elle la trouve au carrefour sous un réverbère. Bluwal, qui est sensible aux jeux de l'ombre et de la lumière, parmi les trois espaces référentiels romanesques (l'escalier, le salon de Catherine Ivanovna et la rue) choisit l'espace clos des paliers de l'escalier.

L'escalier-outil que l'on a défini comme insignifiant et remplissant juste sa fonction initiale peut être observé dans les scènes cinématographiques suivantes. Dans le film de Brooks, Aliocha entre dans la maison et voit Grigory descendre l'escalier. Une autre fois, Katia et Aliocha se croisent sur l'escalier de la maison où Dmitri occupe un appartement privé extérieur à la caserne. Katia monte pour chercher de l'argent pour sauver l'honneur de son père. Aliocha descend après avoir

apporté la somme de cinq mille roubles. Une fois que Katia descend l'escalier après avoir reçu l'argent de la part de Dmitri, les gardes montent pour arrêter ce dernier accusé d'avoir commis des dégâts au cours de la bagarre au cabaret. Après avoir dévoilé devant les siens son amour pour Katia, Ivan monte l'escalier.

Dans le film de Pyriev l'escalier est dans la maison de Fiodor Pavlovich Karamazov et dans celle de Grouchenka. Quand Grouchenka reçoit la lettre, elle monte, suivie de Fénia, pour se changer. À la veille du jugement de Dmitri, Aliocha et Ivan se croisent en bas de l'escalier dans la maison de Catherine, Aliocha entre, Ivan s'apprête à sortir. Catherine, du haut de l'escalier, leur demande de monter. Ils montent lentement.

Dans le film d'Ozep, l'escalier de la maison de Fiodr Pavlovitch Karamazov mène au premier étage où se trouve la chambre d'Ivan – Copeau dans sa représentation y place la chambre de Smerdiakov, d'Ivan et de Fiodr Pavlovitch – et d'où il descend quand Dmitri arrive pour demander à son père de l'argent pour son mariage. Dmitri monte l'escalier de l'hôtel en courant car il pense que c'est Grouchenka qui lui rend visite.

Ce qui frappe, c'est que l'escalier n'apparaît pas forcément dans les mêmes scènes mais fait l'objet d'une obstination constante dans l'habillement du champ et de la scène. Citons un exemple concernant l'utilisation du décor de l'escalier qui ne fait pas partie de notre corpus. De tous les indices du décor, Miloš Mistrík, décrivant les deux représentations des *Frères Karamazov* à Bratislava, n'évoque que l'escalier. L'un au fond, dans la représentation de 1947⁷⁵ et les quatre autres « orientés chacun différemment, qui remplissaient non seulement la fonction d'espace de jeu mais aussi celle de (lourd) symbole décoratif » dans la représentation de 1967⁷⁶. Le décor de cette dernière est jugé inutile car reflétant une opinion fautive selon laquelle la bizarrerie de l'habillement de la scène rend la pièce moderne. Les critiques de Miloš Mistrík sont probablement justes ; on ne les réfute pas, n'ayant pas vu la pièce en question. Pourtant, ces quatre escaliers pourraient être lourds de sens. Il suffit de souligner par des mises en scène appropriées la montée « en enfer » de chacun des trois frères sur son propre escalier, et d'accentuer la simultanéité des ascensions pour que le décor assume pleinement sa fonction significative.

Adolphe Appia donne une grande importance à l'escalier :

Les marches d'escaliers, par leur lignes droites et leurs arêtes, maintiennent le contraste nécessaire avec les lignes sinueuses des évolutions et les courbes du corps, mais, étant praticables, elles offrent au corps une certaine complicité de l'espace qui peut devenir un véritable élément d'expression.⁷⁷

Charles Dullin atteste la théorie d'Appia par sa propre expérience en montrant que ce décor

75 Miloš Mistrík, « Jacques Copeau et les *Karamazov* en Slovaquie », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2009-4, p. 336.

76 *Ibid.*, pp. 340-341.

77 Jacques Copeau, *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, Paris, Gallimard, 2000, p. 75.

peut devenir un élément d'expression (voir p. 129). Paul-Louis Mignon estime aussi que l'escalier aide beaucoup à la création de l'action théâtrale quand il parle de l'expérience de Louis Jouvet dans la scénographie du théâtre du *Vieux-Colombier* : « avec ses plans multiples en largeur et en hauteur et ses escaliers pour aller de l'un à l'autre, il était créateur de mouvement »⁷⁸. Anne Ubersfeld caractérise ainsi l'utilisation de l'escalier dans une des représentations :

Ainsi, pour figurer l' « élévation », l'accession à la richesse (la chambre d'Araminte dans *Les Fausses Confidences* de Marivaux), Lassalle et son scénographe Yannis Kokkos installent au milieu de la scène (un milieu décalé côté jardin) un grand escalier : la position des personnages sur cet escalier, le jeu de montée et de descente des marches « figurent » par un système d'analogie l'ascension ou la chute des personnages. Analogie sommaire mais extrêmement efficace.⁷⁹

Marcel Bluwal quant à lui, se sert largement dans sa filmographie de l'aptitude de l'escalier à exprimer l'accession à un emploi supérieur. C'est ainsi que dans l'adaptation du roman policier d'humour noir de Fred Kassak *Carambolages*, la promotion est exprimée par le déménagement à un étage supérieur. Conformément à la signification du mot « carambolage » dans le jeu de billard, l'accession à un emploi supérieur de l'employé le plus petit est assurée par la sortie du cadre de l'emploi le plus élevé qui est le président-directeur général. L'avancement s'effectue alors par une montée générale de tous les bureaux dont les agents se placent sur les marches de l'escalier des différents étages. Ainsi, dans le roman, « un tout petit employé minable finissait président-directeur général d'une énorme boîte industrielle »⁸⁰.

On pourrait penser que Jacques Copeau est particulièrement sensible à cet élément de construction. D'une part, selon la précision de Livia di Lella⁸¹, Copeau place la scène romanesque « il y a plaisir à causer avec un homme d'esprit », se déroulant au seuil de la maison, sur l'escalier, et d'autre part, cet élément architectural est son complice quand il forme la troupe de son théâtre du *Vieux-Colombier* :

L'appartement comportait une pièce en contrebas où je décidai de faire passer les auditions. On recevait les candidats au niveau de la rue et, le moment venu, on leur faisait descendre une échelle de meunier qui les amenait devant moi. De sorte qu'avant de les entendre j'avais le loisir de les observer pendant qu'ils descendaient l'escalier.⁸²

Comme élément essentiel de la construction architecturale, l'escalier schématise le décor. Il a une signification axiologique et symbolique. Il sert à créer les mouvements sur la scène allant parfois jusqu'à devenir un élément d'expression. Il peut tout simplement procurer le temps

78 Paul-Louis Mignon, *Indignation, Réflexion, Action in Bouffonneries*, n° 34 *Copeau l'éveilleur*, textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, 1995, p. 181.

79 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 69.

80 Marcel Bluwal, *Un Aller*, Paris, Stock, 1974, p. 224.

81 Livia di Lella, « À propos de l'adaptation des *Frères Karamazov* », *op. cit.*, p. 84.

82 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979, p.78.

nécessaire d'observation de son interlocuteur inconnu.

Le pilon

L'objet « pilon » et son évocation verbale sont absents dans l'adaptation de Copeau. Mais remplacés par l'expression qui résulte du fait de s'emparer de l'objet. La scène est décrite par ces mots :

En s'échappant, il eut un geste qui étonna les deux femmes. Sur la table se trouvait un mortier avec un pilon en cuivre ; Mitia, qui avait déjà ouvert la porte, saisit ce pilon au vol et le fourra dans sa poche. « Seigneur, il veut tuer quelqu'un ! » gémit Fénia.⁸³

Le pilon apparaît encore à quelques reprises dans le texte du roman. Dmitri voit le profil détesté de son père se pencher à la fenêtre. Saisi par un dégoût intolérable, il sort le pilon de sa poche⁸⁴. La deuxième fois, le narrateur parle du pilon quand Dmitri descend de la palissade et se penche vers Grigori. À ce moment-là, il tient le pilon dans sa main et s'en débarrasse machinalement, mais le jette à deux pas, bien en évidence⁸⁵. Lors de l'instruction préparatoire, le pilon fait le nœud de deux scènes différentes. Dans la première, Dmitri raconte comment il a couru de chez Grouchenka jusque chez son père. Comme il n'évoque pas le pilon attrapé, le juge le sort de sa serviette et demande si l'objet est connu de Dmitri et puis interroge ce dernier sur la raison pour laquelle il l'a pris⁸⁶. Le récit de Dmitri sur la manière dont il a frappé Grigori met en place la deuxième scène. Le procureur demande à Dmitri de montrer comment il se tenait sur la palissade et de reproduire le coup⁸⁷. Le réquisitoire d'Hippolyte Kirillovitch revient deux fois sur le pilon pour prouver que le crime a été prémédité par Dmitri⁸⁸. La plaidoirie de Félioukovitch y revient trois fois, pour réfuter l'affirmation de l'accusateur selon laquelle Dmitri s'est penché vers Grigori avec l'intention de s'assurer de la mort du seul témoin du crime⁸⁹. Deux autres fois, le défenseur en parle pour retracer sa version du crime⁹⁰.

Copeau apporte quelques changements. À la question posée à Katherina de savoir si elle croit Grouchenka capable d'aller chez le vieux pour gagner trois mille roubles, Dmitri reçoit une réponse positive. Il la remercie et dit qu'il part. Katherina, se rendant compte de ce qu'elle vient de faire,

83 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 516.

84 *Ibid.*, p. 519.

85 *Ibid.*, p. 520.

86 *Ibid.*, p. 602.

87 *Ibid.*, p. 610.

88 *Ibid.*, p. 870.

89 *Ibid.*, pp. 895-896.

90 *Ibid.*, p. 917.

suit Dmitri mais ne le rattrape pas et revient sur scène pour répéter deux fois au spectateur qu'il veut le tuer. Ainsi, la phrase qui doit compléter le geste remplace l'objet par sa répétitivité.

Dominique Arban fait dire à Dmitri lui-même qu'il va tuer son père. Après quoi, s'apprêtant à sortir, il bute contre une table sur laquelle se trouvent le mortier et le pilon. Arban inverse ainsi l'ordre établi par Dostoïevski. La phrase précède l'action et n'en résulte plus. Elle reproduit également les deux scènes romanesques de l'instruction préparatoire. À cette différence près que le juge de la première scène tient lui-même le récit et demande à Dmitri s'il reconnaît l'objet présenté.

L'instruction préparatoire du film de Bluwal conserve la première scène romanesque du scénario d'Arban mais le récit de Dmitri de la deuxième scène se résume au geste qui reproduit la manière dont il a frappé Grigori.

Lors de l'instruction préparatoire du film de Pyriev, Dmitri pose la question de savoir comment et par quoi son père a été tué. Alors le procureur sort le pilon de sa serviette et le place devant Dmitri. Une autre image représente Dmitri assis en tournant le dos au juge et au procureur. Le juge tapote le pilon de sa main gauche, tout en poursuivant l'enquête sur la suite des événements à partir du moment où Dmitri en voyant le profil de son père, a sorti ce pilon de sa veste.

La scène concernant la façon dont Dmitri s'est emparé du pilon est présente dans les quatre films. Trois d'entre eux utilisent l'effet de loupe pour mettre en valeur l'objet du crime. Bluwal montre d'abord la table sur laquelle se trouvent le mortier et le pilon, quand Aliocha s'apprête à partir de chez Grouchenka, alors que Fénia lui fait part de ses craintes. Ensuite, on voit de nouveau cette table quand Dmitri réfléchit à l'endroit où Grouchenka peut aller à cette heure tardive. Enfin, on montre l'image en gros plan du mortier avec le pilon et de la main de Dmitri qui s'en empare. On entend le bruit du métal heurté.

Pyriev place le mortier avec le pilon sur la cheminée. On le voit quand Dmitri entre chez Grouchenka et longe le couloir. Le cri de Fénia éveille ses soupçons et il commence son enquête. Fénia ne lui raconte rien, Dmitri croit savoir où elle est partie et avance vers la porte d'entrée, remarque le pilon et le prend. On entend aussi le bruit du métal qui s'en heurte. Pyriev n'arrête cependant pas la séquence de cette scène sur le fait que Dmitri s'empare du pilon, comme Bluwal l'avait fait. Il le fait courir dans la rue, longeant des maisons, le pilon à la main. Puis Dmitri s'arrête un moment pour s'essuyer le front. Il se rend compte de ce qu'il tient un objet et le met dans la poche à l'intérieure de sa veste. Étant debout à côté de la fenêtre grande ouverte de la chambre de son père, qui justement s'approche pour s'assurer de la venue de Grouchenka, réagissant ainsi aux signes convenus, Dmitri sort le pilon de sa poche.

Brooks, comme ses confrères, introduit une « image préparatoire » où le pilon apparaît pour la première fois. Il montre la servante qui écoute à la porte. Quand elle se retourne précipitamment et

se dirige vers la petite table à côté de la barre de l'escalier, on voit dans ses mains le pilon qu'elle nettoie et met dans le mortier sur la table. La porte s'ouvre et Smerdiakov sort du salon suivi de Grushenka qui ne sait pas quoi répondre à l'invitation à dîner chez Fiodor Karamazov. L'image essentielle est celle-ci : Dmitri entre, forçant la porte, monte dans la chambre de Grushenka, ne la trouve pas et court en bas où il se précipite sur la servante reculant vers la barre de l'escalier. La servante, effrayée par les questions de Dmitri, fait tomber la table avec le pilon. Dmitri relève la table et prend le pilon pour le ranger à sa place tout en poursuivant la conversation. Comme la servante se montre ignorante, Dmitri croit deviner où Grushenka est allée et part, en mettant mécaniquement le pilon dans sa poche, qu'il tient au moment où l'idée jaillit. Il s'approche du portail de la maison de son père. Comme il est fermé, il le grimpe et saute dans la cour de la maison. Il essaie d'entrer. Toutes les portes sont fermées. Dmitri contourne alors la maison par le jardin. Il voit par la fenêtre la table avec des verres, frappe le signal convenu à la fenêtre et se cache de côté, en sortant le pilon de sa poche. Quand il comprend que Grushenka n'est pas là, il essaie de parler avec son père qui le frappe et crie : « Parricide ! » Grigory l'entend et sort dans le jardin. Il voit Dmitri se diriger vers le portail et l'attrape au moment où celui-ci grimpe en haut du portail. Dmitri le frappe pour se dégager. Grigory tombe. Dmitri descend, jette le pilon. On voit le pilon tomber tout près du corps de Grigory. Dmitri essaie de porter secours à Grigory mais, pensant qu'il est mort, s'enfuit.

Dans le film d'Ozep, cette scène diffère de celle des trois autres films mais rejoint le film de Brooks dans sa manière de se prolonger jusqu'au moment où Dmitri jette le pilon. Le Dmitri du film d'Ozep s'introduit dans le jardin de la maison de son père, s'approche de la fenêtre et fait le signal convenu. Son père ouvre la fenêtre et appelle Grouchenka. En voyant le profil détesté de son père s'incliner par-dessus la fenêtre ouverte, il glisse en bas du mur de la maison et prend, en tâtant, le premier objet que sa main touche. C'est une brique. Smerdiakov se lève de son lit, mais voyant Grigory se lever à son tour, se rallonge précipitamment. Grigory sort de la maison, court vers la grille et attrape Dmitri au moment où celui-ci essaie de l'enjamber. Pour se dégager, Dmitri le frappe avec la pierre qu'il tient à la main. Grigory tombe, Dmitri descend de la grille en jetant la brique et essaie d'essuyer le visage de Grigory avec son mouchoir.

Dans l'adaptation de Copeau, dans la première scène du cinquième acte, Grigori raconte à Smerdiakov comment il a reçu sur sa tête « un coup si furieux qu'il lâcha la jambe de Dmitri et roula à terre, inanimé »⁹¹

91 Jacques Copeau et Jean Croué, *Les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 39.

L'argent

Dans les adaptations théâtrales, l'argent existe le plus souvent sous une forme verbalisée, ce qui n'exclut pas pour autant sa présence matérielle. Le roman fournit deux autres formes possibles de son existence. Ce sont le sachet, dans lequel Dmitri coud l'argent sur sa poitrine, et l'enveloppe contenant les trois mille roubles destinées à Grouchenka. Les trois objets : sachet, enveloppe ou paquet, deviennent par métonymie le signe de l'argent. Le Dmitri de l'adaptation de Copeau avoue à Aliocha dans la scène 2 du premier acte qu'il n'a pas envoyé les trois mille roubles que lui a confiées Katherina. Il se frappe la poitrine, désignant l'endroit où il les porte. Dans le film de Pyriev, Dmitri déboutonne le haut de sa chemise pour montrer à Aliocha ce qui le déshonore. Aliocha et le spectateur ne voient rien ; plus tard, on comprendra que ce n'est rien d'autre que l'argent de Katia qu'il porte cousu sur sa poitrine.

Arban supprime l'endroit où Dmitri porte l'argent. Le Dmitri de son adaptation raconte à Aliocha dans la scène 3 du premier acte qu'il a dilapidé une bonne part des trois mille roubles que Katia lui a confiées pour les envoyer à Moscou.

L'enveloppe est décrite d'abord à Dmitri par Smerdiakov dans la scène 3 du premier acte de l'adaptation de Copeau comme « un paquet de trente billets de cent roubles, lié d'un ruban rouge et scellé » avec une inscription : « A mon ange Grouchenka si elle daigne venir ». Puis, le paquet prend sa forme toute matérielle dans la scène 6 du troisième acte. Smerdiakov conseille à Feodor de le cacher derrière l'icône. Pour cela, selon l'ordre du maître, il apporte le paquet en le sortant de son ancienne cachette sous le matelas de la chambre de Feodor.

Arban choisit une autre chronologie. D'abord, Dmitri arrive chez Madame Khokhlakov dans la scène 6 du premier acte pour lui demander trois mille roubles. Il lui explique son besoin de cette somme ainsi :

Mon père, madame, voudrait séduire une femme – cette femme que j'aime – la séduire avec de l'argent. Je sais, il a caché, sous son matelas, une enveloppe contenant trois mille roubles – c'est pour elle, pour Grouchenka.⁹²

Dans la scène 8 du premier acte, Smerdiakov informe Ivan de l'existence de l'enveloppe contenant trois mille roubles avec sur le dessus : « Pour Grouchenka, mon ange », et en dessous : « Pour ma poulette si elle daigne venir ». Puis, dans la scène 4 du deuxième acte avant que le juge ne présente à Dmitri « une grande enveloppe épaisse, vide, déchirée d'un côté et portant encore ses trois cachets de cire », Dmitri l'informe des détails de son existence.

Dans le film d'Ozep, le père Karamazov, inscrivant le destinataire sur l'enveloppe, parle à

92 Dominique Arban, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 35.

Smerdiakov des trois mille roubles qui sont à l'intérieur. Sur le coup, Smerdiakov conseille à son maître de les cacher derrière l'icône. Puis, la main de Smerdiakov, tirant l'enveloppe de derrière l'icône, ajoute à ce signe de l'argent un signifié complémentaire, celui de « l'argent volé ». Et le nouveau signifiant ne tarde pas à apparaître, en effet. Par la fenêtre grande ouverte de la chambre du père Karamazov, dont les rideaux flottent au vent, on voit l'enveloppe déchirée à côté de la pantoufle et du corps gisant de Feodor Pavlovitch. Pyriev et Bluwal utilisent également l'image de l'enveloppe déchirée d'un côté, mais portant encore le cachet de cire et l'inscription, pour signifier le vol de l'argent. Brooks invente encore un autre signe pour l'argent. C'est une liasse de papiers, que Fedor sort du tiroir à cette remarque d'Aliocha qu'il faut rendre à Dmitri dix mille roubles constituant l'héritage de sa mère. Fedor conteste en agitant ces papiers et en les présentant comme l'argent que Dmitri a déjà pris, soulignant qu'il s'agit de beaucoup plus que l'héritage de sa mère.

Le contenu de l'enveloppe sera présenté en liasse de billets par Smerdiakov à Ivan dans la scène 7 du cinquième acte de l'adaptation de Copeau. Smerdiakov retrousse son pantalon sur sa jambe gauche, découvre un bas blanc, déboucle une jarretière et plonge la main dans son bas pour en tirer une liasse de billets. Au cours de l'aveu du crime, il y a quelques manipulations avec l'argent. On le dissimule sous un livre. Ivan le prend et le fourre dans sa poche. Sur la demande de Smerdiakov, Ivan sort la liasse de sa poche et la lui tend. Smerdiakov la contemple avidement pour la dernière fois.

Dans la scène 2 du troisième acte de l'adaptation d'Arban, Smerdiakov sort l'argent de son bas et le met sur la table d'où Ivan le saisit et enfuit. Dans la scène 4 du troisième acte Ivan le tire, enfin, de sa poche et le jette sur la table des pièces à conviction.

Les quatre films comportent la même scène dans laquelle Smerdiakov montre l'argent volé. Dans le film de Bluwal, Smerdiakov est assis sur le lit, il soulève son pantalon, descend sa chaussette, où l'on voit un autre torchon. Il se lève, et de dos on voit encore son mollet avec un torchon enroulé autour. Il se penche, prend le torchon et met sur la table une liasse d'argent.

Dans le film de Pyriev, Smerdiakov est aussi assis sur le lit, il relève son pantalon, descend sa chaussette, met sa main dedans, fouille et sort un paquet qu'il dépose sur la table. Cependant, si dans le film de Bluwal Ivan s'empare de l'argent et s'enfuit, dans le film de Pyriev c'est Smerdiakov lui-même qui tend l'argent à Ivan pour qu'il le prenne.

Le Smerdiakov du film de Brooks fait sortir de l'argent de la poche de la robe de chambre du vieux Karamazov qu'il enfile, le maître n'ayant pas encore été enterré.

Le Smerdiakov du film d'Ozep sort un paquet du tiroir d'une commode qu'il fouille.

Comme objet matériel, l'argent apparaît dans les scènes 2, 3 et 4 du quatrième acte de l'adaptation de Copeau au cours desquelles Dmitri le distribue à gauche et à droite.

Dans la scène 2 du deuxième acte de l'adaptation d'Arban, Dmitri sort une liasse de billets désordonnés de sa poche et les distribue à tout venant.

Dans le film d'Ozep, Katherina dépose une liasse d'argent sur la table de la chambre d'hôtel de Dmitri en lui proposant soit d'aller avec elle soit de rester là. Dmitri paye avec cet argent les renseignements de Smerdiakov concernant l'arrivée de Grouchenka chez son père. Ensuite, il propose de l'argent au Polonais, qu'il jette dans l'auberge.

Le Dmitri du film de Pyriev met une liasse d'argent sur la table de l'auberge, voulant que le Polonais en prenne beaucoup. Puis, il le propose au Polonais pour qu'il s'en aille sachant que c'est l'argent qui l'intéresse et non pas Grouchenka. Ivan jette l'argent sur la table des pièces à conviction.

Dans le film de Bluwal, Dmitri donne de l'argent à Trifon. Puis, entrant et s'installant devant une table de jeu, il sort l'argent chiffonné et le met sur la table. Ensuite, il distribue l'argent aux gens du peuple. Ivan, à la barre devant la cour d'assises, sort de sa poche l'argent et le jette sur la table des pièces à conviction.

Dans le film de Brooks, Alexi vient chez son père chercher l'argent de Dmitri, dix mille roubles dont il a besoin pour rejoindre sa garnison. Le père sort cinq mille roubles et un papier à signer. Alexi apporte l'argent à Dmitri au cabaret où il joue aux cartes pour gagner de l'argent mais Dmitri ne les prend pas. Plus tard, dans son appartement, Alexi lui donne de l'argent et lui demande de signer le papier. Dmitri signe. Aussitôt arrive Katia, venue récupérer l'argent que Dmitri lui a promis si elle vient chez lui toute seule. Après avoir reçu un refus formel à sa proposition en mariage, Dmitri sort de sa poche l'argent et le jette sur la table, ouvre la porte, dit bonsoir à Katia, met son manteau sur ses épaules et lui tend de l'argent. Katia le prend et sort. Dans une autre scène, Katia rend cet argent à Dmitri, venant dans sa cellule en prison à l'armée. Une autre fois encore, Katia met de l'argent dans une enveloppe et demande à Dmitri de l'envoyer à sa tante à Moscou. À Mokroïé, Dmitri, émerveillé par Grushenka, sort l'enveloppe de Katia, la déchire et donne de l'argent à tout va. Dmitri emprunte de l'argent et le donne à Alexi qui le présente au capitaine Snéguirev. Ce dernier le prend mais le jette par terre. En rentrant de nouveau chez l'usurier pour récupérer ses affaires, Dmitri sort une liasse d'argent qu'il compte avec les mains couvertes de sang. Il rend la somme correspondant à l'argent perdu aux cartes à la victime des tricheries du Polonais. À la demande de Grushenka qui veut faire la fête, Dmitri lui remplit les mains d'un argent qu'elle donne à Trifon.

La pièce d'Albert Camus, *Les Possédés*, montre le même enchaînement : argent-mariage, argent-femme, argent-crime. Katherina est liée avec Dmitri par intermédiaire de l'argent. En effet, l'argent donné par Dmitri pousse Katherina à se proposer en mariage. Pour le personnage de Vroublevsky chez Arban, comme pour celui de Moussialovitch chez Copeau, le mariage avec

Grouchenka est une possibilité de se procurer de l'argent. Quand le Dmitri d'Arban cherche de l'argent, il va aussi chez une femme, Mme Khokhlakov, pour lui en emprunter. La femme est étroitement liée à l'argent. Le besoin de huit mille roubles pousse Stéphane Trophimovitch à accepter le mariage avec Dacha. L'enveloppe contenant les trois mille roubles que Feodor Karamazov prépare pour Grouchenka conditionne son assassinat. L'argent que Stavroguine jette à Fedka et l'argent que Piotr Verkhovensky donne à Lébiadkine préparent la mort des Lébiadkine. Une analogie remarquable s'instaure entre les proclamations de Verkhovenski fils et l'argent jeté par Stavroguine. Mais elle est romanesque, Camus ne l'exploite pas. On parle d'argent et on le montre dans la pièce de Camus de la même manière que dans les adaptations de Copeau et d'Arban.

Il y a dans les quatre films une multitude de moments où l'argent a une signification différente de celle du roman. C'est ainsi que dans le film d'Ozep, Dmitri, disant adieu à Katia avant de monter dans le train, court et lui donne un bouquet de fleurs. Le train parti, les fleurs dans les mains, Katia est interpellée par une petite vendeuse. Elle ouvre son portefeuille et paye l'achat de Dmitri.

L'argent est sur la table du jeu de cartes dans le film de Bluwal.

Durant la période d'amour réciproque avec Grushenka, le Dmitri du film de Brooks paie le petit spectacle de marionnettes ainsi qu'une voyante qui prédit à Grushenka le retour de son ancien amant. Dmitri joue aux courses pour gagner de l'argent et le baiser de Grushenka.

Il y a également des scènes qui déroutants pour le spectateur. En voici une : Dmitri va et vient chez Grouchenka, exprimant son mécontentement devant elle quand son châle s'accroche à ses bottes et se déchire. Grouchenka exige de le dédommager. Dmitri ouvre son portefeuille et le portrait de Katherina tombe par terre. Cette scène d'attentes trompées en rappelle d'ailleurs une autre. Avouant sa culpabilité dans l'assassinat de Feodor Pavlovitch, Smerdiakov sort un paquet du tiroir du trumeau et le donne à Ivan pour qu'il puisse le présenter à la cour d'assises et « sauver » ainsi Dmitri du bagne. Le paquet signifie pour Ivan « l'argent volé », mais le Président y retrouve la lettre écrite par Dmitri. On estime que, par ce moyen, Ozep exprime l'idée romanesque de la « faute judiciaire » qui sous-entend le caractère chimérique de l'argent. Et l'idée de chimères ne s'épuise pas avec l'argent. Ozep renforce aussi l'idée romanesque d'une attente trompée par l'invention de trois scènes : quand au lieu d'accueillir Grouchenka le vieux Karamazov retrouve son fils Dmitri, et quand Dmitri, à son tour, croyant retrouver Grouchenka dans sa chambre y voit Katherina. Dmitri sera le sujet d'une troisième attente trompée quand après avoir annoncé son départ au portier, il prend le retour du dernier pour l'arrivée de Smerdiakov.

Quant à Bluwal, il représente la scène dostoïevskienne de l'attente trompée de la manière suivante : Dmitri, venu emprunter trois mille roubles chez Mme Khokhlakov se trompe, car la voyant fouiller dans les tiroirs, il imagine qu'elle cherche de l'argent. Au lieu de l'argent, cette

dernière lui donne la croix contenant les reliques de Sainte Varvara, pour bénir son départ aux mines d'or.

La Lettre

Un autre objet, la lettre, est un élément significatif de l'histoire et de la mise en scène. Dostoïevski utilise pour la lettre trois formes d'existence romanesque. La première est verbale : on ne fait qu'en parler. C'est le cas, par exemple, de la lettre qui aboutit aux fiançailles entre Dmitri et Katya. Katherina écrit à Dmitri, lui avouant son amour et proposant le mariage. Copeau, Arban et Bluwal conservent dans leurs adaptations cette forme romanesque. La forme verbale de la lettre est également présente dans l'adaptation des *Possédés* de Camus : il s'agit des lettres que Stéphane Trophimovitch a écrites à Stavroguine et Dacha ainsi que des lettres anonymes du capitaine Lébiadkine.

La deuxième forme, matérielle est plus complexe. Elle est toujours anticipée par de multiples annonces verbalisées et renforcée par sa présence matérielle ou par le processus même d'écriture. Ainsi de la lettre de l'officier polonais à Grouchenka (désignée par : *le sifflet*) et de « la lettre fatale » que Dmitri écrit à Catherine et que cette dernière rend publique le jour du jugement. Ces lettres sont présentes dans les quatre adaptations cinématographiques ainsi que dans l'adaptation d'Arban. Les quatre lettres des *Possédés* relèvent de la même forme. Ce sont le *défi* de Gaganov, la *confession* de Stavroguine, l'*aveu* de l'assassinat de Kirilov et l'*appel au secours* de Stéphane Verkhovensky.

La forme pure, romanesque, de la lettre *le sifflet* est adaptée par Arban, Bluwal et Pyriev. En effet, Grouchenka raconte d'abord à Aliocha qu'elle a reçu une lettre. Le spectateur apprend donc son existence verbalement. Cette lettre laisse à son destinataire le temps de réfléchir et de décider comment réagir. La deuxième lettre, qui est un appel, apparaît dans sa forme matérielle. On l'ouvre, on la lit mais on n'a pas besoin de prendre connaissance de son contenu on sait déjà. Cette deuxième lettre pousse à l'acte. Brooks dramatise la scène dans laquelle le spectateur est informé verbalement de l'existence de la lettre : Grushenka et Dmitri sont chez une voyante qui prédit à Grushenka qu'elle recevra une lettre. Dans l'adaptation d'Ozep, l'image renverse l'ordre. Dmitri frappe à la porte de Grouchenka, mais on ne lui ouvre pas. Puis on voit Grouchenka, debout, en robe de soirée, tendant son bras ganté à Fénia qui le recoud, se préparer à rejoindre son Polonais à

22 heures à Mokroïé. Ce que l'on comprend en lisant la lettre qui est sur la petite table à côté de la photo de ce même Polonais.

La *lettre fatale*, en tant que forme romanesque, contient quatre éléments. D'abord, c'est Ivan qui en parle à Aliocha comme d'une preuve de la culpabilité de Dmitri que Katia possède et qui peut le perdre. Cette annonce révèle verbalement l'existence de la lettre. Puis, c'est Katia qui la montre à Ivan. C'est la matérialisation de la lettre, renforcée par le récit de la manière de laquelle elle a été écrite. Ensuite, une deuxième apparition matérielle se manifeste quand Katya la présente à la cour d'assises. C'est de là que provient la réaction qui décide du sort de Dmitri.

Pyriev conserve une forme pure, romanesque en y apportant un petit changement. L'élément de renforcement de la première apparition matérialisée de la lettre est présenté comme l'événement initial. Dmitri, ivre-mort, dernier des habitués du cabaret *À la Capitale*, est en train d'écrire. Il est assis de telle manière que l'on puisse lire la lettre en même temps qu'elle s'écrit. D'autant plus qu'en la voyant s'écrire, on entend simultanément Dmitri articuler avec une certaine difficulté les phrases écrites.

Ozep exploite à sa manière ce changement chronologique. Dmitri écrit la lettre à Grouchenka devant Smerdiakov. Le spectateur peut en découvrir le contenu au moment où Dmitri sèche l'encre, en appliquant le buvard sur de petits passages faciles à lire. Et c'est cette même lettre que le Président de la cour d'assises retrouve dans le paquet que Ivan tient de Smerdiakov, pensant qu'il y a là-dedans de l'argent volé. Le président lit la lettre comme une condamnation de Dmitri.

Camus garde aussi dans son adaptation des *Possédés* le procédé de la lettre écrite devant le spectateur. On y lit l'aveu de l'assassinat de Chatov que Kirilov écrit selon des indications de Pierre Verkhovensky. Elle est annoncée dans le douzième tableau et dictée par Verkhovensky fils dans le vingt et unième tableau. Le suicide de Kirilov en résulte.

Brooks exclut le processus d'écriture. Katia présente la lettre, comme un papier plié, d'abord à Ivan qui, après l'ajournement du jugement, commence à douter de la culpabilité de Dmitri. Il ne veut ni la prendre, ni la lire et part. Puis, à la cour d'assises, au moment de l'étreinte fraternelle qui semble acquitter Dmitri, Katia présente cette lettre et c'est elle même qui la lit.

Arban et Bluwal gardent les trois éléments : l'annonce verbalisée, la deuxième apparition matérielle et la deuxième lecture, qui perdent cependant leur forme double. Elles deviennent uniques. C'est ainsi que, lorsque Aliocha demande à Ivan pourquoi il fait croire à Katya qu'il l'aime, ce dernier répond qu'il le faut, car elle possède un document qui peut accabler Dmitri. À la cour d'assises, Katya, saisie de peur du sort d'Ivan, dévoile l'existence de ce document, qui est une lettre, et que le Greffier lit à haute voix.

La lettre que Verkhovensky père écrit à son fils pour qu'il le sauve d'un mariage qui « devrait

couvrir les péchés d'autrui », contient les mêmes éléments et pousse à agir. On peut la définir comme *un appel au secours*. Tout d'abord, Stéphane Verkhovensky dit à Grigorieiev, son confident, qu'il a écrit des lettres à Stavroguine, Dacha et à son fils Pierre. Puis, l'arrivée inattendu de Pierre et son intrusion dans le salon de Stavroguine ont apparaître, entre autres révélations, la lettre de son père. Il explique son contenu et à la fin la présente à Varvara Stavroguine. La réaction de Varvara est immédiate : elle chasse Stéphane Verkhovensky.

Camus utilise à son tour la forme inversée de l'existence matérielle de la lettre dans son adaptation, sous la forme de la lettre du fils de Gaganov, lettre que l'on peut considérer comme un *défi*. Stavroguine la donne à lire à Kirilov. En même temps que Kirilov la lit, Stavroguine en raconte le contenu. La fonction de cette lettre est de provoquer le duel. Or, Stavroguine arrive chez Kirilov justement pour lui demander d'être son témoin.

La confession du crime de Stavroguine est mise en scène de la même manière. Stavroguine sort des feuillets de sa poche et informe Tikhone de ce qu'il a écrit un récit de sa vie qu'il publiera. Il le lit à Tikhone qui, à la fin, en désapprouve la publication. La conversation se termine sur la prédiction du crime plus atroce que Tikhone ait entendu lire par Stavroguine. Le récit pousse son auteur à se pendre pour ne pas avoir à rendre sa confession publique.

Il existe encore une forme prise par la lettre dans le roman. On peut la définir comme *accessoire*. En effet, elle réunit la forme verbale et la forme matérielle de la lettre de telle manière que la redondance prive l'objet de tout son sens en le transformant en accessoire qui montre, mais ne signifie plus. Ainsi est le plan de l'évasion qu'Ivan, malade, transmet à Catherine sous forme de lettre. En effet, Aliocha l'apporte à Dmitri qui est en prison. Aliocha lui apprend qu'il s'agit d'une liste d'instructions pour une évasion. Ce n'est donc pas la constatation d'un fait réel révolu. Cette lettre ne résulte pas d'une action quelconque. Sa présence excède sa signification. Sous cette forme romanesque, elle apparaît chez Arban et Bluwal. Copeau en supprime l'élément matériel et ne garde que l'idée de l'évasion que Dmitri réfute. Pyriev envoie aussi Dmitri au bagne. Brooks fait advenir l'évasion.

On repère également des lettres inventées par les adaptateurs pour ménager l'ordre logique de l'histoire. Copeau invente la lettre que Grouchenka envoie à Feodor Karamazov pour lui dire qu'elle vient chez lui ce soir, dont Smerdiakov informe Dmitri.

Ozep invente aussi une lettre pour agencer logiquement l'histoire. On voit Katia jouer du piano mécaniquement, le regard fixe, dans le vide. La caméra descend sur le côté pour montrer une lettre, jetée par terre, sur laquelle on peut lire que le vieux Karamazov demande à Katia de venir chercher Dmitri car ce dernier passe son temps à boire et à fréquenter les femmes publiques. Il est assez intéressant de voir que Brooks utilise presque la même image, mais pour une autre scène. En

effet, après l'ajournement du jugement, Katia est chez elle. Elle joue du piano de façon tout à fait semblable à celle de la Katia du film d'Ozep. Ivan se désole du fait que Dmitri ne pourra jamais être acquitté. Elle sort alors la *lettre fatale*. Brooks utilise aussi bien l'écriture que la lecture. Il évoque par la bouche de Smerdiakov une série d'articles à propos du crime qu'Ivan a publiés (le lecteur de Dostoïevski ne connaît que celle de Rodion Raskolnikov). Smerdiakov sort un papier de la poche intérieure de sa veste et cite les paroles recopiées : « s'il n'existe rien au monde qui oblige à aimer son prochain, si l'on nie l'existence de Dieu, rien ne peut être immoral, tout devient lucide, même le crime, il est non seulement lucide et admis mais inévitable ». Ce dernier phénomène nous suggère une particularité adaptative. L'adaptateur ne se borne jamais au contenu de l'œuvre adaptée mais s'ouvre à l'œuvre complète de l'auteur.

La bougie, la lanterne

L'idée d'une confession, d'une parole en action révolue qui s'échapperait à la lumière tremblante de la bougie, rendant le temps éternel et l'espace universel, est une particularité de la mise en scène que Bluwal met en valeur. Ce procédé de mise en lumière des coins sombres de l'âme humaine se cristallise sur la pointe de la bougie. Elle éclaire l'âme la plus sombre des trois frères, celle d'Ivan. Mais elle n'apparaît pourtant qu'après un réverbère. En effet, depuis chez Catherine Ivanovna Aliocha rattrape Ivan qui « n'avait pas encore fait cinquante pas »⁹³ dans la rue. Quand Aliocha remet à Ivan la lettre de Lise Khokhlakov, le narrateur nous informe que les frères « approchaient d'un réverbère ». L'objet est important, car il permet à Ivan d'y reconnaître la main de sa correspondante. (Ce n'est donc pas la première lettre !) Il la déchire, sans la décacheter, et, avant qu'il ne reprenne la route, prononce d'un ton méprisant : « Ça n'a pas encore seize ans et ça s'offre déjà »⁹⁴. Les traducteurs de la Bibliothèque de la Pléiade omettent le fait que Ivan se mette à marcher de nouveau. Une autre indication concernant l'arrêt immédiat d'Ivan après la déclaration d'Aliocha selon laquelle ce n'est pas Dmitri qui a tué leur père, n'a pas été non plus traduite. Les frères sont de nouveau près d'un réverbère. Là, l'arrêt est plus long. Il est justement le temps de répliques autour de « ce n'est pas toi qui a tué notre père ». Le narrateur décrit ainsi ses personnages : « ils se tenaient debout et se regardaient dans les yeux » : une posture qui est le plus souvent celle d'amoureux n'arrivant pas à se dire adieu. (Arban marque aussi le moment d'immobilisation romanesque des personnages se regardant dans les yeux. Elle les veut pourtant embrassés). Décrivons la mise en scène de cette conversation comme le narrateur l'a imaginée. Une

93 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 752.

94 *Ibid.*, p. 752.

allée bordée de réverbères dont les halos font alterner lumière et obscurité. Deux hommes avancent d'un réverbère à l'autre, marquant un arrêt et reprenant la route. Toutefois, cette scène se termine dans la chambre d'Ivan où la bougie consumée symbolise son hallucination, sa folie. Pyriev essaie de faire ainsi, de reproduire fidèlement la scène romanesque. Mais c'est Bluwal qui le réussit vraiment. Ses personnages, placés dans la pénombre où la source de la lumière provient d'une bougie solitaire, sont des passants tourmentés qui sortent de la nuit, illuminés par un réverbère pour voir plus clair un instant, et disparaissent dans le noir, brûlés par cet éclair de vérité. Les longs discours de ses personnages rappellent la bataille que mène Ivan contre son hallucination, dans laquelle la raison fournit les preuves de la démence mais la démence seule prouve l'existence de la raison. Bluwal trouve ainsi le moyen de donner forme à l'acte de confession tandis que dans le film de Pyriev apparaît l'image de la lanterne vacillante au vent, quand Ivan arrive vers sa maison.

Dans le film de Richard Brooks, la lanterne figure durant tout le film, ouvrant même le film avec l'image d'un paysan qui l'allume puis avance. Katia, venue chercher de l'argent chez Dmitri, éteint la lumière de la lampe à pétrole et déboutonne sa robe. Dans le film d'Ozep, l'arrivée de Dmitri à la maison du père montre l'image suivante : une lanterne sous la pluie, une clochette qui sonne au-dessus de la porte. L'idée, qui est capitale chez Bluwal, est réduite dans d'autres films à simple élément de décor du monde dostoïevskien.

Interchangeabilité

Il y a un certain nombre d'objets ou de signes romanesques qu'on pourrait qualifier d'interchangeables car ils entrent dans des combinaisons différentes. Par exemple le crachat. Dans le roman, le père Karamazov raconte comment il crache sur l'icône de la Sainte Vierge, vénérée par sa deuxième femme, la mère d'Aliocha et d'Ivan. Le film de Bluwal reproduit ce récit de la bouche du père Karamazov qui accompagne son récit du geste de deux mains levées comme s'il tenait vraiment l'icône. Ce geste objective l'icône de la Sainte Vierge. Ainsi « l'icône et le crachat » organisent une combinaison qui se décompose facilement et regroupe d'autres objets également romanesques : « l'icône et l'argent ». Copeau, Ozep et Brooks utilisent cette deuxième combinaison. Bluwal l'exploite aussi mais implicitement : Smerdiakov, avouant son crime à Ivan, parle de l'argent qui est derrière l'icône et non pas sous le matelas, comme d'un fait parmi les autres. Il est vrai aussi qu'Ivan le répète à la cour d'assises, mais la combinaison reste implicite.

L'icône appelle les autres images que sont la photographie et le portrait peint. Ozep exploite beaucoup l'image photographique : la photo de Katya qui pique la jalousie de Grouchenka ou la

photo de l'officier polonais qui est sur la table dans le boudoir de Grouchenka. Brooks opte pour le choix des portraits peints des deux femmes du vieux Karamazov qu'il expose sur le mur dans sa maison. Fedor Pavlovitch surprend Alexi contemplant l'image de sa mère.

Pyriev essaie de créer ses propres combinaisons. C'est ainsi qu'il utilise le crachat mais le groupe, une première fois, avec le cercueil du père Zossime, sur lequel le père Théraponte crache devant Aliocha, ce qui provoque la fuite et la chute temporaire de ce dernier. La seconde fois, ce sont les Polonais qui crachent, n'ayant pas reçu la somme complète proposée par Dmitri en échange de leur abandon de Grouchenka. Brooks n'est pas loin de Pyriev quand il regroupe le corps pendu de Smerdiakov avec la gifle d'Ivan. D'ailleurs, la gifle est manquée dans cette combinaison. Elle sera aussi manquée dans le cas de Katherina. En effet, Grouchenka riposte deux fois : en paroles, insinuant que la Katherina est également une fille à vendre avec la seule différence du prix, et physiquement, attrapant la main levée de Katherina cherchant à la gifler.

La combinaison romanesque de « la tête dans la portière » que Bluwal laisse intacte, est regroupé avec le miroir par Pyriev : on voit, d'abord, la tête dans la portière reflétée dans le miroir et quand Grouchenka la remarque, on se déplace du côté de la source d'image. Pyriev utilise le miroir encore une fois. Il joue avec le reflet du Diable dans le miroir pour rendre compréhensible l'hallucination d'Ivan.

Tous les adaptateurs utilisent les signaux « Grouchenka est arrivée ». Copeau les verbalise : deux coups espacés, trois rapprochés. Brooks les fait dévoiler à Dmitri par Grouchenka qui les reproduit en heurtant les patins entre eux. Bluwal et Pyriev trouvent une autre combinaison : Smerdiakov frappent les signaux sur la guitare, tandis qu'Ozep utilise la combinaison romanesque.

Pyriev met en valeur « le rire aux éclats » de Dmitri, apprenant la conduite de Grouchenka avec Katherina, ainsi que celui d'Ivan quand Smerdiakov lui annonce qu'il est le fils de Fiodor Pavlovitch Karamazov. Brooks fait éclater de rire le père Karamazov quand celui-ci comprend que l'irruption de Dmitri chez lui est causée par les ruses de Grouchenka. Ozep ne l'ignore pas non plus. Dans son film, Dmitri et Grouchenka éclatent de rire ensemble quand ils se retrouvent à Mokroïé.

Brooks transforme la bataille de pierre des enfants, dont Aliocha est le témoin dans le roman, en une bataille de boules de neige. Le Dmitri de Brooks, en allant frapper Grouchenka, la retrouve sur la patinoire. C'est une citation, car l'adaptation de *Idiot* d'Akira Kurosawa reproduit la rencontre du prince Mychkine avec Aglaïé sur la patinoire.

Pyriev crée la combinaison de la croix sur un cordon et sur la poitrine dénudée de Smerdiakov qui n'apparaîtrait jamais s'il connaissait cette remarque de Jacques Copeau, faite durant son voyage en Russie :

Aux bains. La nudité de Feuchère. Le petit cordonnet noir autour de son cou. Tous les garçons

de bain ont un semblable cordon mais avec une croix. Feuchère qui affecte d'être libre-penseur a supprimé la croix. Mais il n'a pas été jusqu'à supprimer le cordon.⁹⁵

Conclusion partielle

Dostoïevski utilise l'escalier comme représentation de la tour de Babel, ce projet de l'humanité de faire descendre Dieu du Ciel sur la Terre. Le catholicisme et le socialisme incarnent selon Dostoïevski cette ambition des êtres humains qui est représentée symboliquement par un escalier. D'où l'inversion de la verticale axiologique : monter est manifester une présomptueuse liberté ; se prosterner est montrer une modeste liberté. Cet escalier vient du théâtre baroque, il est plus particulièrement celui de Piranèse. On y vacille, tombe et se relève. Au sommet d'un tel escalier l'homme impose à Dieu sa volonté : il se tue. C'est le cas de Smerdiakov et de Stavroguine. La montée et l'accession sont des mouvements lourds de sens dans l'œuvre de Dostoïevski. Mais si la mise en scène du suicide de Stavroguine est ainsi conçue par l'auteur du roman, Smerdiakov ne monte pas pour se tuer, il le fait dans sa chambre. Copeau souligne cette importance du mouvement ascendant par l'organisation du jeu théâtral autour de l'escalier, comme par exemple quand il fait monter Smerdiakov dans sa chambre qui est à l'étage (représenté par une galerie). Les adaptateurs cinématographiques Ozep et Brooks mettent en valeur la descente dans la cave et délivrent ainsi l'escalier de sa signification. Le théâtre exploite beaucoup l'escalier-décor comme générateur de jeux de scènes.

Le pilon apparaît dans les adaptations du corpus sous forme d'objet matériel, mais aussi dans sa version verbalisée. Copeau se montre encore une fois beaucoup plus sensible au texte romanesque. Il remplace l'objet par la phrase : « Il veut tuer ! », qui suit le fait de s'en emparer. Les adaptateurs cinématographiques introduisent d'abord l'objet avant que le personnage ne s'en empare.

Dostoïevski développe dans ses romans les corrélations suivantes : argent-mariage, argent-femme, argent-crime. L'argent a toujours des substituts. Ainsi, dans les *Frères Karamazov*, il y en a deux : le sachet et l'enveloppe (ou le paquet). La substitution élargit le champ d'interprétation et permet d'introduire des jeux d'attentes trompées. Dostoïevski imagine une telle scène entre Dmitri et Madame Khokhlakov. Elle fera partie de l'adaptation d'Arban et du film de Bluwal. Quant à Ozep, il en inventera quatre autres.

Le nœud de l'intrigue théâtrale, la lettre, trouve une place sûre dans l'œuvre dostoïevskienne. Les lettres qui décident du sort des personnages sont nombreuses. Elles sont parfois si importantes qu'elles obtiennent un titre : « la lettre fatale » de Dmitri Karamazov, « le sifflet » de l'officier

⁹⁵ Jacques Copeau, *Journal 1901-1915*, op. cit., p. 491.

polonais, « l'appel au secours » de Stéphane Verkhovensky.

Stéphane Zweig estime que le véritable frère de Dostoïevski est Rembrandt : « Ils connaissent la puissance créatrice des contrastes, de la lutte éternelle de la lumière et de l'obscurité ; ... dans les formes les plus basses de la vie ils découvrent tous deux une espèce de beauté nouvelle et mystérieuse, ils découvrent leur Christ dans la lie du peuple. »⁹⁶ Il semblerait que « pour européeniser le clair-obscur dostoïevskien »⁹⁷, il faille recourir à Rembrandt. L'explication selon laquelle le personnage de l'écrivain russe suit « la trajectoire de l'obscurité vers la lumière »⁹⁸, a été, selon Juliette Hassine, développé par Gide. La peinture fournit ainsi les notions qui peuvent expliquer et pour accepter une écriture littéraire originale. Marcel Bluwal trouve une correspondance filmique au clair-obscur dostoïevskien. Il la représente par la lumière faible d'une bougie qui n'éclaire que la face, cachant le reste dans l'obscurité. Et Pyriev remplace la bougie par une lanterne pour les lieux extérieurs. L'adaptation est alors réussie pleinement car elle ne se focalise plus sur « cette lutte fameuse » mais actualise également la deuxième partie de la citation extraite de l'œuvre de Stéphane Zweig.

Les détails ou les objets mènent une vie à part dans l'œuvre de Dostoïevski. Les combinaisons d'objets qu'il crée sont souvent très caractéristiques et deviennent des « les cartes postales ». Elles sont également les repères de l'imaginaire suscité par la lecture. Elles se prêtent facilement à l'image. Il ne reste à l'adaptateur qu'à les objectiver. Toutefois, le cinéma est un art conventionnel qui possède déjà ses propres combinaisons et n'en accepte pas d'autres. Ainsi, la croix sur la poitrine dénudée désigne une personne croyante et la scène dans laquelle Ivan, scandalisé, la découvre sur la poitrine de Smerdiakov, est très forte pour le spectateur russe. De la même façon, le crachat du père Théraponte sur le cercueil du starets Zossime en présence d'Aliocha signifie une désacralisation qui approuve « la rébellion » d'Aliocha. Le choix par Brooks de la patinoire comme lieu de rencontre suit également un modèle, qui devient une tradition et simultanément une convention qu'on ne peut plus ignorer.

96 Stefan Zweig, *Trois Maîtres*, Paris, Pierre Belfond, 1988 pour la traduction française, pp. 241-242.

97 Juliette Hassine, *Correspondance des arts : Rembrandt – Dostoïevski dans l'Europe du vingtième siècle*, <http://hdl.handle.net/2433/138068>, p. 258.

98 *Ibid.*, p. 258.

Chapitre III : Le lieu actualisé par le temps

Les particularités des adaptations

Les exigences de la scène et du décor obligent l'adaptateur à prévoir dès le début des changements d'habillement de la scène en quantité raisonnable, limitée. Cette seule nécessité, d'une part regroupe les scènes qui se déroulent dans un même lieu dans le roman, et d'autre part modifie souvent le lieu originel au profit du celui correspondant à l'habillement de la scène. Ainsi, dans la pièce de Copeau, la confession de Dmitri à Aliocha dans la scène II du premier acte est-elle transportée « du pavillon du jardin contigu à celui du père Karamazov »⁹⁹ au monastère. Les entrevues d'Ivan avec Smerdiakov dans les scènes II et VII du cinquième acte aussi bien que les conversations entre Catherine et Ivan, Aliocha et Ivan, Aliocha et Grouchenka, Katherina et Grouchenka dans le cinquième acte, de l'hôpital¹⁰⁰ et de la « maisonnette affaissée de Marie Kondratievna »¹⁰¹, de « l'escalier de la maison de Catherine »¹⁰², de chez Catherine¹⁰³, de chez Grouchenka¹⁰⁴, de l'hôpital¹⁰⁵ sont quant à elles transportées à la maison du père Karamazov. De même, dans l'adaptation d'Arban, la confession de Dmitri à Aliocha dans la scène III du premier acte se tient chez Fiodor Pavlovitch et la rencontre de Katherina avec Grouchenka au lieu de se dérouler chez Catherine¹⁰⁶ dans la scène IX du premier acte se passe chez Grouchenka. Le même phénomène se donne à voir dans le premier tableau de la première partie de la pièce de Camus *Les Possédés*, dans lequel les événements qui surviennent dans le roman au club¹⁰⁷, aux soirées pétersbourgeoises¹⁰⁸, chez le gouverneur¹⁰⁹, chez Stéphane Trophimovitch¹¹⁰ se déroulent dans la pièce de Camus dans le salon de Varvara Stavroguine. Le douzième tableau de la deuxième partie présente également la réunion « chez les nôtres »¹¹¹ non pas dans la maison de Virguinsky mais dans celle Philipov. La transposition des événements d'un lieu à un autre va de pair avec l'assemblage de tous les événements qui se sont déroulés dans un même lieu, et cela, même s'ils constituent différents segments temporels. Les événements s'enchaînent comme s'ils se succédaient dans le

99 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 162.

100 *Ibid.*, p. 758.

101 *Ibid.*, p. 766.

102 *Ibid.*, p. 750.

103 *Ibid.*, p. 771.

104 *Ibid.*, p. 709.

105 *Ibid.*, p. 941.

106 *Ibid.*, p. 220.

107 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, *op. cit.*, p. 47.

108 *Ibid.*, p. 22.

109 *Ibid.*, p. 52.

110 *Ibid.*, p. 29.

111 *Ibid.*, p. 410.

temps.

Une autre particularité des adaptations est la mise en scène de faits évoqués par le narrateur qui ne les juge pas dignes d'être décrits dans les moindres détails. C'est là que le réalisateur peut cultiver son imagination et créer avec l'écrivain, être son co-auteur. Comme disait Picasso : « L'art commence où le réalisme finit » et comme l'indique Hélène Védrine dans son ouvrage *Les Grandes conceptions de l'imaginaire* l'art de l'adaptation devient alors : « travail sur une absence et non plus désignation d'une chose telle qu'elle apparaît. »¹¹² C'est ainsi qu'Arban développe la phrase prononcée par le personnage de Kalganov (dans le septième chapitre intitulé *Celui d'autrefois* du huitième livre *Mitia*) sur la proposition de jouer aux cartes :

Dostoïevski	Arban
<p>« Na miejsca, panowie! S'écria pan Wrublewski. (A vos places, Messieurs!) - Je ne veux plus jouer, déclara Kalganov, j'ai déjà perdu cinquante roubles tout à l'heure. - Le pan a été malheureux, mais la chance peut tourner, insinua le pan à la pipe.¹¹³</p>	<p>Acte II, scène I Kalganov (acide) La chance que vous avez ce soir! Grouchenka chantonne tristement. Kalganov et Vroublevski jouent. Vroublevski gagne. Kalganov Une drôle de chance? Ça vous arrive souvent de gagner sans arrêt, comme ça? Vroublevski (jovial) Encore une petite partie? Votre revanche, allons! Kalganov De revanche en revanche, je perds tout ce que j'ai... Depuis trois heures qu'on joue! Encore une, allons, la dernière ... Vroublevski À moins que vous ne gagniez, hein ! Kalganov Ce serait fort étonnant Ils jouent.¹¹⁴</p>

Copeau use lui aussi beaucoup d'un tel développement. La scène III du premier acte rassemble les trois données initiales qu'il met en œuvre. La première montre comment Dmitri fait de Smerdiakov son serviteur. Elle provient de la phrase du Smerdiakov romanesque : « Il a fait de moi son serviteur ». La deuxième réunit des menaces continuelles : « Je te tuerai, coquin, si tu la laisse passer. »¹¹⁵. La troisième est l'extrait du dialogue dans lequel Dmitri raconte à Aliocha que toute information lui vient de Smerdiakov¹¹⁶. Ainsi, Copeau crée la scène où Smerdiakov fournit des

112 Hélène Védrine, *Les Grandes conceptions de l'imaginaire. De Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1990, p. 14.

113 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 556.

114 *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. Adaptation Dominique Arban, op. cit., p. 79.

115 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 372.

116 - Smerdiakov seul le sait ?

informations à Dmitri mais en présence d'Aliocha. Utilisant l'aveu de Smerdiakov à Ivan sur la manière dont il a organisé le crime¹¹⁷, Copeau invente une forme physique de cette « préparation », en la matérialisant par une lettre de Grouchenka au père Karamazov, par une rengaine, ce procédé familial théâtral. En même temps, il joue sur le caractère violent de Dmitri qui deviendrait ainsi selon les plaintes constantes de Smerdiakov¹¹⁸.

Acte I scène 3

Dmitri, Aliocha, Smerdiakov

Smerdiakov (*l'échine basse*). Monsieur, je vous salue.

Dmitri. Qu'est-il arrivé ? Pourquoi as-tu quitté ton poste ?

Smerdiakov. Monsieur, excusez-moi. Je savais vous trouver ici.

Dmitri. Trêve de cérémonies ! Les nouvelles ?

Smerdiakov. Puis-je vous entretenir un instant en particulier ?

Dmitri. Parle devant mon frère.

Smerdiakov. Je ne sais si je dois. Ce sont, monsieur, des nouvelles confidentielles.

Dmitri. Reste, Aliocha.

Smerdiakov. Des nouvelles de grande importance.

Dmitri. Parleras-tu, puant laquais ?

Smerdiakov. Oh ! Si monsieur se met en colère...

Dmitri (*le saisissant par l'épaule*). Je te briserai les os !

Smerdiakov. Ahi ! Ahi ! Monsieur, ne me faites pas de mal ; monsieur, ne me faites pas peur.

Voici, voici...

Dmitri. Tu fais exprès de m'irriter.

Smerdiakov. Eh bien, monsieur, je crois, j'ai, hélas ! De fortes raisons pour croire que monsieur votre père est sur le point de l'emporter... (*Geste violent de Dmitri.*) Attendez au moins la fin de mon rapport, Dmitri Feodorivitch, et ne me lancez pas de ces regards effrayants... Je dis qu'un danger vous menace. Grouchenka, qui, hier encore, semblait à votre égard dans les meilleures dispositions, s'est brusquement retournée en faveur de Feodor Pavlovitch.

Dmitri. Elle te l'a dit ?

-
- Oui. C'est lui qui m'avertira, si Grouchenka va chez le vieux.
 - C'est lui qui t'a parlé du paquet ?
 - En effet. C'est un grand secret. Ivan lui-même n'est au courant de rien.
- Féodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 186.

117 « Je comptais qu'il [Dmitri] tuerait Fiodor Pavlovitch... à coup sûr, car je l'avais bien préparé pour ça... les derniers jours... et surtout, il connaissait les signaux. Méfiant et emporté comme il était, il ne pouvait manquer de pénétrer dans la maison. » *Ibid.*, p. 782.

118 Smerdiakov à Ivan (p. 372) ou à Aliocha (p. 320).

Smerdiakov. Ce matin, mon maître a reçu de Grouchenka une lettre... Il fallait voir le sang monter à la tête de monsieur votre père pendant qu'il la lisait.

Dmitri (*crachant*). Saleté !

Smerdiakov. Je ne sais par quels moyens il a pu vaincre sa résistance et décider ses hésitations, mais il est certain que, sans lui donner une assurance formelle, Grouchenka, par cette lettre, permet à votre père d'espérer qu'elle viendra chez lui, ce soir même.

Dmitri. A quelle heure ?

Smerdiakov. Minuit.

Dmitri. Tu as lu la lettre ?

Smerdiakov. Je l'ai lue.

Dmitri. C'est toi qui m'as trahi, vermine !

Smerdiakov. Viendrais-je ensuite vous avertir ?

Dmitri. Le vieux, que fait-il ?

Smerdiakov. Feodor Pavlovitch se dispose à recevoir la demoiselle. Je l'ai entendu supplier votre frère Ivan de partir ce soir pour sa propriété de Tchernachnia afin d'y effectuer, dit-il, une vente de bois. C'est, en réalité, pour n'être pas gêné par sa présence... Bien plus : il a préparé tout à l'heure un paquet de trente billets de cent roubles, lié d'un ruban rouge et scellé, sur lequel il a écrit : « À mon ange Grouchenka, si elle daigne venir. »

Dmitri. Tu as vu l'argent ?

Smerdiakov. Trois mille roubles. Monsieur votre père me les a montrés, avant de les cacher sous son matelas.

La même flexibilité est à l'œuvre dans la répartition des paroles pour les personnages ; cela s'explique par la contrainte théâtrale de ne pouvoir faire entrer sur la scène simultanément tous les personnages du roman. Aussi, ceux qui sont présents se chargent-ils des paroles de ceux qui sont absents. En outre, bien que chaque personnage du roman ait un portrait axiologique très net, dans la pièce, les personnages opposés prononcent les paroles de leurs ennemis romanesques (schéma III). Le schéma III met en évidence le personnage le plus modifié par l'adaptation qui tient les propos d'un éventail large de personnages opposés du roman. Ce sont les personnages de Katherina et d'Ivan de l'adaptation de Copeau et le personnage d'Aliocha de l'adaptation d'Arban. Le schéma III montre également un personnage se charger des paroles de ses partenaires romanesques, centralisant ainsi l'action autour de lui. C'est le cas de Stavroguine et de Chatov de l'adaptation de Camus.

L'individualité de l'adaptation d'Arban

L'adaptation d'Arban insiste beaucoup sur l'oubli, le refus et la négation. Le père vivant et en pleine force convoque ses enfants pour distribuer un héritage qui n'existe pas car personne ne reçoit rien. Ivan et Dmitri se sentent dépouillés par cette non-distribution. Aliocha ne se prononce même pas, comme s'il se résignait d'avance. Smerdiakov, renforcé par l'idée de son frère qu'on peut avoir envie de tuer, attend le moment pour prendre ce qu'il veut. Dans la première scène du premier acte, le père refuse sa paternité de Smerdiakov. Dans la deuxième scène, il oublie que la mère d'Aliocha est aussi celle d'Ivan. Dans la septième scène, Ivan refuse d'accepter Smerdiakov comme son frère qui lui ressemble et Aliocha le lui rappelle. Dans la scène quatre du deuxième acte Dmitri, estimant que Smerdiakov ne peut pas tuer le vieux Karamazov parce qu'il est son fils, oublie sa propre filiation ; ce que le juge lui rappelle. Dans la scène trois du troisième acte, Ivan nie l'existence du Diable avec lequel il dialogue durant toute la scène et à propos duquel il s'informe auprès d'Aliocha et de Smerdiakov. Aliocha nie l'existence d'un document qui peut faire périr Dmitri. Katherina refuse d'abandonner Dmitri. Grouchenka refuse de céder Dmitri à Katherina. Mme Khokhlakov refuse l'argent que Dmitri lui demande. Le salon de Madame Khokhlakov subit un triple échec de la bienveillance. Katherina lance un reproche à sa propriétaire pour manquement à l'amitié, Ivan en part en rompant son amitié et Dmitri lui aussi sort sans être satisfait dans ses attentes. La négation est ce *fatum* qui prépare la perte. Dès qu'on commence à accepter, la fortune montre son visage.

La simultanéité temporelle dans la différence spatiale Le même temps/Les lieux différents

Revenons à cette particularité qui est moins évidente mais dont la répétition fait penser à un mouvement intérieur qui existe dans le roman et qui trouve dans chaque cas précis une expression. La particularité spatio-temporelle qui reproduit l'action dans un même temps mais des lieux différents est ce que l'on a observé dans l'adaptation d'Arban (voir p. 12).

L'adaptation de Copeau fournit deux scènes inventées : l'arrivée de Dmitri chez Katherina (la scène 8 du deuxième acte) et chez son père (la scène 1 du troisième acte). Dmitri cherche Grouchenka. C'est la raison qui le fait entrer sur la scène (voir p. 73). D'ailleurs, la recherche prend la forme d'une poursuite qui exprime bien la condensation événementielle, dynamisant l'action et recréant le mouvement temporel du roman. Or, les actes trois et quatre constituent des lignes événementielles parallèles sortant du deuxième acte. La première ligne est celle de Grouchenka qui

quitte le salon de Katherina (à la fin de la scène 4 du deuxième acte) et s'envole à Mokroïé (l'acte 4) où elle se trouve durant le troisième acte. Quand le quatrième acte commence, sa première scène, avant l'arrivée de Dmitri, est un retour en arrière qui reproduit une action parallèle car elle représente des faits qui ont eu lieu en parallèle avec ceux du troisième acte. La deuxième ligne parallèle est celle de Dmitri. Il arrive chez Katherina à la fin du deuxième acte, quand tous ses invités sont déjà partis et c'est avec lui que commence le troisième acte. C'est lui qui promeut le mouvement temporel et change les lieux. Sans lui, on cause en attendant.

Arban, nous l'avons vu, représente cette particularité spatio-temporelle des actions parallèles par le décor (voir p. 12). Quant à l'ordre des événements reconstruits dans son adaptation, elle supprime complètement cette caractéristique romanesque (voir p. 65) et crée une linéarité.

Brooks casse également l'ordre temporel du roman et le reconstruit dans sa linéarité (voir annexe I). L'élément spatio-temporel perd alors toute sa valeur et il ne reste que des objets matériels comme éléments constructifs qui s'empilent et s'entassent. (C'est pourquoi d'ailleurs, son film possède plus d'affinités avec chacun des trois autres films qu'ils n'en possèdent entre eux.) Il y a un entassement de faits qui se précipitent vers un croisement. Trois événements se passent durant un soir. Dmitri récupère deux cents roubles en gage de déposition. Avant de partir à cheval au régiment, il demande à Alexi de donner la somme récupérée au capitaine Snéguirev comme dédommagement de son offense publique. Alexi rend visite au capitaine Snéguirev qui refuse l'argent, car son fils Ilusha est fort malade depuis le jour où il a été témoin de l'offense publique que Dmitri a faite à son père en le traînant par la barbe. Ivan, revenant de chez Katya à qui il a fait ses adieux, trouve Smerdiakov. Celui-ci insiste sur le départ d'Ivan. Le matin Ivan part. Smerdiakov se rend chez Grushenka pour l'inviter à dîner de la part de Fyodor Karamazov. Tout de suite après, à la maison, Smerdiakov descend dans la cave et simule une crise d'épilepsie. Grushenka s'habille et part à Mokroïé où son officier polonais l'attend. Elle monte dans un équipage que Dmitri croise sans le savoir.

Brooks choisit un procédé classique – le croisement – pour exprimer la simultanéité. Bien qu'il fasse ainsi coïncider le temps et l'espace et trahisse la forme que Dostoïevski utilise, le parallèle se fait sentir implicitement. D'ailleurs il invente un autre croisement pour expliciter des faits concomitants. C'est ainsi qu'Alexi et Ivan se croisent. Alexi demande à Ivan de le suivre en compagnie de Grushenka pour réconforter Dmitri en prison. Ivan refuse. Alexi et Grushenka sont avec Dmitri à la prison tandis que Ivan revient à la maison où Smerdiakov lui avoue le crime. Ivan part pour alerter la police et faire arrêter Smerdiakov. Alexi et Grushenka viennent à la maison retrouver Smerdiakov. Quand Grushenka découvre son corps pendu, Alexi accourt à son cri en même temps que la garde arrive avec Ivan.

Il y a aussi deux croisements renforcés par deux manquements inventés par Pyriev. Le lendemain matin, sans avoir rien tiré de Liagavi, Dmitri revient à pied en ville et se renseigne sur la route auprès d'un cocher de fiacre à l'intérieur duquel Ivan s'en va. Aliocha et Rakitine, en sortant de chez Grouchenka qui part à Mokroïé, croisent un autre équipage. Rakitine remarque qu'il s'agit de Dmitri et se demande d'où celui-ci peut revenir. Aliocha ne veut plus rentrer au monastère et court chez Dmitri. Mais quand il arrive chez lui, Dmitri est déjà parti chez Grouchenka.

Le cinéma dépasse la contrainte de présenter deux lieux dans le même temps par le moyen du montage. Celui-ci reproduit l'ordre du récit ou la façon dont il se déroule. Quand il y a deux événements simultanés, il les agence l'un après l'autre comme le récit les raconte. C'est ainsi qu'en tournant deux scènes parallèles à Mokroyo décrites ci-dessus (voir p. 12), Bluwal intercale l'image de la scène 2 du scénario où Vroublevski et Kalganov jouent aux cartes tandis que Grouchenka meurt d'ennui et de honte (schéma V), avant de faire débiter la scène 1 entre Dmitri et Trifon. Aussi, Bluwal introduit-il la simultanéité non pas dans l'agencement d'événements différents mais dans des scènes concrètes, pour dramatiser les sentiments des personnages. C'est ainsi qu'il montre la réaction de Grouchenka, cachée derrière une portière, aux paroles que Katia échange avec Aliocha. Il s'agit des décisions que Katia prend à la place de Grouchenka. Le spectateur voit l'expression du visage de Grouchenka et entend en voix *off* la conversation d'Aliocha avec Katia (schéma IV). Bluwal utilise des scènes simultanées à titre accessoire. Son adaptation est construite sur une autre base qui n'est pas celle de la simultanéité temporelle dans la différence spatiale (voir p. 232).

Ozep exploite trois sortes d'images qui peuvent incarner l'espace et le temps : l'image de la montre ou de l'horloge ; l'image de la nature ; l'image du train ou de la calèche en mouvement.

Dans le premier cas, la simultanéité est exprimée par une succession d'images d'une montre qui sonne vingt-deux heures. À la gare où Katia part dans le train après avoir vainement attendu Dmitri, Ivan se retrouve aussi. Chez Feodor Pavlovitch qui attend Grouchenka. Et à Mokroïé où se rend Grouchenka pour joindre son officier polonais. Après le marquage du temps, chaque événement suit son cours. Pour rappeler au spectateur leur parallélisme temporaire, Ozep intercale à quelques reprises dans le déroulement de la fête orgiaque à Mokroïé l'image du lieu du crime, où par la fenêtre grand' ouverte de la chambre du vieux Karamazov, on voit l'enveloppe déchirée sur le sol et la pantoufle abandonnée. La simultanéité des autres événements telles que la délibération des jurés et la conversation d'Ivan avec Smerdiakov alterne avec l'image des échanges de regards entre Dmitri assis dans la loge des accusés et Grouchenka, assise dans la salle du public. Cette alternance des images fonctionne de manière à signifier : « et en même temps dans un autre lieu se passe... ».

Pyriev comme Ozep créent des moments qu'on pourrait désigner comme des « appels ». Tout

simplement, Ozep, partisan du film muet, exploite l'image, et Pyriev, la parole. Plus précisément ce sont des phrases qui disent à un moment donné : « et au même temps dans un lieu différent se produit ainsi ». Souvent, les deux événements parallèles sont liés par un même thème. C'est ainsi que quand Aliocha se rend chez son père, il tombe sur Dmitri. Celui-ci lui pose la question : « où est-ce que tu vas ? ». Aliocha répond qu'il va chez Katia et puis chez son père. Dmitri se réjouit de la coïncidence qui lui permettra d'en finir et avec la première et avec le second. Cette phrase appelle un autre plan : la scène de « l'ânesse de Balaam » chez le vieux Karamazov où un peu plus tard arrive Aliocha. Où Aliocha, revenant de chez Dmitri à qui il a rapporté la querelle entre Katia et Grouchenka au monastère, est interpellé par son starets au sujet de son frère aîné. Le starets explique la raison de sa prosternation devant Dmitri et laisse échapper une phrase selon laquelle Dmitri se prépare un destin tragique. Cette phrase appelle un autre plan. Au cabaret, à la demande de Dmitri, on lui fournit du papier, de l'encre et une plume. Dmitri s'assoit et écrit la *lettre fatale*. C'est justement cette lettre qui le condamnera au bagne. Une autre fois, Aliocha croise Smerdiakov en sortant de chez son père et se renseigne sur Dmitri. Smerdiakov se montre hostile à tout ce qui concerne le frère aîné d'Aliocha. Quand Aliocha s'informe au sujet d'Ivan, il reçoit tout de suite une réponse concernant l'endroit où se trouve son autre frère. Et c'est ce renseignement qui appelle un autre plan. Ivan est chez Madame Khokhlakov et assiste aux « déchirements » de Katherina. Un peu de temps après, Aliocha se présente aussi chez Katherina. Le même soir, Dmitri se rend dans un petit village pour proposer à Liagavi son plan et recevoir trois mille roubles. Obligé d'attendre jusqu'au matin le réveil de Liagavi, ivre-mort, Dmitri prononce le mot « tragédie ». Ce mot appelle le plan de la cellule du starets où ce dernier, mis en cercueil, est outragé par le crachat du Père Théraponte. Cet acte blasphématoire provoque la chute temporaire d'Aliocha.

Les scènes parallèles trouvent leurs procédés d'expression. Soit la recherche se transforme en une poursuite, et cette dernière entraîne un jeu d'entrées et de sorties sur la scène, ce phénomène qui résulte de la volonté de s'appropriier l'espace de la scène. Soit c'est une alternance d'images avec ou sans appel d'un autre événement et d'un autre lieu où il se déroule en parallèle. Soit encore c'est un croisement, ou, au contraire, le fait d'avoir manqué la personne recherchée. Ces procédés sont soulignés par une alternance des contraires : une course, ou une progression lente, fatiguée. Observons ces procédés.

La chute simultanée des trois frères

Pyriev suit de plus près dans son adaptation le roman dostoïevskien. Son film semble centré sur le destin de Dmitri. Mais l'existence de l'alternance consécutive de la course, de l'arrêt et du vertige – qui se révèle comme le point de paroxysme de la chute presque simultanée des trois frères – se prête à une autre interprétation. Décrivons cette alternance. D'abord, c'est Dmitri qui, depuis la « réunion déplacée » où le starets Zossime se prosterne devant lui, sort en courant. À partir de ce moment-là on le voit qui se précipite vers son destin. Il entre en courant chez son père cherchant Grouchenka et finit par frapper Grigori et son père. Il court de la maison de Groucha vers la maison de son père avec l'intention de tuer ce dernier, longeant les grilles des maisons de la petite ville et éveillant les chiens dont l'aboiement accompagne sa course. Après être passé chez son père, il ne court plus, mais, au contraire, avance lentement vers la maison de Groucha puis, après avoir appris où elle est partie, sort lentement. Ensuite, c'est le galop de chevaux qui s'élancent à l'auberge Mokroïé. À l'arrivée, Dmitri monte vite l'escalier, pour ensuite avancer lentement dans le labyrinthe de chambres jusqu'à ce qu'il trouve Grouchenka. La fête qu'il a organisée fait tourner la tête à Dmitri. Il quitte la salle où tout tourne pour s'immobiliser et se renfermer dans ses pensées.

L'idée d'une course effrénée apparaît encore une fois au moment de l'instruction préparatoire lors de laquelle Dmitri est traqué par les questions croisées des juges qui tombent sur lui de tous les côtés, provenant de tous les visages comme dans un vertige. C'est là qu'il sent que tout est perdu et qu'il ne peut plus lutter. Arrêté, il descend lentement l'escalier, qu'il avait monté à son arrivée en courant et les chevaux reviennent dans la ville au trot. Maintenant vient le tour d'Aliocha de courir. Tout commence pour lui avec le crachat du moine Théraponte sur le cercueil du Père Zosime. Après la désacralisation de son vénéré père, il s'enfuit dans la petite forêt monastique où il tombe sur une clairière, foudroyé dans un vertige qui fait tourner le paysage autour de lui. Rakitine qui le retrouve fauché, abattu et prêt à déchoir, l'emmène chez Grouchenka. Mais réconforté au lieu de succomber, Aliocha trouve encore la force de courir pour essayer de retrouver son frère Dmitri. Enfin, Ivan est lui aussi pris dans l'engrenage du destin. Après l'aveu de Smerdiakov, il rentre chez lui conscient de sa culpabilité dans l'assassinat de son père. Il longe les maisons, comme Dmitri l'a fait avant lui, courant chez son père pour le tuer. Seulement, si la course de Dmitri a eu lieu en automne, Ivan lui, chemine en plein hiver. Ses pieds avancent difficilement comme ceux d'un ivrogne. Chez lui, l'hallucination s'achève par un vertige dans lequel le Diable, assis dans un fauteuil, tourne autour de lui. Ce même mouvement tournoyant du Diable dans le fauteuil est celui qu'Ivan croit voir en déposant à la cour d'assises. Ainsi, la chute de Dmitri est-elle exprimée par l'alternance de la course

et de l'arrêt, noués autour d'un vertige dont la signification est la traque. Le poursuivant devient le poursuivi. La chute d'Aliocha est marquée par la fuite qui s'achève par un vertige dont le sens est l'ébranlement des fondements. Remarquons que Ivan ne court jamais, qu'il est posé. Il ne perd sa contenance qu'en présence de Smerdiakov et du Diable. Alors, il devient violent. Son état d'ivresse ainsi que le vertige sont les preuves d'un esprit malade. Or, les trois frères ont les mêmes gestes ; ils déchoient. Et ce qui est plus important encore, ils déchoient pratiquement en même moment. La simultanéité des événements et des comportements appelle leurs répétition.

Copeau s'avère aussi sensible à ce constat qu'il y a une certaine répétition dans le destin des frères. Toutefois, elle ne concerne que les deux frères aînés ; Aliocha est exclu de l'action, bien que Copeau conserve la prédiction concernant l'avenir des trois frères. Cela est dû au fait que Copeau, qui est critique théâtral, connaît très bien le développement classique de l'intrigue dans lequel la ligne des maîtres est toujours doublée par celle des serviteurs. Les deux lignes de la haute et de la basse société représentent un microcosme dans lequel tous ont les mêmes occupations. Ainsi, le cinquième acte de la pièce de Copeau double-t-il les péripéties du quatrième. Dès le début de l'acte cinq, Ivan est dans les bras de Katherina, tout comme Dmitri retrouve dans le quatrième acte l'amour de Grouchenka. Smerdiakov lui explique pourquoi il a insisté pour qu'Ivan quitte la maison, car après l'assassinat du vieux Karamazov cette demande a pris une autre tournure. Mais le développement de l'intrigue prépare un renversement fatal vers la fin de l'acte cinq – qui est aussi semblable à celui du quatrième acte – l'accusation de parricide. Dmitri étant jugé et accusé publiquement, sa conscience reste tranquille ; il accepte le châtement et refuse la fuite organisée par des gens qui ne croient pas à son innocence. Quant à Ivan, il réfute sa culpabilité qui s'évapore avec un triple débarras : le suicide de Smerdiakov, l'envoi de Dmitri au bagne et le départ d'Aliocha avec Dmitri. Rien ne peut plus assombrir son existence pourvu qu'il soit vivant.

Arban ne garde qu'une trace de l'aspect répétitif du mouvement. Le personnage de Dmitri de son adaptation est pourvu d'une certaine mobilité au premier acte. Il court pour entrer sur scène ou il la quitte en courant. À partir du deuxième acte il ne se précipite plus, tandis qu'au troisième, il ne se déplace même pas. Au lever du rideau il est déjà sur la scène. Quand il cherche, il entre en courant et il est très pressé ou, au contraire, il retarde le temps par ses monologues. Quand il plaide sa cause, il trouve une lueur et s'y élance pour découvrir son illusion. C'est un dialogue-réflexion. Cela l'immobilise. Ivan alterne aussi le mouvement avec l'immobilité mais dans un ordre inverse. Il est immobile au début, durant tout le premier acte, et il devient mobile au troisième, en se sauvant en courant, la première fois, à la fin de sa conversation avec Aliocha, et la deuxième fois, à la fin de sa conversation avec Smerdiakov. Son arme n'est plus la parole qui devient impotente mais le geste violent : il frappe Smerdiakov, saisit de l'argent, jette un verre de thé au Diable, jette de l'argent sur

la table des pièces à conviction. On peut même dire qu'il y a un échange : quand Ivan garde son sang froid, Dmitri use de sa force et quand c'est au tour de Dmitri de s'apaiser, Ivan lui devient violent.

La construction de la pièce d'Albert Camus révèle aussi quelques répétitions dans les actions des personnages. Chatov et Kirilov, les condisciples de Stavroguine, reproduisent dans son destin les faits de leur maître. C'est ainsi que les extravagances de Stavroguine à la fin du premier tableau de la première partie appellent l'extravagance de Chatov du quatrième tableau de la première partie. Chatov ne tire personne par le bout du nez et ne mord pas les oreilles, mais il fait une autre bizarrerie – il gifle Stavroguine. La répétition provient du fait que Chatov met sa vie en danger par cette gifle, de la même manière que le fera Stavroguine en acceptant le duel avec Gaganov, ce qui nuit considérablement aux manigances de Pierre Verkhovensky. Kirilov répète l'attitude de Stavroguine par rapport à l'assassinat de Chatov. De la même façon cynique, Kirilov écrira la lettre dictée par Pierre Verkhovensky dans le vingt-et-unième tableau, tout en sachant qu'elle couvre les assassins de Chatov, comme Stavroguine approuvera dans le onzième tableau « l'ingéniosité » de Verkhovensky qui veut lier ces conjurés en les forçant à tuer Chatov.

Toutefois, chaque appel du destin fait penser à un autre élément romanesque, celui de « se démener ».

Le phénomène de bifurcation

Le *topos* le plus crucial reste le croisement des personnages « dans un même temps, dans un même lieu ». Ce sont la rencontre, le rendez-vous ou l'arrivée, décrits par Bakhtine¹¹⁹. On se concentrera plutôt sur le phénomène de bifurcation qui se produit juste après ou juste avant « la rencontre » et fait vivre différents personnages, différents événements dans différents lieux, mais en même temps. On verra bien qu'il s'agit d'une différence spatiale dans une simultanéité temporelle. Le récit n'est pas capable de représenter cette particularité événementielle car il opère par la langue écrite et il est obligé de transformer la simultanéité en succession. Ce défaut de l'expression écrite, qui est d'aligner dans une succession perpétuelle d'espaces, de temps, d'événements, leurs personnages et leurs actions, a déjà été décrit par les spécialistes des images mouvantes. André Gaudreault et François Jost, dans leur livre *Le récit cinématographique*, sont persuadés que dans le récit scriptural, l'espace est contraint :

à ne jouer qu'un simple rôle du « soutien » [...] en raison de son caractère « unilinéaire », de son incapacité de « bifidation », la langue (écrite encore plus que parlée) pèse sur l'activité de narration. En effet, l'aspect monodique de la matière de l'expression à laquelle le narrateur du

119 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction française, pp. 248-250.

récit scriptural a recours (la langue) l'oblige à exercer constamment une certaine forme de discrimination : il ne peut décrire à la fois, et en même temps, l'action et le cadre dans lequel celle-ci a lieu.¹²⁰

Les auteurs sont aussi préoccupés par ce moment de « rencontre », même s'il n'y a pas de rencontre à proprement parler, mais juste une présence simultanée dans le même cadre de l'image cinématographique de deux personnages impliqués dans une même action ou par un même événement. Gaudreault et Jost se focalisent sur la simultanéité spatiale et sa corrélation avec l'événement quand ils définissent l'insuffisance de la langue écrite :

On ne saurait en effet, lorsque l'on utilise le canal de la langue écrite, tout dire en même temps. La cooccurrence spatiale, la synchronie, la simultanéité sont un idéal impossible à atteindre pour le narrateur scriptural. Lorsque deux événements ont lieu simultanément dans le même espace, celui-ci doit nécessairement en laisser un de côté, ne serait-ce que de façon provisoire.¹²¹

Ils s'appuient sur les travaux de Gardies qui estime que « la linéarité de l'ordre scriptural fonctionne par substitutions successives »¹²² c'est-à-dire que « le narrateur du récit écrit traite séparément (successivement) deux événements se produisant dans un seul et même espace »¹²³. Pourtant, Ricardou nomme déjà la description « étalement de la simultanéité en successivité » montrant ainsi l'interchangeabilité et l'indivisibilité des concepts spatiaux et temporels. En effet, ayons recours à la description d'un paysage. Des éléments tels que : le ciel, les plantes, la lumière, qui composent le paysage, se dévoilent dans une description, l'un après l'autre, dans des formes temporelles comme s'ils n'existaient pas simultanément mais successivement. Et Todorov est fortement ennuyé de voir le personnage être contraint de la même manière :

Il ne faut pas croire que l'histoire corresponde à un ordre chronologique idéal. Il suffit qu'il ait plus d'un personnage pour que cet idéal devienne extrêmement éloigné de l'histoire « naturelle ». La raison en est que, pour sauvegarder cet ordre, nous devrions sauter à chaque phrase d'un personnage à un autre pour dire ce que ce second personnage faisait « pendant ce temps-là ».¹²⁴

Il y a donc cinq composants qui sont impliqués quand on étudie l'espace et le temps. Ce sont l'espace, le temps, l'événement, le personnage et son action. Analysons par quels moyens « l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps »¹²⁵. Le récit romanesque est implacablement linéaire et la poursuite qu'entreprend l'ordre du récit sera linéaire de même. Il suivra l'un des personnages qui passera d'un espace à l'autre. La manière dont les événements concomitants s'y intercaleront, ainsi que le procédé par lequel le personnage choisi par le récit les

120 André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Nathan, 1990, p. 79.

121 *Ibid.*, p. 80.

122 *Ibid.*, p. 80.

123 *Ibid.*, p. 81.

124 Tzvetan Todorov cité dans André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 80.

125 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.

apprendra seront l'objet d'une classification qu'on essayera d'élaborer. « L'ordre pseudo-temporel de la disposition de la succession des événements dans le récit »¹²⁶ est, semble-t-il, la poursuite d'un des personnages : Fiodor Pavlovitch, Aliocha, Dmitri, Ivan dans *Les Frères Karamazov* ou Varvara Pétrovna, G-v, Stépane Trophimovitch, Stavroguine, Piotr Verkhovensky, Chatov dans *Les Possédés*. Cette poursuite est toujours linéaire. Par linéarité, on entend un écoulement des événements dans l'ordre temporel sans sauter au passé ou au futur. Mais dès « qu'on confronte l'ordre de disposition des événements dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire »¹²⁷, la poursuite se révèle parallèle à un autre événement, ce qui représente d'après nous des événements concomitants dans le présent, le passé ou le futur. Il faut préciser que le parallèle signifie la bifurcation de la poursuite impliquant « dans un même temps, dans des lieux différents » des personnages différents. Ainsi, il y a quatre questions à aborder : l'espace, le temps, le narrateur et le lecteur (la perception).

La simultanéité temporelle

La simultanéité temporelle imposant « dans un même temps » se divise néanmoins en « à la même époque », « au même jour » et « à la même heure ». Le lecteur dostoïevskien a l'impression que « dans un même temps » exige toujours la simultanéité spatiale générale (globale) « dans un même lieu ». Toutefois, ce n'est qu'une impression.

En effet, la simultanéité temporelle du type « à la même époque » apparaît essentiellement en présentant des détails biographiques des personnages dans les deux romans *Les Frères Karamazov* et *Les Possédés*. Elle se manifeste quand un fait est raconté pendant la poursuite d'un personnage ; l'autre fait qui correspond à la même époque et complète le premier est raconté dans la poursuite d'un autre personnage. Le seul fil qui les tient est justement l'appartenance « à cette même époque ». C'est ainsi que l'on apprend dans le premier chapitre intitulé *Fiodor Pavlovitch Karamazov* que la première femme de ce dernier s'est enfuie en abandonnant Dmitri, alors âgé de trois ans, et qu'elle est morte peu de temps après. Dans le deuxième chapitre, intitulé *Karamazov se débarasse de son premier fils*, on nous met au courant de la première année que Dmitri passe dans le pavillon de Grigori, le serviteur fidèle de Fiodor Pavlovitch, après la fuite et la mort de sa mère. Dmitri y reste jusqu'à ce que Mioussov, le parent de sa mère, le prenne dans sa famille. Dans le troisième chapitre, *Nouveau mariage et seconds enfants*, on découvre que tout de suite après le départ de son premier fils, Fiodor Pavlovitch se remarie et que un an après naît Ivan. Puis dans le deuxième chapitre du

126 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 78.

127 *Ibid.*, p. 78.

troisième livre intitulé *Élisabeth Smerdiachtchaïa*, consacré à la mère de Smerdiakov, le lecteur découvre que l'outrage de cette dernière a eu lieu à l'époque où Fiodor Pavlovitch porte « un crêpe à son chapeau, car il [vient] d'apprendre la mort de sa première femme »¹²⁸. Dans le sixième chapitre du troisième livre le récit sur Smerdiakov nous informe qu'il est âgé de vingt-quatre ans, ce qui est précisément l'âge d'Ivan. Aussi, le viol de l'idiote, le deuxième mariage de Fiodor Pavlovitch et le départ de Mitia chez « ce petit-cousin »¹²⁹ sont-ils des événements qui se suivent mais dont la succession est pourvue des caractéristiques de la simultanéité. Le fait d'être éparpillés dans le discours narratif efface complètement la différence temporelle qui tient à quelques jours, voire même quelques mois, d'autant plus que le lieu global, à savoir « dans la même ville » devient unique et ne se divise plus entre la maison de Fiodor Pavlovitch Karamazov, le pavillon de Grigory ou les alentours de la ville. La simultanéité temporelle « à la même époque » entretient les mêmes relations avec l'espace dans *Les Possédés*. G-v, le narrateur, nous apprend dans le premier chapitre réservé à Stépane Trophimovitch Verkhovensky que le mari de Varvara Pétrovna Stavroguine est mort en 1855 et que quatre ans avant sa mort cette dernière « [vit] complètement séparée de son mari »¹³⁰. Dans le deuxième chapitre qui est consacré à Nicolas Stavroguine, on nous informe que lorsque Stépane Trophimovitch se charge de l'éducation de Nicolas, ce dernier a huit ans et que son père « [s'est] déjà séparé de [sa mère] »¹³¹. « La même époque » est une généralisation du temps qui globalise l'espace où toutes ses subdivisions se suppriment au profit d'un seul lieu : dans le cas des *Karamazov* au profit « de la même ville » et dans celui des *Possédés* au profit « de la même maison ». On voit bien que cette simultanéité temporelle tend vers celle de type « dans un même temps et dans un même lieu ».

La simultanéité temporelle de type « le même jour » est un procédé essentiel de condensation d'événements qui résultent d'une catastrophe. Le parallèle est indiqué par le narrateur qui, souvent, après avoir relaté des événements en bloc concernant un personnage, passe, tout de suite après, à ceux, racontés aussi en bloc, concernant un autre personnage. Le deuxième jour avant le meurtre du père Karamazov, les trois frères se lèvent de bonne heure. Si Aliocha et Ivan sont dans l'ordre de l'histoire (deuxième et troisième jours) et du récit (quatrième livre), des faits concernant Dmitri, bien qu'ils soient de l'ordre de l'histoire (deuxième et troisième jours), ne sont pas de l'ordre du récit parce qu'ils font partie du huitième livre (voir le schéma I). De même, dans *Les Possédés*, après avoir assisté à la fête, on suit le déclin de la carrière administrative des Lembke. Puis on assiste à « la fin du roman » entre Lisa et Nicolas. Ensuite, on suit le complot et l'assassinat de Chatov.

128 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 157.

129 *Ibid.*, p. 44.

130 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, Gallimard, op. cit., p. 16.

131 *Ibid.*, p. 41.

Enfin, on apprend le dernier voyage de Stépane Trophimovitch. Ces événements sont concomitants dans l'histoire du roman et dans son récit, sauf le voyage de Stépane Trophimovitch qui est dans l'ordre de l'histoire mais n'est pas dans celui du récit. En effet, la nuit, après la fête, quand le gouverneur et toute la ville luttent contre l'incendie, Lisa passe chez Stavroguine. Quand le fils Verkhovensky est chez Gaganov, son père se retrouve à Oustiévo. Le même jour, le soir quand « les nôtres » préparent l'assassinat de Chatov chez Erkel, Marie Chatov arrive chez son mari autrefois abandonné par elle. La nuit, pendant que Chatov prépare l'accouchement de Marie, Stépane Trophimovitch tombe malade. Le matin, après le meurtre de Chatov, au moment du départ-fuite de Piotr Verkhovensky, Marie cherche Chatov et Varvara Pétrovna part à Oustiévo à la recherche de Stépane Trophimovitch. Le jour, quand Liamchine se rend au commissariat de police pour avouer l'assassinat, Varvara Pétrovna arrive à Oustiévo (voir le schéma II).

La simultanéité temporelle de type « le même jour » est l'exemple parfait du défaut romanesque de l'étalement des événements parallèles, décrit plus haut dans les travaux de Gaudreault, Jost, Ricardou, Gardies, Todorov. La succession efface le fait de simultanéité et crée un sentiment d'entassement dans lequel le dynamisme atteint son apogée. Le lecteur « avale » les pages et dans cette avalanche d'événements, le temps lui paraît linéaire et trop court.

La simultanéité temporelle de type « la même heure » est une variation du type « le même jour » qui lie des événements concernant différents personnages et survenus dans des lieux différents. Elle est aussi indiquée par le narrateur qui, après avoir raconté un événement, en narre un autre, concomitant. C'est ainsi que décrivant Mitia « [volé] vers Mokroïé »¹³² dans le sixième chapitre du huitième livre, le narrateur nous dit : « c'était la même nuit, peut-être la même heure, où Aliocha, étreignant la terre, « jurait avec transport de l'aimer toujours » »¹³³, - ce qu'il vient de raconter dans le quatrième chapitre du septième livre. Ou encore, dans *Les Possédés*, après avoir raconté l'aventure « des farceurs » chez Sémione Iakovlévitch, G-v commence le troisième sous-chapitre par ces paroles : « Le même jour, et presque à la même heure, eut lieu enfin l'entrevue que Varvara Pétrovna avait depuis longtemps résolu d'accorder à Stépane Trophimovitch »¹³⁴. Le fait d'être présentée successivement, fortifiée par l'effet de chevauchement des événements, anéantit la simultanéité. Le narrateur est, semble-t-il, conscient du défaut que lui impose l'écriture ; c'est pourquoi il n'hésite pas à rappeler, et à attirer l'attention de son lecteur sur, les faits parallèles, surtout s'il les charge d'une signification.

132 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 537.

133 *Ibid.*, p. 537.

134 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 355.

Jeux de réception : témoin et/ou auditeur

Les trois types de la simultanéité temporelle montrent que quand il s'agit de temps, surtout d'un même temps, le narrateur est omniprésent et omniscient. C'est lui qui tient le discours et nous informe de tous les événements. Mais dès que l'on met en avant la différence spatiale, la situation change et les actants aussi : ils ne peuvent pas être dans deux lieux en même temps. Aussi, la différence spatiale implique-t-elle différents lieux dans le jeu des meneurs, témoins et auditeurs. Cela signifie participer ou d'assister à un fait ou à une conversation, ou encore apprendre des faits rapportés par un autre personnage-témoin qui devient le narrateur. Si nous excluons le principal narrateur de notre analyse en n'ayant recours qu'aux narrateurs du second degré, on distingue deux types de situations.

Le premier type de « situations à deux », fait se succéder dans un premier temps les actions d'un personnage-meneur (commissionnaire) puis, dans un second temps, le personnage-meneur écoute le récit personnalisé des actions d'un autre personnage, qui se charge de la fonction de narrateur. Le personnage-meneur se transforme alors dans ce second temps, en personnage-auditeur. Tel est le cas dans *Les Possédés*, quand G-v, quittant Stéphane Trophimovitch invité chez les Drozdov pour aller chez Chatov lui transmettre la demande de Lisa, tombe sur Kirilov, Lébiadkine et Lipoutine. Quand il revient vers dix heures chez Stéphane Trophimovitch, ce dernier lui fait part de sa visite chez les dames Drozdov. Ainsi, dans deux faits concomitants, G-v est meneur de l'un qu'il narre lui-même (étant le principal narrateur du roman) et l'auditeur de l'autre qu'il écoute narrer (et qu'il rapporte ainsi au second degré). Il faut dire que G-v de son côté raconte aussi sa visite à Stéphane Trophimovitch, mais « brièvement »¹³⁵. Et pour ne pas ennuyer le lecteur, il donne son avis, d'ailleurs tout à fait indifférent à Stéphane Trophimovitch, mais capital pour le lecteur parce qu'il anticipe les événements à venir et les explique en quelque sorte.

Ce premier type de « situations à deux » existe aussi dans *Les Frères Karamazov* quand Catherine transmet à Aliocha une commission qui consiste à faire accepter au capitaine Sniégouïriov l'argent rachetant l'offense que Dmitri lui a fait subir. On assiste à l'échec d'Aliocha-meneur en tant que commissionnaire. Revenant conter cette histoire à Catherine, il apprend de la bouche de Mme Khokhlakov que cette dernière est en proie à une attaque de nerfs. Il l'a laissée d'ailleurs dans cet état en partant. On peut aller jusqu'à dire que l'événement simultané à l'action d'Aliocha est hors du temps. Aliocha est sorti de ce segment temporel et après avoir effectué sa commission, il est revenu dans ce même segment. Le temps s'écoule pour Aliocha mais il s'arrête pour la crise de Catherine. Bien sûr, on constate une aggravation de sa maladie : si au moment du départ d'Aliocha, Mme

135 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 129.

Khokhlakov interprète cette attaque comme un bon signe, à son arrivée elle a l'air sérieuse et inquiète. Dans tous les cas, la situation suit la structure laquelle le personnage du « meneur » se transforme en « auditeur ». On qualifie le personnage dans ce premier type « de situations à deux » de : personnage-meneur (commissionnaire)/personnage-auditeur.

Le deuxième type de situation est celui « à trois personnages ». Dans cette situation, le troisième personnage arrive toujours à la fin de la conversation des deux autres. Tant que la conversation dure, le troisième personnage se démène et la manière dont on informe ce personnage du fait manquant fera l'objet d'une classification. Dans *Les Possédés*, le rôle qui consiste à arriver à la fin de la conversation est réservé à Piotr Verkhovensky. C'est un personnage qui s'agite tout le temps, le moteur du roman, l'instigateur de tous les mouvements. Comme il est l'agent des faits, il serait redondant de le mettre encore au courant d'événements qu'il a lui-même provoqués. Son arrivée est ainsi toujours retardée ; ce qui est tout à fait logique, d'autant plus qu'en arrivant, il se charge d'arranger des situations qu'il a lui-même créées. Il les crée pour ensuite les arranger. Le prix de son arrangement est une obligation éternelle qu'il impose à son débiteur. Il feint donc d'être venu au bon moment pour apporter une aide. C'est sa façon de se faire servir par les gens en leur offrant ses services, littéralement obligeants. Ce que l'on peut constater dans le cas où Piotr Stépanovitch-meneur, après avoir rendu visite à Kirilov et Chatov, parvient à la fin de la conversation entre Stavroguine et Mavriki Nicolaïévitch. En effet, patientant devant la porte du cabinet de Stavroguine, Piotr Verkhovensky voit sortir rapidement l'hôte de la maison. Le narrateur interrompt l'action pour faire un retour en arrière et « rapporte en détail la brève entrevue des deux « rivaux » »¹³⁶. G-v claque la porte au nez de Piotr Verkhovensky « en renfermant » le lecteur avec Stavroguine et Mavriki Nicolaïévitch (qui venait de sortir). Puis, la porte s'ouvre encore une fois pour reprendre l'ordre du récit dès la sortie précipitée de Mavriki Nicolaïévitch. Verkhovensky accourt à la hâte au cabinet où il essaye de faire croire à Stavroguine que c'est à son instigation que Mavriki Nicolaïévitch est venu lui offrir sa fiancée¹³⁷. Toutes les explications éventuelles au sujet de cet entretien entre les deux personnages sont vaines : l'un a incité et l'autre a tenu. C'est pourquoi Verkhovensky se révèle « faux auditeur ». Dans cette variation du deuxième type de « situations à trois, voire plus », le personnage assume des différents rôles que l'on peut désigner ainsi : personnage-meneur/personnage faux auditeur.

Une autre variation est représentée par des scènes dans *Les Frères Karamazov* dans lesquelles le rôle qui consiste à arriver à la fin de la conversation est confié à Aliocha. Les raisons d'un tel don sont autres et la façon dont le narrateur se comporte avec Aliocha tout à fait contraire. Aliocha

136 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 403.

137 *Ibid.*, p. 407.

Karamazov et le starets Zosime quittent la cellule où se déroule la « réunion déplacée ». Aliocha assiste aux faits et gestes, et aux dits du starets-meneur. Deux chapitres plus loin, ils reviennent et tombent en plein milieu de la conversation nouée autour de l'article d'Ivan Karamazov. Le Père Joseph, le bibliothécaire, qui prend part à la conversation, informe le starets Zosime à son sujet de telle manière que le starets entame de nouveau la conversation qui s'est déroulée en son absence. Ainsi, le lecteur, tout comme Aliocha, assistent aux deux faits, comme si le temps revenait deux fois dans le même segment temporel et lui procurait ainsi le don de l'ubiquité. On qualifiera le rôle du personnage dans cette variation du deuxième type de « situation à trois et plus », comme celui d'un personnage témoin/personnage double auditeur.

Une autre fois, Aliocha arrive à la fin de conversation de son frère Ivan avec Catherine Ivanovna. Rendant visite aux dames Khokhlakov, Aliocha croise Catherine Ivanovna. Content de cette heureuse coïncidence qui lui permet d'accomplir le plus vite possible ses affaires en ville pour revenir auprès de son starets mourant, Aliocha s'apprête à se présenter devant Catherine Ivanovna. Mme Khokhlakov l'avertit que la conversation entre son frère et Catherine est une « comédie la plus fantastique qui se puisse rêver »¹³⁸. Aliocha assiste à cette comédie à son tour et arrive à la même conclusion que Mme Khokhlakov car, dès son entrée, Catherine entame la conversation même à laquelle Aliocha n'avait pas pu assister (mais à laquelle Mme Khokhlakov a assisté), occupé à ce moment-là à ses propres aventures, lesquelles étaient liées à la commission que lui avait donnée Catherine Ivanovna. La conversation autour de l'article d'Ivan lorsque son frère Aliocha est sorti avec le starets ainsi que la conversation entre Catherine et Ivan avant qu'Aliocha n'entre, ont eu lieu, selon la narration. Pourtant, pour que Aliocha et le lecteur sachent de quoi il s'agit, le narrateur introduit un procédé qu'on peut nommer conventionnellement « répétition chimérique ». En effet, les participants augmentent : trois et plus (dans le cas de la « réunion déplacée »). Il se noue logiquement une nouvelle conversation qui finalement n'est que la répétition de ce qui a déjà été dit, enrichie par des propos et des réflexions des personnes nouvelles-venues. La répétition, si elle a lieu est réduite néanmoins à l'essentiel et ancrée dans une conversation qui est toutefois autre, car elle se produit dans un autre temps et avec des participants différents de la première. D'où cet adjectif de « chimérique » pour la définir. Le personnage qui en subit l'effet devient soit personnage « double auditeur » (dans le cas où Aliocha assiste à la conversation du starets), soit personnage « auditeur-interlocuteur » (dans le cas où Aliocha écoute le résumé du dialogue révolu et mène en même temps son propre dialogue). Dans cette dernière variation de « situation à trois et plus » le personnage assume un rôle complexe de personnage-meneur/personnage auditeur-interlocuteur.

Il existe encore une situation semblable aux deux autres décrites plus haut. Aliocha, après

138 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 268.

avoir rendu visite à Dmitri, juste à la veille du jugement, passe par hasard chez Catherine et croise Ivan sur l'escalier. Ivan laisse échapper des bribes de phrases qui font comprendre à Aliocha ce dont il a parlé avec Catherine en son absence. Cinq jours après le jugement, Aliocha se rend de nouveau chez Catherine. D'une part, il est chargé d'une commission par Dmitri, et d'autre part, il doit s'entendre sur les détails d'une affaire importante. Catherine revient sur cet entretien qu'elle a eu avec Ivan. Ce dernier l'a déjà partiellement dévoilé à Aliocha. Or, Catherine reconstruit presque entièrement la conversation. On a ici deux témoignages qui ne donnent chacun que l'information nécessaire pour bien suivre les événements à venir. On qualifiera le personnage, dans cette variation du deuxième type de « situations à trois » de personnage-meneur/personnage double auditeur.

On constate que ces deux types de situations sont assez spécifiques et que leur fonction essentielle est d'informer le lecteur d'un fait concomitant par le truchement d'un autre personnage qui met au courant le personnage absent dont l'aventure a déjà été suivie par le lecteur.

Les deux types de situations simultanées distribuent les rôles suivants aux personnages concernés :

- I. situation simultanée à deux
 1. personnage-meneur/personnage-auditeur
- II. situation simultanée à trois voire plus
 1. personnage-meneur/personnage faux auditeur
 2. personnage témoin/personnage double auditeur
 3. personnage-meneur/personnage auditeur-interlocuteur
 4. personnage-meneur/personnages double auditeur

Les cinq variations de situations simultanées prouvent que la possibilité pour l'écriture romanesque de dépasser les lois de la réalité et de se retrouver dans les deux endroits différents en même temps (personnage témoin/personnages double auditeur), est aussi un phénomène rare dans la diégèse car elle n'atteint que vingt pour cent contre quarante pour cent des situations dans lesquelles, comme dans la vie réelle, on est informé d'un fait auquel on n'assiste pas (personnage-meneur/personnage-auditeur ; personnage-meneur/personnages double auditeur), contre quarante autres pour cent de situations où l'on peut agir dans deux endroits différents en même temps, bien sûr par le truchement d'autres personnes-exécuteurs (personnage-meneur/personnage faux auditeur ; personnage-meneur /personnage auditeur-interlocuteur), (voir le diagramme I).

Le temps-araignée ou l'arrêt du temps

L'effet d'arrêt du temps que subit ce premier type de « situations à deux » à l'œuvre dans *Les Possédés* et *Les Frères Karamazov* mérite qu'on s'y arrête.

Une action d'Aliocha, simultanément à un autre fait, produit fréquemment un effet d'arrêt du temps. C'est un procédé qu'utilise souvent Dostoïevski. Ce n'est pas seulement l'idée d'un temps figé par la réflexion, quand le mouvement s'immobilise et fait démarrer une autre activité imaginaire. Ce n'est pas non plus le moment où l'événement cède la place à la description. C'est un effet qu'exerce l'écriture sur le temps du monde réel quand il entre dans le monde romanesque. Roger Grenier, en analysant la pièce *Les Possédés* d'Albert Camus, fait une observation à propos de l'arrêt du temps qu'il appelle - « araignée-temps », et tisse un lien entre l'arrêt du temps et le temps-éternité :

Quand Stavroguine confesse son crime à Tikhone, il dit, comme dans le roman, que pendant que la petite Matriocha était en train de se pendre, il contemplait, sur un géranium, le cheminement d'une minuscule araignée rouge. Le rouge est, chez Dostoïevski, la couleur symbole du sang et de la luxure. Et ce cheminement de l'araignée, c'est une manière d'arrêter le temps, au moment où s'accomplit la mort de l'enfant, et que le crime de Stavroguine est scellé. (...) L'araignée abolit le temps, pour plonger les personnages dans un éternel présent, fait d'horreur existentielle. On pense aussi à Svidrigaïlov, personnage de *Crime et Châtiment*, qui, dans le roman et surtout dans les *Carnets de "Crime et châtiment"*, semble une première incarnation de Stavroguine. (...) Camus a très bien compris cet étrange rapport araignées-temps, puisqu'il note : « Svidrigaïlov de *Crime et Châtiment* : une petite chambre enfumée, avec des araignées dans les coins et voilà toute l'éternité. » (...) Dans le chapitre V de *l'Idiot*, le prince Muichkine parle d'un homme qui purge douze ans de prison, c'est-à-dire qui est immergé dans un temps immobile. Et il éprouve le besoin de préciser : « Toutes ses connaissances se limitaient à une araignée et à un arbuste qui croissait sous sa fenêtre. »¹³⁹

La fonction de « l'araignée-temps » est de fixer la plus importante de deux actions concomitantes de telle manière qu'elle soit perçue au niveau global comme quelque chose d'éternel. Dans *Les Frères Karamazov* « l'araignée-temps » est absent dans le sens des exemples cités par Roger Grenier. Mais les situations où « l'araignée-temps » se fait voir existent et ressemblent beaucoup à celles analysées dans le premier type de « situations à deux ». D'autre part, les araignées elles-mêmes sont présentes dans le roman mais elles sont différentes. Dmitri, se confessant à Aliocha sur l'arrivée de Catherine Ivanovna chez lui pour se procurer l'argent manquant dans la caisse de son père (qui est le lieutenant-colonel du bataillon où Dmitri fait son service), se rappelle d'une piqûre dont il était la victime et compare la douleur de cette piqûre à l'envie de posséder Catherine :

Un jour, frère, je fus piqué par un mille-pattes et dus rester quinze jours au lit, avec la fièvre ; et bien, je sentis alors au cœur la piqûre du mille-pattes, un méchant animal, sais-tu. (...) Je te l'avouerai : cette pensée, la pensée du mille-pattes, me saisit le cœur avec une telle intensité que je crus expirer d'angoisse. Aucune lutte ne semblait possible : je n'avais qu'à me conduire

139 Roger Grenier, *Albert Camus : soleil et ombre*, Paris, Gallimard, 1987, p. 315.

bassement, comme une méchante tarentule, sans une ombre de pitié...¹⁴⁰

Premièrement, le texte original parle d'une araignée *solifuge* et non pas de la *scutigère* qui est le mille-pattes. Cette araignée, en russe prend un sens symbolique car elle reproduit phonétiquement le mot « phalange » (*фаланга*) comme la phalange de Charles Fourier. La phalange de Fourier est une communauté qui habite un phalanstère, ensemble de logements organisés autour d'une cour couverte centrale, lieu de vie communautaire. Dostoïevski lisait et discutait dans le cercle de Pétrachevsky « la vie harmonieuse du phalanstère ». Deuxièmement, Dmitri compare aussi le comportement bas qu'il avait failli adapter envers Catherine au comportement d'une punaise et d'une méchante tarentule. Si la traduction parle bien de tarentule, la punaise est omise.

La punaise, ou plutôt le pou, comme la Phalange de Fourier, apparaissent dans *Crime et Châtiment*. Le pou est mis en comparaison avec le « phénomène de Napoléon Bonaparte ». C'est le point de départ du raisonnement de Raskolnikov : est-il l'homme ou un pou, et est-ce que pour réaliser une grande idée on peut sacrifier la vie d'une personne méchante et nuisible ? L'idée émerge aussi dans les *Frères Karamazov* sous une autre forme. Ivan ne veut pas accepter le monde de Dieu car l'harmonie supérieure ne vaut pas une larme d'enfant, mais en même temps il est persuadé que la destinée des reptiles est de se dévorer entre eux.

Razoumikhine parle de la phalange de Fourier dans le roman *Crime et Châtiment*. Raskolnikov vient avec Razoumikhine chez Porphyre Petrovitch pour une affaire qui consiste à récupérer la bague de Dounia et la montre en argent de son père qu'il avait engagées chez la vieille usurière. La conversation touche à la discussion de la veille et Razoumikhine va au fond de la question et la résume. Il s'oppose à la conception des socialistes selon laquelle le crime est le résultat d'une organisation sociale anormale. Selon lui, il ne faut pas oublier la nature, l'âme vivante qui n'obéit pas aveuglement à la mécanique de la construction de la société normale. Il n'admet pas que le système puisse être « établi sur une superposition de briques : par la manière de disposer les corridors et les pièces d'un phalanstère ! Ce phalanstère, il est prêt, mais c'est la nature humaine qui ne l'est point ; elle veut encore vivre, traverser tout le processus de la vie avant de s'en aller au cimetière »¹⁴¹. L'idée de la phalange est aussi présente dans les *Frères Karamazov* et c'est de nouveau Ivan qui en est porteur. Cette idée est incarnée dans son poème du Grand Inquisiteur. Celui-ci a justement effectué en pratique la construction de cet habitat où il a pensé aux besoins

140 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov, op.cit.*, p. 176. « Раз, брат, меня фаланга укусила, я две недели от нее в жару пролежал; ну так вот и теперь вдруг за сердце, слышу, укусила фаланга, злое-то насекомое, понимаешь? (...) Я тебе прямо скажу: эта мысль, мысль фаланги, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не истекло от одного томления. Казалось бы, и борьбы уже быть не могло никакой: именно бы поступить как клопу, как злому тарантулу, безо всякого сожаления...» Ф.М.Достоевский, *Братья Карамазовы, op.cit.*, p. 105.

141 Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, Paris, Gallimard, 1950, pp. 308-309.

primordiaux de l'homme : le reste, on peut s'en passer...

La tarentule apparaît également dans d'autres écrits de Dostoïevski, surtout dans *Les Notes d'un écrivain*, où elle fait partie du titre du premier chapitre du mois de septembre 1876, sous le nom de *Piccola Bestia*. Cette araignée sert d'introduction pour discuter « la question orientale » : la Russie doit-elle ou pas porter de l'aide à ses frères serbes dans leur guerre avec les Turcs ? Comme une allégorie, les trois insectes, à savoir la solifuge, la tarentule et le pou, incarnent les problèmes litigieux moraux, sociaux et politiques de l'époque. Métaphoriquement, ils se transforment en expression de la volupté. Et dans leur sens propre ils servent du procédé temporel qui arrête le temps et/ou l'éternise. Néanmoins, cette propriété du sens direct va et vient entre le sens imagé et allégorique, car le temps de la narration s'éternise quand on discute des problèmes épineux ou meure de la volupté et s'arrête quand l'action cède la place à la description. Si l'on reprend l'exemple cité par Dmitri piqué par une solifuge, son temps-éternité a une durée - « les quinze jours au lit avec la fièvre ».

Une autre situation où il est question des araignées est celle du Père Théraponte qui vient « chasser les démons »¹⁴² de la cellule du starets Zosime au cours de la lecture de l'Évangile :

Le défunt, votre saint – et il se retourna vers la foule et désignant du doigt le cercueil – rejetait les démons. Il donnait une drogue contre eux. Et les voici qui pullulent chez vous, comme les araignées dans les coins. Maintenant, lui-même empeste. Nous voyons là un sérieux avertissement du Seigneur.¹⁴³

Une explication concernant la deuxième phrase de la citation s'impose. En effet, le starets Zosime prescrit un purgatif au moine qui voit des démons car les prières n'aident pas. Le mot russe « *pourganez* », traduit en français comme « drogue », provient du mot latin « *purgans* » et signifie purgatif¹⁴⁴, selon le dictionnaire de A. Mikhelson. Le Père Théraponte compare les araignées avec les démons, ce qui nous permet de considérer la conversation d'Ivan avec le Diable, son hallucination, aussi comme un arrêt du temps. En effet, Ivan, « retiré » de son état hallucinatoire par Aliocha, voit la bougie consumée. Celle-ci signifie le temps-éternité, car la discussion qu'Ivan mène avec le Diable soulève des questions éternelles. Mais, cet arrêt a en fait une durée, à savoir le temps qu'il faut pour consumer la bougie.

Ainsi, Dostoïevski exploite-t-il le temps-éternité et l'arrêt du temps et n'hésite-t-il pas à leur apporter certaines modifications, à savoir le transfert de l'éternité, attribut de Dieu, au Diable.

142 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 452.

143 *Ibid.*, p. 453. « Покойник, святой-то ваш, - обернулся он к толпе, указывая перстом на гроб, - чертей отвергал. Пурганцу от чертей давал. Вот они и развелись у вас, как пауки по углам. А днесь и сам провонял. В сем указание господне великое видим.» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op.cit.*, p. 303.

144 Очищающее, слабительное. А.Д.Михельсон, *Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней*, 1865.

Le parallélisme pur

Il y a aussi des événements concomitants dont le récit est uniquement en charge du narrateur, bien qu'il n'en soit pas, en général, le témoin. On les a appelés « situations de pur parallélisme ». Le narrateur en a récolté les moindres détails pour pouvoir les placer au bon endroit. Il a reconstruit la situation comme on reconstruit un crime, mais l'expose dans l'ordre qui lui convient. Les rapports entre deux faits parallèles s'établissent de la façon qu'on a déjà décrite auparavant : l'événement narré en premier lieu se heurte avec celui concomitant à lui-même, mais qu'on ne connaît pas encore. On le découvre dans un second temps jusqu'au moment du heurt de deux événements simultanés à partir duquel on reprend l'ordre (soit disant chronologique) du récit.

Les exemples sont abondants. Dans *Les Frères Karamazov*, après le prosternement mystérieux du starets Zosime devant Dmitri, Aliocha, qui raccompagne le starets dans sa cellule, est envoyé chez le père Abbé pour aider à servir à table. Traversant le bois, Aliocha rencontre Rakitine. Tout en conversant, ils arrivent vers la cuisine d'où ils voient sortir les invités du père Abbé dans une grande agitation. Rakitine suppose que « les Karamazov ont fait des leurs »¹⁴⁵. Puis le narrateur, dans le chapitre suivant, nous raconte ce qui s'est passé depuis le déjeuner chez le père Abbé jusqu'au moment où les deux amis voient les invités partir. C'est ainsi que la conversation de Rakitine et Aliocha se produit en même temps que l'esclandre chez le père Abbé du père Karamazov.

Dans un autre exemple, le sixième chapitre du troisième livre fait arriver Aliocha chez son père à la fin du déjeuner. L'invitant à table, Fiodor Pavlovitch remarque : « A propos, tu va être content : l'ânesse de Balaâm a parlé, et sur un sujet qui te tient au cœur. Écoute un peu son langage : cela te fera rire »¹⁴⁶. Puis le récit revient vers le passé pour présenter Smerdiakov dans le sixième chapitre et pour raconter ce qui s'est passé en absence d'Aliocha, transformant ainsi le septième chapitre en une analepse, par rapport au huitième chapitre où le récit reprend son souffle au moment de l'arrivée d'Aliocha chez son père (qui est annoncée dans le sixième chapitre). Ainsi, le lecteur se rend-il parfaitement compte de la simultanéité de la confession de Dmitri à Aliocha qui dure trois chapitres du troisième livre et de ce qui se passe à la maison de Fiodor Pavlovitch avant l'arrivée d'Aliocha chez son père.

La scène du dimanche est narrée de la même façon dans *Les Possédés*. « Ce dimanche »¹⁴⁷ que le narrateur a appelé « une journée de coïncidences extraordinaires »¹⁴⁸, Stéphane Trophimovitch Verkhovensky se présente avec G-v chez Varvara Pétrovna qui ne tarde pas à arriver, suivie de

145 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 137.

146 *Ibid.*, p. 189.

147 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 128.

148 *Ibid.*, p. 159.

Lisavéta Nikolaïevna Touchina « [tenant] par la main Maria Timophéïevna Lébiadkine »¹⁴⁹. Pour expliquer « cette apparition surprenante »¹⁵⁰ G-v nous raconte ce qui s'est passé une heure auparavant à l'église et où il ne pouvait pas être. Partout dans le texte, on retrouve des éléments qui prouvent que le narrateur récolte des informations chez les témoins pour décrire cette scène où il n'est pas présent. Par exemple, l'indication entre parenthèses de l'effroi de Varvara Pétrovna voyant Mlle Lébiadkine boiter : « on remarqua son effroi, mais personne n'en comprit la cause »¹⁵¹ ou encore le passage :

Lisa me raconta plus tard que durant les trois minutes du trajet, Mlle Lébiadkine rit sans arrêt de son rire hystérique, tandis que Varvara Pétrovna se tenait immobile, « comme plongée dans un sommeil magnétique », selon la propre expression de Lisa.¹⁵²

Une fois mise au courant de l'apparition d'une telle suite des événements pour Varvara Pétrovna on reprend l'ordre normal des faits de ce dimanche.

Le même schéma de l'ordre apparaît dans la narration d'une autre situation dans *Les Possédés* quand Piotr Verkhovensky raconte à G-v et à Julie Lembke que Lisa s'est enfuie de la fête chez Stavroguine¹⁵³. G-v, en tant que narrateur, revient en arrière et imagine la manière dont cela s'est produit en assurant au lecteur qu'il « avait vu juste »¹⁵⁴. Ce qui veut dire que sa supposition a été confirmée par d'autres témoins avec lesquels il a parlé après les événements passés.

Une autre situation montre Verkhovensky interrompre la conversation du gouverneur von Lembke avec son secrétaire von Blumer sans qu'on ait la moindre idée du sujet. On assiste à une nouvelle conversation et, après le départ de Piotr Verkhovensky, le narrateur fait revenir von Blumer qui « n'a pas quitté la pièce voisine durant la visite de Verkhovensky »¹⁵⁵. Cette fois, le lecteur s'informe sur le début et la suite de la conversation interrompue ainsi que sur sa fin.

Le parallélisme pur est un procédé par lequel le narrateur gagne la confiance du lecteur et fait entrer la réalité même dans le monde romanesque. Le confident de Stéphane Trophimovitch a besoin, lui-aussi, de son propre confident qui devient pour lui le lecteur, et il fait souvent de lui son unique auditeur et témoin en sacrifiant son personnage, voué ainsi à une ignorance le plus souvent néfaste pour lui.

Les situations de parallélisme pur posent la question des relations auteur vs narrateur. On est de plus en plus convaincu que le narrateur n'est qu'un personnage comme tous les autres. Il ne représente pas le véritable auteur, bien qu'il puisse porter ses traits biographiques ou exercer son

149 *Ibid.*, p. 161.

150 *Loc. cit.*

151 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, *op. cit.*, p. 167.

152 *Ibid.*, pp. 167-168.

153 *Ibid.*, p. 524.

154 *Ibid.*, p. 525.

155 *Ibid.*, p. 383.

métier. C'est un créateur qui appartient au monde romanesque et témoigne de sa virtuosité créatrice de personnage-narrateur qui essaie d'insuffler la vie à des causes dont on ne connaît que les conséquences. Il a son style propre, son langage, et il choisit l'ordre et la manière d'exposer les faits. Il valorise ou réprimande ses personnages comme on l'a vu faire pour Piotr Verkhovensky, qui arrive toujours à la fin de la conversation et on ne daigne même pas le mettre au courant de son contenu où pour Aliocha Karamazov, informé de tous deux fois.

Tous ces moyens d'expressions scripturales qui s'exercent sur les relations réelles du temps-espace pour les faire entrer dans le monde romanesque servent à captiver le lecteur tout en gagnant sa confiance. C'est pourquoi la fonction de la narration passe souvent à d'autres personnages dont les témoignages semblent plus véridiques que le récit du narrateur. Une telle narration se prête plus facilement à l'extraction d'une partie de l'histoire sans que le reste en souffre et à son adaptation dans un autre genre, comme le théâtre ou le cinéma. De toute façon, ce grand technicien qu'est le narrateur restera toujours dans l'ombre, mais tout tournera selon sa volonté. Il est un technicien car il cache toujours le mécanisme à l'intérieur duquel on ne le voit pas. C'est ce mécanisme qui mène le mouvement et le spectateur a l'impression de voir une création toute indépendante de son créateur. Les genres dramatique et cinématographique reconstruisent matériellement leur imaginaire et donnent ainsi l'illusion d'une histoire qui se crée d'elle-même ; c'est tout l'art de Dostoïevski qui consiste à dissimuler le narrateur à tel point que le lecteur a le sentiment que l'histoire se crée d'elle-même sans que personne ne la raconte. Il semble qu'une telle situation mette la fonction de la narration au compte du héros principal. Le récit n'a qu'à suivre ses faits.

Il convient d'aborder ici cette bizarrerie du narrateur qui consiste à valoriser ou réprimander son personnage. Y a-t-il les raisons spéciales qui expliquent ces faits ?

Conclusion partielle

Le décor dans le théâtre a ses limites. L'adaptateur est contraint soit de rassembler toutes les scènes qui se passent dans un même lieu mais dans un temps différent dans le roman en une seule action temporellement linéaire, soit de transposer l'action se déroulant dans des lieux différents dans le roman en un seul décor sur la scène. Une autre contrainte est le nombre de personnages sur scène. Cela oblige les adaptateurs à répartir les « répliques » de tous les personnages romanesques sur les comédiens choisis. Cette réduction provoque deux phénomènes. Le personnage qui est chargé des paroles de ses antagonistes romanesques est modifié par rapport à son double littéraire. Le personnage qui verbalise les paroles de ses partenaires romanesques se place au centre de l'action. Toutefois, le texte du roman fournit toujours à ses adaptateurs du matériel pour faire jaillir leur créativité. Il s'agit des faits qui sont évoqués dans le roman sans entrer dans les détails.

Dominique Arban souligne d'avantage dans son adaptation l'oubli, le refus et la négation. Une autre technique, celle de la reproduction de l'action dans un même temps mais dans des lieux différents, trouve son expression dans les adaptations. Copeau fait sentir le parallélisme des événements qui arrivent à Grouchenka au quatrième acte et des événements que le spectateur suit avec Dmitri à partir du deuxième acte. Dmitri cherche Grouchenka chaque fois qu'il entre sur scène, ce qui assure la concomitance des deux lignes parallèles d'événements. Arban reproduit la simultanéité par le décor, tandis que Bluwal se sert des possibilités du montage, non tant pour souligner le parallélisme, mais pour confronter les intérêts des femmes rivales. Brooks, reconstruisant la linéarité temporaire du récit, introduit une scène de croisement qui rappelle la concomitance. Il construit également deux événements en parallèles, qui sont l'aveu du crime de Smerdiakov et la visite en prison que Grushenka et Alexi rendent à Dmitri. Ozep et Pyriev semblent être les plus sensibles à cette particularité romanesque. Ozep la rend perceptible en introduisant des détails inventés, Pyriev en suggérant des « phrases-appels ».

Le parallélisme d'événements et de destins est mis en évidence par Pyriev et Copeau. Si le premier impose un même schéma de comportement aux trois frères : la précipitation – le vertige – la progression lente, le second, quant à lui, se sert des conventions théâtrales pour développer l'intrigue du quatrième et cinquième acte par une péripétie parallèle dans le destin des deux frères aînés : l'amour retrouvé – la conscience apaisée – l'accusation de parricide. Albert Camus est aussi attentif à la reproduction du comportement du personnage principal par d'autres personnages. Ainsi, Camus souligne d'avantage dans son adaptation les comportements en parallèle du « maître » - Stavroguine cultivant des convictions contradictoires et ses deux disciples – Chatov et Kirilov.

Les événements parallèles sont issus d'un croisement. Cette forme romanesque qu'en est la

rencontre est généralement la plus répandue. Dostoïevski s'intéresse à un autre mouvement, au mouvement des événements concomitants. Mais la contrainte est de savoir où les placer l'un par rapport à l'autre dans la linéarité du discours narratif du roman, cette linéarité dont la succession irrite tant les spécialistes des images mouvantes. Mais si l'image mouvante franchit la perpétuité de la succession dans la description romanesque, elle a besoin, elle aussi, d'une supercherie pour rendre réelle la narration de deux événements simultanés. Cela peut être le montage ou de nouveau la succession. Il faut donc analyser les rapports d'autres éléments qui sont l'espace, le temps, le narrateur, le personnage et le lecteur.

La narration dostoïevskienne connaît trois constantes temporelles : « à la même époque », « le même jour », « la même heure ». Chacune sert à pointer au moins deux événements différents dans deux lieux différents. Pourtant, la manière dont le narrateur dostoïevskien relate l'ordre de ces événements, les éparpillant dans le premier cas, ou les regroupant en bloc et narrant successivement dans le deuxième, efface complètement la notion de différence spatiale. Le lecteur est conscient du fait que les chemins des personnages se sont croisés, peu importe si ce croisement s'est produit dans des lieux différents. S'il y a deux lieux différents, il y a également deux temps différents. Au contraire, un seul temps exige un seul lieu. Dostoïevski cultive cette perception dans sa narration. S'il veut que son lecteur éprouve de l'incertitude, il utilise une constante temporelle de type « à la même époque ». S'il veut créer un effet du montage il a recours à la seconde, du type « le même jour ». Toutefois, il y a des moments où il veut que le lecteur soit au courant de la simultanéité de deux événements : il exploite alors une troisième constante de type « la même heure ».

En analysant le rôle du personnage dans la narration de deux événements simultanés on découvre que Dostoïevski joue avec les lois de la mécanique classique (newtonienne) qui lui sont contemporaines. On peut résumer ces lois ainsi « un même temps un même lieu ». Le monde de ses romans fonctionne selon les règles de la mécanique quantique, dans laquelle il existe une probabilité d'être dans un même temps en des lieux différents. De plus, la notion de temps n'y est pas non plus déterminée. La narration reconstruit les événements d'une manière qui consiste à reproduire deux fois le même événement dans un temps différent et dans un lieu similaire. Son personnage peut être au courant de faits qui vont se produire et capable d'assister à une conversation qui a eu lieu en son absence.

Dostoïevski introduit dans son écriture un symbole du temps qui est l'araignée. Il joue constamment sur le croisement des sens propre, allégorique et métaphorique. Il remplace même des procédés narratifs servants à ralentir le récit par ce symbole. Généralement, l'araignée manifeste un arrêt du temps, sa perpétuité.

Une autre particularité de la narration dostoïevskienne consiste à mettre en valeur la

simultanéité de deux événements. On qualifie ce phénomène de parallélisme pur. Ce procédé remet en question le personnage du narrateur.

Chapitre IV : Un modèle plutôt classique

Le choix de l'unité

Selon Nina Gourfinkel, Copeau « [procède] à « la refonte totale » de la matière pour tirer de sa trame dense et multiple une pièce linéaire de modèle classique, centrée sur un seul héros : Ivan Karamazov »¹⁵⁶. La description prouve bien sa construction classique. Les quatre premiers actes se déroulent en une journée et une nuit. Il y a un saut de deux mois, inévitable dans le cinquième acte.

Il n'en est pas ainsi dans les adaptations d'Arban et de Camus qu'on peut juger classiques également, selon plusieurs critères. Arban écrit une pièce en deux parties : la première contient le premier acte avec douze scènes et quatre décors, la seconde partie comporte un deuxième acte avec quatre scènes et un seul décor et un troisième acte qui comprend six scènes et cinq décors. Une telle structure d'adaptation se prête mieux, semble-t-il, à une division en tableaux comme celle de Camus qui compte trois parties et vingt-deux tableaux, car :

l'acte suppose l'unité, au moins relative, de lieu et de temps, et surtout le développement de données toutes présentes dès le début : le changement d'acte ne changera pas ces données préalables ; simplement, d'acte en acte, elles se répartiront autrement comme les cartes dans les jeux successifs. Quel que soit l'intervalle temporel entre les actes, il ne fera pas intervenir de rupture dans l'enchaînement logique, et surtout, il ne sera pas pris en compte, comptabilisé.¹⁵⁷

L'acte d'adaptation de Copeau présente justement une telle unité. Bien que l'acte dans l'adaptation de Dominique Arban ne constitue pas une unité de lieu ni de temps, Arban garde les données préalables qui sont dans le roman-source. En effet, quand Dmitri, le personnage romanesque, commence à agir, il a déjà par le passé eu une aventure au cours de laquelle il a choisi de sauver quelqu'un. Cependant, ce bien ne lui apporte que des complications. Il en va de même de son aventure avec Catherina, il en ira de même dans sa rivalité avec son père. Ivan, dans son article que le Père Joseph commente au cours de la « réunion déplacée », montre déjà cet état de chancellement entre religion et laïcité. Comme le starets Zossime le lui a prédit juste avant sa prosternation devant la souffrance future de Dmitri, il ne pourra choisir ni l'une ni l'autre, d'où cette autre extrémité qui est son Diable. Cathérina, une fois sa décision prise de se sacrifier pour sauver son père, n'arrive à accepter ni la générosité ni la grandeur d'âme des autres. Le départ d'Ivan, l'arrivée de l'officier polonais, l'apparition de la lettre fatale sont des données connues dès le début. Elles interviennent arbitrairement, déjà, dans le roman, comme une distribution de cartes. Il ne reste plus à l'adaptateur qu'à les transposer intactes dans le genre dramatique. Bien que non seulement

156 Nina Gourfinkel, *Les Possédés*, *op. cit.*, p. 337.

157 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 169.

l'acte mais presque chaque scène de l'adaptation de Dominique Arban change de lieu, l'intégralité intérieure du personnage et l'unicité de l'action sont sauvegardées du début à la fin.

Une autre unité dramatique, le tableau, change plus facilement de lieu. Mais ce n'est pas cela qui apporte des différences visibles en passant d'un tableau à l'autre. Ce sont plutôt, d'abord, le changement et la complication de la situation initiale. Ils influent sur le comportement du personnage qui paraît ne plus être le même. Tels sont Kirilov, Chatov, Maria Lébiadkine, le capitaine Lébiadkine. Leur comportement dépend de celui avec qui ils discutent. Chatov n'est pas le même avec Maria ou son frère, ivrogne, le capitaine Lébiadkine ou Pierre Verkhovensky et Stavroguine ou avec sa femme Marie. Ces personnages assument les conséquences du changement de situation. Les autres personnages qui ne changent pas servent à l'action. Ce sont Stavroguine, Pierre Verkhovensky, Varvara, Stépan, Lisa, Dacha. Ce sont eux qui se déplacent, font changer de lieu et de comportement aux autres personnages. Une telle particularité est fournie encore une fois par le roman-source. Elle résulte de la répartition des personnages entre les « gérants » et les « gérés ». Pourtant, cela ne veut pas dire que les personnages-gérants gardent un comportement inchangé. Ils subissent aussi des changements : Stépane Verkhovensky – « possédé » avant sa sortie sur « la grande route », et ramené par Varvara Stavroguine – « est guéri » ; Lisa, qui s'enfuit avec Stavroguine, s'imaginant aimée, est déjà désabusée à son réveil à six heures du matin ; Chatov plongé dans la nuit avant l'arrivée de sa femme Marie, voit la lumière après la naissance de l'enfant de Stavroguine ; Stavroguine se jette d'une extrémité à l'autre après la dépravation d'une fillette, ce qui le pousse à s'anéantir et à faire périr les autres. Tous les personnages qui connaissent une évolution meurent à la fin du roman. Le lieu de référence fonctionne comme maillon dans la chaîne des changements qu'ils apportent. Ce maillon représente le résultat du changement qui est formellement exprimé par le tableau. Selon la définition d'Anne Ubersfeld :

la dramaturgie en tableaux suppose des pauses temporelles dont la nature est d'avoir été non pas vides, mais pleines : le temps a marché, les lieux, les êtres ont changé, et le tableau suivant figure ce changement par des différences visibles avec le précédent. Le tableau est la figuration d'une situation complexe et nouvelle dans son autonomie (relative).¹⁵⁸

Le tableau est donc appelé non seulement pour « résoudre le problème du temps scénique autrement que par des entractes »¹⁵⁹, mais aussi pour marquer des changements visibles. Dans la pièce de Camus, le tableau représente vraiment ce changement qui s'opère dans les lieux avec l'avancement du temps et dans les complications des situations qui s'aggravent d'un tableau à l'autre. Ilona Coombs estime que le choix de tableaux est une nécessité à laquelle se confrontent tous les adaptateurs d'œuvres de Dostoïevski :

158 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 170.

159 Ilona Coombs, *Camus, Homme de théâtre, op. cit.*, p. 181.

L'emploi de tableaux, compromis scénique auquel en sont arrivés presque tous les adaptateurs de Dostoïevski pour pouvoir résoudre le problème du temps romanesque dans le milieu artificiel du théâtre, présentait le danger d'une durée télescopée et hachée. Camus évita ce risque par la création du narrateur qui correspond au rôle également narrateur que Dostoïevski s'était attribué dans le roman.¹⁶⁰

Nous ne partageons pas cette analyse, d'abord parce que dans les romans de Dostoïevski, tous les événements essentiels se produisent dans un temps « théâtral » c'est-à-dire dans un temps très bref avec une telle avalanche d'événements que le sentiment de temps s'efface tout simplement. La durée du contenu narratif des romans est assez restreinte et s'étale sur un peu plus de deux mois. En ce qui concerne « le rôle du narrateur que Dostoïevski s'était attribué dans le roman », il nous semble que c'est le rôle de nombreux auteurs et non pas spécifiquement de Dostoïevski. Quant au personnage du narrateur, il assume des rôles différents chez Dostoïevski et chez Camus. G-v, le confident de Stéphane Trophimovitch, n'est pas Grigoreïev, un narrateur camusien qui sait tout et explique tout sans hésitation. Celui de Dostoïevski a reconstitué après le coup les événements et leurs écueils. Nina Gourfinkel, traçant les éléments de la tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski caractérise ainsi la base dramaturgique des *Frères Karamazov* :

Commencé de la manière la plus traditionnelle par « l'histoire d'une famille » (titre du premier « livre »), cet énorme roman de 920 pages (4 parties de 3 « livres » chacune, les « livres » se divisant en chapitres) présente deux parties de longueur inégale où tout ce qui est action consiste en scènes. La première partie (607 pages), se déroule en trois jours : commencée à midi au couvent par une réunion chez le starets Zossima, elle se termine à l'aube du quatrième jour par l'interrogatoire et l'arrestation de Mitia Karamazov à Mokroïé. L'action avance par bonds. La première journée comporte 9 scènes, la seconde 13, la troisième 8, pour ne parler que des scènes les plus saillantes.¹⁶¹

Cette remarque selon laquelle l'action avance par bonds ne fait référence à rien d'autre qu'à la manière hachée de la narration. Aussi, le choix presque arbitraire des moments à narrer rend-il la relation télescopée. En effet, l'histoire des *Frères Karamazov* dure deux mois et neuf jours (voir schéma I). La catastrophe se passe en trois jours et une nuit. Deux mois s'écoulent de l'arrestation au procès de Mitia. Le roman parle des événements singuliers des cinquième et vingtième jours après l'arrestation et de ceux des vingtième, quinzième, dixième, septième et quatrième jours avant le procès. On suit les événements de la veille du procès. On assiste au procès. On revient encore une fois vers les personnages du roman cinq jours après le procès. Ainsi, les événements décrits ne concernent que treize jours sur deux mois et neuf jours. De même, dans *Les Possédés*, la narration abonde en procédés qui donnent l'impression d'une « durée télescopée et hachée ». De l'arrivée des dames Drozdov jusqu'au suicide de Stavroguine, le tourbillon des événements dure à peu près deux

160 Ilona Coombs, *Camus, Homme de théâtre, op. cit.*, p. 187-188.

161 Nina Gourfinkel, *Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski* in *Les Cahiers de l'Herne*, Dostoïevski, Paris, Éditions de l'Herne, 1973, p. 243.

mois, mais les événements racontés s'étendent sur seulement trente-cinq jours (voir schéma II). Il suffit de trois jours pour faire la proposition de mariage et de trois autres pour mettre en scène la boîteuse. Puis arrivent les quelques événements singuliers des quatre autres jours. On règle, en une soirée, par un duel, les dettes du passé, la nuit et le jour qui suivent, puis, on revient le lendemain pour apprendre l'effet du duel sur la société de la ville. On nous met au courant des événements d'un autre jour, puis, en guise d'exemple, le narrateur fait le récit des quatre aventures « des farceurs » : la première se passe en quatre jours, la deuxième en deux (dont l'un est le lendemain), les deux dernières en une journée chacune. On assiste aux événements qui se sont produits les deux jours suivant la dernière farce. On apprend comment Piotr Stépanovitch se démène pendant un jour. En attendant la fête on se plonge dans les événements de la veille. La catastrophe qui accroît les morts et les meurtriers a aussi lieu dans *Les Possédés* : elle commence le jour de la fête et dure trois jours et trois nuits. Ensuite il faut deux jours pour arrêter les coupables. Enfin, il y a encore des événements qui ont lieu en deux jours aussi que leurs suites. Ce n'est donc pas « le milieu artificiel du théâtre qui présente le danger d'une durée télescopée et hachée » c'est la particularité de l'écriture romanesque dostoïevskienne.

En effet, chaque jour important se prépare chez Dostoïevski, il existe toujours « la veille ». Par exemple la veille de la fête dans *Les Possédés* ou la veille du jugement dans *Les Frères Karamazov* et « le lendemain ». N'ayant parfois aucun repère temporel, chaque événement sert de point de départ pour un autre à la manière des maillons d'une chaîne qui s'accrochent et cette accumulation enchaînée efface complètement le sens du temps chronologique et crée un temps télescopé, haché. L'événement se charge des fonctions déterminantes du temps, à tel point que la date devient insignifiante. C'est ainsi que l'information concernant Stéphane Trophimovitch, qui est à Berlin en 1844 et à Moscou en 1860, ou celle à propos de Nicolas Stavroguine, décoré en 1863, ne donnent aucun repère temporel parce qu'on ne sait pas quand ces personnages sont nés et donc quel âge ils ont à ce moment-là. Du point de vue historique, ces dates ne sont pas non plus importantes, sauf peut-être l'année 1863, celle de la révolte polonaise. Dans la vie de Dostoïevski, ces dates ont bien sûr une signification. En 1844 Dostoïevski démissionne de son poste de dessinateur à la direction du Génie et choisit la profession d'écrivain. En 1860, il reçoit la permission de revenir à Saint-Pétersbourg après son service au 7^e bataillon de ligne du régiment sibérien de Sémipalatinsk qu'il a incorporé en 1854 après des travaux forcés à la forteresse d'Omsk. En 1863, sa revue *Temps* est interdite après la publication de l'article de Strakhov *La Question fatale* sur la révolte des Polonais. Il est vrai que *Les Possédés* est un pamphlet politique qui dénonce la culpabilité des Occidentalistes des années 1840 – qui ne sont que des idéalistes libéraux – les accusant d'avoir engendré les nihilistes des années 1860. Symboliquement, cette parenté est incarnée par les

Verkhovensky - pères (Granovsky, contemporain de Béliusky, Béliusky lui-même, Tourgueniev, Tchadaev, Herzen) qui ont engendré les Verkhovensky – fils (Nechaev). Ces dates peuvent éventuellement donner une indication sur des faits biographiques des prototypes réels des personnages romanesques. Cependant, pour le lecteur qui n'est pas contemporain du procès de Nechaev, cela ne signifie rien s'il n'est pas spécialiste de la question. Dans la trame du roman, ces dates restent muettes. Les mots qui situent les faits dans les quelques détails biographiques de Stéphane Trophimovitch Verkhovensky et dans l'histoire de la famille Karamazov, sont « avant » et « après ». Ils fonctionnent comme les éléments d'un télescope s'emboîtant les uns dans les autres.

Il existe aussi chez Dostoïevski la notion d' « une telle minute » qui est arrachée au temps chronologique pour être saisie dans l'écoulement méthodique des autres minutes et durer une éternité. Selon une remarque de Juliette Vion-Dury, cette notion provient de l'expérience personnelle de l'écrivain. Dostoïevski décrira le temps d'attente entre l'exécution des trois premiers condamnés à mort de « l'affaire de Petrachevski » et son tour d'être attaché au poteau (car il est de la « deuxième fournée ») par ces paroles : « il ne me restait pas plus d'une minute à vivre »¹⁶². Un peu plus bas, dans la lettre adressée à son frère Mikhaïl, racontant le soir la déclaration de grâce du matin, faite « à la dernière minute, quand tout était déjà prêt pour l'exécution »¹⁶³, Dostoïevski donnera une autre précision : « j'étais voué à la mort, j'ai vécu trois quarts d'heure avec cette pensée, j'ai connu l'instant ultime et, à présent, je vis encore une fois ! »¹⁶⁴ Il en reviendra encore une fois. Interpellant le récit du *Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo il écrira le sien. Le prince Mychkine raconte dans la salle à manger des Epantchine « l'histoire d'un cas fort curieux, curieux par sa rareté »¹⁶⁵. C'est la lecture de la sentence qui condamne un homme à être fusillé pour un crime politique et puis la notification de sa grâce et la commutation de sa peine. En attendant son tour d'être exécuté, l'homme, selon les paroles du prince Mychkine, éprouva les trois dernières minutes de sa vie, la pensée la plus pénible : « Si je pouvais ne pas mourir ! Si la vie m'était rendue ! quelle éternité s'ouvrirait devant moi ! Je transformerais chaque minute en un siècle de vie ; je n'en perdrais pas une seule et je tiendrais le compte de toutes ces minutes pour ne pas les gaspiller ! »¹⁶⁶ Ces pensées correspondent à celles de la lettre écrite par Dostoïevski à son frère Mikhaïl, datée du 22 décembre 1849 évoquée ci-dessus : « La vie est un don, la vie est un bonheur ; chaque minute pouvait être un siècle de bonheur. »¹⁶⁷

162 Dostoïevski, *Correspondances. Tome 1 (1832-1864)*, Edition intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau, traduit du russe par Anne Coldefy-Foucard, Paris, Bartillat, 1998, p. 320.

163 Procédure du Code pénal de 1845, art. 73. Citée par Jacques Catteau in Dostoïevski, *Correspondances. Tome 1 (1832-1864)*, *op. cit.*, p. 94.

164 *Ibid.*, p. 323.

165 Fédor Dostoïevski, *Idiot*, Paris, Gallimard, 1953, p. 72.

166 Fédor Dostoïevski, *Idiot*, *op. cit.*, p. 73.

167 Dostoïevski, *Correspondances. Tome 1 (1832-1864)*, *op. cit.*, p. 324.

Les scènes sont déjà préparées dans la trame romanesque. Il ne reste qu'à les extraire et à les agencer en une unité. Les adaptations des *Frères Karamazov* optent plutôt pour le choix de l'acte, en particulier l'adaptation de Jacques Copeau. L'histoire théâtrale connaît également une expérience moins heureuse de représentation des *Frères Karamazov* en tableaux, celle de Nemirovitch-Dantchenko et de Stanislavski. L'adaptation des *Possédés* s'opère mieux en tableaux qui représentent chacun une ambiance unique comme le souligne Jean-Pierre Ryngaert :

À partir du XVIII^e siècle les dramaturges parlent parfois de Tableaux, se référant ainsi à une conception picturale de la scène, à une unité obtenue par la création d'une atmosphère différente à chaque fois.¹⁶⁸

De nouveau, il n'y a là qu'imitation fidèle des données romanesques. Si l'on se rapporte au schéma II, on pourra voir qu'il y a beaucoup d'événements qui se passent en parallèle ; on pourrait même utiliser l'expression du Narrateur de la pièce de Camus qui dit qu'il y a toujours « quelque chose qui s'est mis en marche dans la ville »¹⁶⁹. Les événements liés par un thème se passent en bloc dans le roman et ces mêmes blocs construisent des tableaux dans l'adaptation de Camus. Par exemple, le premier tableau de la pièce représente l'exposition romanesque du passé de Stépane Verkhovensky et de Nicolas Stavroguine. Entre le premier et le deuxième tableau il se passe un certain temps que le Narrateur de la pièce définit comme « un assez long voyage »¹⁷⁰. Presque chaque changement de tableau suppose un certain laps de temps. Là où les tableaux s'enchaînent sans répit, comme par exemple, la fin de la réunion « des nôtres » avec la sortie de Chatov et de Stavroguine dans les tableaux douze et treize qui se déroule dans la rue où Pierre Verkhovensky rattrape Stavroguine et court derrière lui. Le changement dans ce cas-là prévoit le dévoilement d'un autre événement. En effet, si le tableau douze relate la manière dont Pierre Verkhovensky tend un piège à Chatov pour pouvoir l'assassiner lâchement, le tableau treize explique pourquoi Verkhovensky tient tant à Stavroguine.

C'est ainsi que le choix le plus approprié d'une unité dans l'adaptation réside déjà dans les particularités de la narration du roman-source.

La contrainte du temps

La durée des adaptations d'Arban et de Camus n'entre pas non plus dans les règles classiques. L'adaptation théâtrale de Dominique Arban est faite selon le modèle classique malgré de nombreuses transgressions. Elle comporte trois actes. Il est un peu difficile de définir la durée de la

168 Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 36.

169 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1042.

170 *Ibid.*, p. 946.

pièce car les didascalies n'apportent que deux précisions temporelles : la scène sept du premier acte se passe en fin de journée et la troisième scène du troisième acte se déroule la nuit. Le texte de la pièce fournit aussi quelques indications. La première scène du premier acte commence le soir à l'heure du dîner, ce que dit Fiodor chassant Smerdiakov et Grigori : « Ils ne vous laissent même pas vous reposer après dîner, les canailles »¹⁷¹. De cette première scène jusqu'à la fin du deuxième acte, les événements, semblent-il, durent une soirée et une nuit et se terminent par l'arrestation de Dmitri. Cette soirée est interminable avec deux dîners et un goûter en même temps. Si l'on suppose que les deux premiers actes se déroulent en une soirée, toute la journée du lendemain et la nuit suivante, il devrait alors exister des scènes en parallèle. Les trois premières scènes du premier acte se suivent naturellement. Quand Ivan sort de la maison pour laisser Dmitri se confesser à Aliocha dans la scène trois, il se dirige vers la maison de Madame Khokhlakov pour rencontrer Katherina dans la scène quatre. Les scènes trois et quatre se déroulent donc parallèlement et Dmitri, après la conversation avec Aliocha, arrive à son tour chez Madame Khokhlakov juste après le départ riche en conséquences d'Ivan. Aliocha, après avoir reçu la commission de Dmitri lui demandant d'aller saluer Katherina dans la scène trois du premier acte, réplique qu'il y ira le lendemain mais que ce soir-là il ira ailleurs¹⁷². Si l'on suppose qu'après avoir quitté Katherina Ivan rentre à la maison et appelle Aliocha dans la septième scène à la fin de la journée pour discuter des « questions éternelles », cette conversation doit être parallèle à celle de Dmitri et de Madame Khokhlakov. Donc, les scènes six et sept se déroulent simultanément. Ainsi, la journée finit-elle par la conversation entre Smerdiakov et Ivan à la huitième scène. Quand dans la neuvième scène Aliocha arrive chez Grouchenka, comme on l'apprend, pour se perdre, « ailleurs » peut donc signifier « chez Grouchenka ». Aliocha y rencontre Katherina et lui dit : « Je voulais aller vous voir demain »¹⁷³. Tout semble être logique à ceci près qu'Aliocha est en vêtements civils. Il arrive à l'heure du goûter et quand Ivan l'invite à entrer dans la maison à la septième scène c'est la fin de la journée. Ivan demande à Aliocha s'il a vu Dmitri ce jour-là et sa réponse est négative. C'est donc que l'intervention de Dmitri à la maison du père s'est passée la veille. Ce jour-là Aliocha discute avec son frère Ivan en fin de journée et le lendemain à l'heure du goûter il se présentera chez Grouchenka, retardant ainsi de deux jours son arrivée chez Katherina. Cependant, Aliocha dit à Ivan que dès le lendemain il quitte le monastère. Quand ils finissent leur conversation, Ivan remarque qu'il est tard et qu'il faut qu'Aliocha rentre au monastère. Aliocha sort, semble-t-il pour venir chez Grouchenka dans la scène 9. Mais cela ne peut être le même jour car Ivan, à la fin de la conversation avec Smerdiakov dans la scène 8, lui annonce qu'il part à l'aube. Aliocha vient chez

171 Dominique Arban, *Les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 2.

172 *Ibid.*, p. 10.

173 *Ibid.*, p. 22.

Grouchenka le jour de l'assassinat de son père et tant qu'Ivan reste à la maison, rien ne peut se produire. Aliocha parle donc avec Ivan le lendemain de l'irruption de Dmitri chez son père. Il vient chez Grouchenka le surlendemain, retardant sa venue chez Katherina de deux jours bien que dans ses propos ce soit toujours le lendemain. « Ailleurs » ne signifie donc pas « chez Grouchenka » mais « dans un autre endroit », sûrement « au monastère ». En effet, dans la première scène, à la remarque de son père que l'œuvre la plus utile du starets est de renvoyer Aliocha dans le monde, celui-ci lui réplique que cette nuit encore il dormira là-bas. Notre supposition selon laquelle la première soirée s'étale sur les scènes 1-6 ne se vérifie pas, car dans sa conversation avec Aliocha, Ivan dit au sujet de Katherina : « C'est fini, Katherina. Je suis allé moi-même, tantôt l'en informer. »¹⁷⁴. Cette deuxième journée commence donc l'après-midi avec la rencontre entre Ivan et Katherina chez Madame Khokhlakov. Il n'y a donc pas de scènes parallèles : les scènes 1-3 se déroulent en une soirée ; les scènes 4-8 le lendemain à la fin de la journée ; et les scènes 9-12 du premier acte se passent le surlendemain, à partir du goûter pour se terminer dans la scène 12 vers minuit avec le départ de Dmitri saisissant le pilon et disant à Fénia : « Où est-elle ? Il est près de minuit. Où est-elle, à cette heure-ci, si elle n'est pas chez le vieux ? »¹⁷⁵. Le premier acte, coupé ainsi de quelques heures, reprend le cours du temps avec l'arrivée de Dmitri à Mokroïé et s'achève sur son arrestation. Les deux premiers actes présentent des événements singuliers répartis entre une soirée, deux jours et une nuit. La durée en est discontinue. Pourtant, la continuité est feinte par le collage des lieux où les événements se succèdent. C'est la succession qui assure la continuité de la durée et devient le signifié du temps. Quant à son signifiant, « c'est l'espace et son contenu d'objets »¹⁷⁶ comme l'affirme Anne Ubersfeld. L'espace s'inscrit bien entendu dans des lieux. Le troisième acte débute deux mois après l'arrestation de Dmitri. Il commence à la veille du procès, selon les paroles d'Aliocha : « Pourquoi ne vas-tu jamais voir Dmitri ? Depuis deux mois ! Du moins ce soir, la veille de son procès, tu devrais, frère ... »¹⁷⁷, et s'étend sur les trois autres jours. Les trois premières scènes se déroulent dans la soirée et la nuit de la veille du jugement dans trois lieux différents : dans la rue, chez Smerdiakov et chez Ivan avec une didascalie temporelle : « la nuit ». La scène quatre se passe le lendemain à la cour d'assises. Les deux dernières scènes se poursuivent le surlendemain, dans la cellule de Dmitri, selon ses propres paroles : « Et aujourd'hui, à cause de ce verdict d'hier... »¹⁷⁸. En tout, la pièce dure deux soirées, quatre jours et deux nuits (voir tableau VII). Smerdiakov définit le premier soir au dîner chez Fiodor comme le jour où tout a commencé pour lui. La combinaison des lieux et du temps se révèle assez complexe.

174 Dominique Arban, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 43.

175 *Ibid.*, p. 76.

176 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 159.

177 Dominique Arban, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 110.

178 *Ibid.*, p. 152.

Dans l'adaptation de Camus, le premier et le deuxième tableaux sont séparés par « un assez long voyage » de Nicolas Stavroguine à l'étranger qui, selon l'ordre des événements du roman (voir tableau VIII), dure quatre ans. Le deuxième et le troisième tableaux sont séparés d'une journée, ce que l'on apprend en écoutant Lisa qui, en arrivant chez Chatov dans le troisième tableau, rencontre Grigoreiev et lui dit : « Oh ! Vous êtes déjà là. J'avais donc raison en m'imaginant hier chez Stéphane Trophimovitch que vous m'étiez un peu dévoué. »¹⁷⁹ Tandis que Grigoreiev, proposant ses services à Lisa, déclare à la fin du deuxième tableau : « Je connais assez bien Chatov et, si cela peut vous plaire, j'irai le trouver aussitôt »¹⁸⁰, et avant que le troisième tableau ne commence, le Narrateur informe le lecteur qu'il « [va] donc voir Chatov »¹⁸¹. Le quatrième tableau figure ce jour appelé dans le roman le jour de « surprises qui nous permet de débrouiller certaines énigmes, mais nous en posa des nouvelles, une journée qui nous fournit des explications surprenantes, mais accrut encore la confusion générale »¹⁸². La période entre la première et deuxième partie est désignée par le Narrateur comme la claustration de Stavroguine à la fin du cinquième tableau. Nicolas Stavroguine sort la nuit au début du cinquième tableau pour arriver au sixième tableau chez Kirilov. Du cinquième au neuvième tableau, les événements se passent la nuit jusqu'à deux heures du matin, heure que Stavroguine fixe, en sortant, à Alexis, comme l'heure de son retour au début du cinquième tableau. Le duel du dixième tableau se déroule le même jour à quatorze heures, ce que l'on apprend de la conversation entre Stavroguine et Kirilov dans le sixième tableau. Cette journée se termine avec le treizième tableau. Dans le quatorzième tableau, Stavroguine se rend chez Tikhone, ce qui se passe un autre jour. Le quinzième tableau de la troisième partie reprend le fil de cette journée pour l'arrêter. Le seizième tableau commence le lendemain à six heures du matin et se précipite vers le dix-huitième tableau. Ce dernier entame un autre jour avec l'arrivée de la femme de Chatov et dure une nuit et un jour pour se terminer au vingt-et-unième tableau. Le vingt-deuxième tableau relate la mort et le suicide de Stavroguine. La pièce dure huit jours. Il existe parmi ces huit jours un lendemain. Deux jours se déroulent selon le schéma suivant : la soirée/la nuit/six heures du matin/ la matinée. Le résultat de ces deux jours est une accumulation de morts. Un jour se déroule selon un autre schéma : nuit/quatorze heures/ soirée.

La narration romanesque de Dostoïevski présente cet avantage périlleux de grouper des événements en bloc et de les développer dans une avalanche. Les blocs sont arrachés du temps chronologique. On peut les rapprocher ou les éloigner sans que l'histoire en souffre beaucoup. La transposition des blocs d'un genre à l'autre ne semble pas difficile mais le resserrement exemplaire

179 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 963.

180 *Ibid.*, p. 956.

181 *Ibid.*, p. 957.

182 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés), op. cit.*, p. 159.

d'événements dans chaque bloc se disperse facilement dès que les blocs s'alignent dans une chaîne chronologique.

La structure des pièces

Dans les trois adaptations, la première unité choisie, à savoir l'acte ou la partie, sert d'exposition. Comme le remarque Jacques Le Marinel dans son analyse du premier acte de la pièce de Copeau : « Les personnages principaux y sont présents, à l'exception de deux femmes, Grouchenka et Katherina que nous découvrons indirectement à travers Ivan et Dmitri »¹⁸³. Il est à noter qu'Ivan n'apporte aucune information concernant Katherina, ce que l'on peut voir dans le résumé de la pièce (annexe I). Ce sont Dmitri, et en partie Smerdiakov, qui sont chargés de renseigner le spectateur sur ces deux femmes. Feodor Pavlovitch ajoute sa touche, en déformant l'aventure de Dmitri avec Katherina, mais la falsification saute aux yeux, surtout après la version-confession de Dmitri. La fin tragique est annoncée par la prosternation du starets Zossima devant Dmitri, car c'est lui qui est accusé de parricide.

Le premier acte de l'adaptation d'Arban présente non seulement les personnages principaux mais fait aussi se nouer l'intrigue. La première scène nous montre ce père haïssable qui répugne et provoque chez ses trois enfants Ivan, Aliocha et Smerdiakov une révolte muette, gestuelle (dans le scénario, Aliocha et Ivan font un mouvement et Smerdiakov écoute et sort sous le regard discret d'Ivan. Dans le film, Ivan plie la cuillère, Aliocha ferme le poing, Smerdiakov part à pas feutrés). La deuxième scène est une mise en abyme de l'assassinat du père qui se produira hors-scène entre le premier et le deuxième acte. Cette scène fonctionne d'ailleurs justement comme celle de la prosternation du starets Zossima dans l'adaptation de Copeau. Elle présente aussi la forme d'un oracle de la tragédie classique qui prédit le destin à venir. L'exposition alterne la manière classique, dans laquelle les personnages sont présentés en paroles avant d'entrer sur scène – comme par exemple Katherina et Grouchenka - avec celle, moderne, dans laquelle les personnages apparaissent en pleine action, c'est-à-dire dans des dialogues qui servent, en général, dans le théâtre classique, à l'évolution des conflits.

Ilona Coombs remarque à propos de la construction de la pièce de Camus que :

la pièce est admirablement construite. La première partie débute par une exposition détaillée où plus de quarante minutes sont nécessaires pour mettre en place les personnages et les lieux scéniques. Elle se présente comme un chef-d'œuvre d'intelligence et de concision à la lumière de la richesse du roman. Camus parvient à introduire en quelques scènes tous ses personnages

183 Jacques Le Marinel, « Du roman au théâtre : l'exemple de l'adaptation des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau », *Revue d'histoire du théâtre*, 1989-3, p. 255.

dans toutes les relations qui les réunissent et ceci sans altérer les situations fondamentales du roman et les paroles essentielles.¹⁸⁴

Les schémas I et II montrent que les deux romans dostoïevskiens possèdent « une exposition » romanesque qui n'est qu'une introduction biographique et puis une exposition dramatique qui commence avec l'histoire du roman. Gérard Genette appelle un tel début de roman « le départ en crabe »¹⁸⁵, ce qui veut dire que l'action, dans *Les Frères Karamazov* commence à partir du deuxième livre, le premier condensant sur soixante dix pages le passé des membres de la famille Karamazov qu'il faut connaître pour comprendre certains faits postérieurs ou certains comportements des personnages. Il en va de même pour *Les Possédés* dont l'action démarre dans le sixième sous-chapitre du deuxième chapitre de la première partie avec soixante première pages d'introduction concernant le passé. De ce point de vue, l'histoire de l'adaptation théâtrale ainsi que celle de l'adaptation cinématographique n'a qu'un seul début qui coïncide respectivement avec le début de la représentation et celui de la projection ; tous les retours au passé sont envisagés comme des explications et des éclaircissements des faits présents et sont privés de la fonction d'introduction du passé du discours narratif. Pour l'adaptateur, ce passé est assez mobile et on dirait même atemporel. Il le place là où cela l'arrange, selon sa vision personnelle des choses. Albert Camus, dans l'adaptation des *Possédés*, transpose l' « exposition » narrative en exposition dramatique. Il représente dans une seule réunion « d'un cercle d'amis qui s'est formé autour de Stéphane Trophimovitch »¹⁸⁶, ce qui avait eu lieu « deux fois par semaine »¹⁸⁷ durant « plus de vingt ans »¹⁸⁸, les propos de toutes les autres réunions étant complétés par la mise en dialogue de la description des soirées pétersbourgeoises, par des mises en scène des conversations intimes entre Varvara Pétrovna et Stéphane Trophimovitch ainsi que par l'entrée de Nicolas Stavroguine dans la société provinciale, notamment dans le club. En ce qui concerne les adaptations des *Frères Karamazov*, Dominique Arban tire de ce passé le fait que Piotr Alexandrovitch Mioussov :

possédait une belle fortune, environ mille âmes, pour compter à la mode ancienne. Sa superbe propriété se trouvait aux abords de notre petite ville et touchait aux terres de notre fameux monastère. Sitôt en possession de son héritage, Il entama avec les moines un procès interminable au sujet de certains droits de pêche ou de coupe de bois, je ne sais plus au juste, mais il estima de son devoir, en tant que citoyen éclairé, de faire un procès aux « cléricaux ».¹⁸⁹

Transposant ces détails dans la biographie de Fiodor Pavlovitch Karamazov, elle réécrit le dialogue suivant :

Aliocha : Notre monastère est un lieu saint, père, vous y êtes venu...

184 Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre, op.cit.*, p. 188.

185 Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 88.

186 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés, op. cit.*, p. 29.

187 *Ibid.*, p. 29.

188 *Ibid.*, p. 11.

189 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 43.

Fiodor : Justement ! J'y fus pour affaires. Ils y entendent très bien, tes saints bonshommes, aux affaires. Voulaient mettre la main sur mon étang. Un étang des plus poissonneux. Je suis bon prince, je leur ai laissé le droit de pêche... Mais l'étang est à moi...! Des malins...¹⁹⁰

Jacques Copeau utilise aussi des données de l' « exposition » narrative. La première fois, il y pioche la description des sentiments d'Aliocha après qu'il a rencontré pour la première fois son frère Ivan :

Quant à Ivan, il [Aliocha] s'intéressait beaucoup à lui, mais les deux jeunes gens demeuraient étrangers l'un à l'autre, et pourtant deux mois s'étaient écoulés pendant lesquels ils se voyaient assez souvent. Aliocha était taciturne ; de plus, il paraissait attendre on ne sais quoi, avoir honte de quelque chose ; bien qu'il eût remarqué au début les regards curieux que lui jetait son frère, Ivan cessa bientôt de faire attention à lui. [...] Aliocha attribua l'indifférence de son frère à l'inégalité de leur âge et de leur instruction. Mais il avait une autre idée. Le peu d'intérêt que lui témoignait Ivan pouvait provenir d'une cause qu'il ignorait. Celui-ci paraissait absorbé par quelque chose d'important, comme s'il visait à un but très difficile [...]. Alexéï se demanda également s'il n'y avait pas là le mépris d'un athée savant pour un pauvre novice. [...] Dmitri parlait d'Ivan avec le plus profond respect, d'un ton pénétré.¹⁹¹

Cette description se prévaut de toutes les autres relations possibles que peuvent lier deux frères. La scène résultera en les dialogues suivants :

Acte 1 Scène 2

Dmitri : Alexeï, homme de Dieu, toi que nous aimons tous, ne sais-tu pas que nous avons tous besoin de toi ?

Aliocha : Ivan n'a besoin de personne. Il cherche quelque chose... Ma jeunesse et mon ignorance le font sourire.¹⁹²

Acte 1 Scène 4

Aliocha : Tu te perds, Mitia ! Mais Dieu connaît ton cœur ; il voit ton désespoir ; il ne permettra pas que des choses atroces s'accomplissent. Tu ne trahiras pas des engagements sacrés...

Au début de cette dernière réplique, Ivan suivi de Smerdiakov, paraît en haut de l'escalier.

Acte 1 Scène 5

Ivan (*interrompant Aliocha*) : Bravo, novice ! Tu prêches bien.

Aliocha (*rougissant*) : Tu te moques toujours, Vania.

Aliocha (*à Ivan*) : Tu t'écartes de nous ?

190 Dominique Arban, *Les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 8.

191 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov, op. cit.*, pp. 67-68.

192 Jacques Copeau, Jean Croué, *Les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 11.

Ivan : Je vous laisse causer.¹⁹³

La description de la manière dont « Karamazov se débarrasse de son premier fils » est suivante :

Elle [Adélaïde Ivanovna] finit par s'enfuir avec un séminariste qui crevait de misère, laissant sur les bras, à son mari, un enfant de trois ans, Mitia. Le mari s'empessa d'installer un harem dans sa maison et d'organiser des souleries.¹⁹⁴ Comme il était à prévoir, il délaissa complètement l'enfant [...] simplement parce qu'il l'avait tout à fait oublié. [...] le petit Mitia fut recueilli par Grigori, un fidèle serviteur ; si celui-ci n'en avait pas pris soin, l'enfant n'aurait peut-être eu personne pour le changer de linge. [...] Mitia dut passer presque une année dans le pavillon où habitait Grigori.¹⁹⁵

Elle peut être rapprochée avec celle du « nouveau mariage et seconds enfants » : « Fiodor Pavlovitch ne se gêna pas avec sa femme [Sophie Ivanovna]. [...] Sa maison devint le théâtre d'orgies auxquelles prenaient part de vilaines femmes. »¹⁹⁶ et complétée par la déclaration de Grigori dans sa déposition comme témoin à charge au cours du procès de Dmitri Karamazov : « Sans moi, il eût été rongé par les poux »¹⁹⁷ donne dans la pièce de Copeau la réplique suivante de Dmitri :

Acte 1 Scène 10

Dmitri : Votre fils ! M'avez-vous jamais traité comme un fils ? A peine ma mère était-elle morte – je n'avais pas deux ans – vous m'avez « oublié » chez votre concierge où j'étais dévoré par les poux. Et depuis... Ivan, Alexeï, si vous l'ignorez, j'ai vu, moi, cet homme amener chez lui des prostituées, et y organiser des orgies sous les yeux de Sophia Ivanovna, votre mère.¹⁹⁸

Par ailleurs, Jacques Copeau se sert de la description physionomique du père Karamazov pour le montrer dans ses préparations pour accueillir Grouchenka :

Acte 3 Scène 6	« exposition » narrative
Feodor : [...] Je suis décati, hein ?... Bah ! Avec mon nez busqué et mon double menton, je ressemble à un vieux Romain de la décadence... ¹⁹⁹	Il aimait à plaisanter sur sa figure, bien qu'elle lui plût, surtout son nez, pas très grand, mais fort mince et recourbé. « Un vrai nez romain, disait-il ; avec ma pomme d'Adam, je ressemble à un patricien de la décadence. » ²⁰⁰

Les deuxième et troisième actes de la pièce de Copeau développent les conflits pour nouer l'intrigue à la fin du troisième acte autour d'un crime, comme le fait aussi celle d'Arban mais à la fin du premier acte, ce qu'en rend l'intrigue proche de celle d'un roman policier. Jacques Le Marinel souligne l'importance de la fin du deuxième acte de la pièce de Copeau car « le thème du parricide

193 Jacques Copeau, Jean Croué, *Les Frères Karamazov*, op. cit., pp. 14-15.

194 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 41.

195 *Ibid.*, p. 43.

196 *Ibid.*, p. 47.

197 *Ibid.*, p. 825.

198 Jacques Copeau, Jean Croué, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 17.

199 *Ibid.*, p. 25.

200 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 58.

[y] apparaît clairement dans les dernières paroles de Katherina, et la responsabilité de cette dernière est plus nettement marquée que dans le roman »²⁰¹. Albert Camus noue l'intrigue à la fin de la deuxième partie, dans le tableau quatorze avec la visite de Stavroguine chez Tikhone. La faute affreuse dont Stavroguine essaie de se punir est impardonnable. Il lui faut alors s'anéantir, après avoir écrasé tous ceux qui lui sont liés d'une manière ou d'une autre, pour qu'il ne reste aucune trace de lui.

Les quatrième et cinquième actes de l'adaptation de Copeau, tout en doublant les péripéties (voir p. 83), arrivent au dénouement : la découverte d'un vrai criminel. Jacques Le Marinel se pose la question de l'importance de l'épisode à Mokroïé dans l'adaptation de Copeau car sa construction dramatique ne lui échappe pas :

L'importance donnée à cet épisode, dans la pièce, peut s'expliquer par l'intention de Copeau de souligner le caractère tragique de la situation de ces deux êtres, aspirant au bonheur dans cette sorte de retraite, alors que le destin pour eux est déjà tracé : la catastrophe survient à la fin de l'acte, avec l'arrestation de Dmitri.²⁰²

Dans l'adaptation d'Arban qui transpose aussi l'épisode se déroulant à Mokroyo, le « destin tout tracé » se joue à la quatrième scène du deuxième acte dans laquelle Dmitri n'arrive pas à prouver son innocence. Le troisième acte dévoile le vrai coupable et le vrai assassin, montre un jugement injuste, et corrige la faute filiale et sociale par un projet d'évasion. Dans l'adaptation de Camus, la troisième partie met en scène une destruction totale avec quatre assassinats, deux suicides et une mort paisible.

La liaison entre les scènes dans l'adaptation de Copeau est justifiée le plus souvent comme « liaison de présence » conditionnée par les entrées et sorties de personnages nouveaux comme dans l'adaptation d'Arban où elle est quasiment identique, justifiée par la présence. Dès qu'un nouveau personnage entre sur scène, une nouvelle scène commence.

Copeau utilise aussi le bruit pour lier deux scènes (Ivan attiré par le rire de son père) ou la recherche d'un autre personnage. C'est ainsi que Dmitri vient chez Katherina à la fin du deuxième acte, apparaît chez son père au début du troisième acte et arrive à Mokroïé au début du quatrième acte, cherchant Grouchenka.

Dmitri, dans l'adaptation d'Arban entre sur la scène pour deux raisons : la recherche de l'argent et celle de Grouchenka. Ces deux objets assurent donc son entrée sur scène. Tant qu'il ne les a pas, il a le droit d'y revenir. C'est ainsi qu'il arrive chez son père à la scène 2 du premier acte, s'enfuit de chez Mme Khokhlakov à la scène 6, puis arrive chez Grouchenka à la scène 12.

Mais il y a aussi une autre logique d'entrée liée à l'alternance de dialogues-réflexion avec des

201 Jacques Le Marinel « Du roman au théâtre : l'exemple de l'adaptation des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau », *op. cit.*, p. 255.

202 *Ibid.*, p. 256.

dialogues-action. Un « dialogue-réflexion » a l'allure d'un soliloque et correspond à ce que Anne Ubersfeld appelle « faux dialogue, où un locuteur tient presque toute la place, son discours étant simplement ponctué des répliques d'un interlocuteur chargé d'assurer la relance »²⁰³. La confession de Dmitri, les confidences de Grouchenka, l'aveu de Smerdiakov dans les deux adaptations ainsi que le bavardage d'ivrogne, l'exposé d'idées d'Ivan devant Aliocha, la conversation avec le Diable dans l'adaptation d'Arban et la confession de Stavroguine dans celle de Camus sont des dialogues dans lesquels le deuxième interlocuteur est là pour écouter et non pas pour parler. Ils succèdent aux vrais dialogues ou parfois aux stichomythies.

Les trois adaptations tendent vers une forme classique. Les transgressions ne sont que des nécessités devant le matériel à adapter.

La foire de genres

La question de l'appartenance générique des adaptations est assez épineuse. L'adaptation de Copeau a divisé les journalistes en deux camps : ceux qui y virent un drame violent et passionné et ceux qui la jugèrent comme un mélodrame. Robert de Flers, dans *La Liberté*, rend hommage à Copeau et Croué de ne pas « affaiblir les deux choses essentielles : d'une part, la violence du drame, de l'autre la psychologie des personnages. »²⁰⁴ Camille Le Senne dans *Le Siècle* écrit que « les adaptateurs ont tiré du livre un drame rapide qui parfois côtoie le mélo, mais, en revanche, nous ramène souvent soit à la rudesse d'Eschyle, soit au romantisme de Shakespeare. »²⁰⁵ Henri de Regnier dans *Le Journal des Débats* trouve l'intrigue des *Frères Karamazov* « plutôt mélodramatique », parce qu'on est en présence « d'une anecdote familiale et judiciaire »²⁰⁶. Les éléments les plus saillants sont la violence du drame, la psychologie des personnages, une anecdote familiale et judiciaire. En termes romanesque, la violence du drame consiste en la rivalité honteuse du père et du fils, qui menace le fondement de la famille, car « le drame se centre sur la cellule familiale bourgeoise, c'est pourquoi il doit représenter les malheurs qui menacent de la disloquer »²⁰⁷. Une anecdote familiale fait référence au viol de la mère de Smerdiakov tandis que l'épisode judiciaire est constitué de l'erreur par laquelle on accuse et punit un innocent. Mais la faute judiciaire n'a pas tant d'importance dans l'adaptation de Copeau car le procès est évoqué par Ivan qui essaie de se convaincre de la culpabilité de Dmitri, d'autant plus que le dernier accepte le

203 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 210.

204 « *Les Frères Karamazov* » et la critique in Jacques Copeau et Jean Croué, *Les Frères Karamazov*, drame en cinq actes, op. cit., p. 45.

205 *Ibid.*, p. 46.

206 *Ibid.*, p. 45.

207 Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod, Paris, 1998, p. 56.

châtiment et refuse toute évasion du fait qu'on ne croit pas à son innocence. Francis Pruner qui a étudié la collaboration de Copeau et de Croué dans la création de l'adaptation des *Frères Karamazov*, cite une lettre du 19 juillet 1909 dans laquelle Croué écrit à Copeau :

Il y a un grands danger, l'apparence mélodramatique. C'est ce qui m'a conduit à ne pas appuyer sur le côté criminel quant à Dmitri au 4^e acte. J'avais bien pensée à la manchette tachée de sang... etc et je l'ai rejetée. Il faudrait qu'on pût ne pas user de ces moyens extérieurs qui sont facilement vulgaires. Pense à cela ! du sang, etc., sur la scène, combien cela cache tout le reste. »²⁰⁸

Dans la version finale de la pièce, on trouve la manchette tachée de sang ; il y a même une tentative de suicide de Dmitri. La définition comme « mélodramatique » convient au quatrième acte qui se déroule à Mokroïé. En effet, « le mélodrame est un drame populaire dont, à l'origine, un accompagnement musical soulignait certains passages (c'est l'origine du préfixe « mélo ») »²⁰⁹. En outre, le mélodrame se caractérise par la complexité de l'action, la multiplicité des épisodes violents, l'outrance et la simplification des caractères, le moralisme manichéen, le style souvent relâché et le caractère spectaculaire de la mise en scène. Ce qui est neuf par rapport au drame, c'est le spectaculaire qui attire un public populaire à la recherche de sensations fortes. Si le drame cherche à être à la fois universel et quotidien, de manière à toucher le peuple, le mélodrame, genre très codé et manichéen, lui est véritablement destiné. On y trouve toujours les mêmes types de personnages, notamment les méchants (le traître et son confident), les bons (le héros et son compagnon populaire, le niais ou le bouffon, le balourd qui fait rire par ses maladresses) et les victimes (les amoureux qu'une fin heureuse réunit, le père offensé puis rétabli dans ses droits). Le canevas étant invariable, (un traître ourdit sa trame et finit par être démasqué par le héros), le plaisir est dans les nombreuses péripéties et les coups de théâtre. En matière d'événements imprévus, Dostoïevski a été un spécialiste à nul autre pareil. Pourtant, ce qu'il a qualifié de « mélodramatique » signifie justement l'accumulation des effets de la vie réelle qu'une photographie surprend ou qu'un miroir reflète passivement, mécaniquement. Dans l'art, cette accumulation produit le mélodrame et se révèle mensongère. Pour créer une œuvre d'art, il faut éviter de rechercher l'impression esthétique mais se montrer tout simplement.²¹⁰ Il est vrai que l'adaptation de Copeau possède un riche arsenal de procédés mélodramatiques qui sont toutefois inscrits dans un cadre dramatique et parfois tragique (l'héritage romanesque). Elle ne répond pas pourtant aux exigences qu'Albert Camus trace en distinguant la spécificité de la tragédie par rapport aux drame et

208 Francis Pruner, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scéniques des Frères Karamazov (1908-1911)* in *Revue d'histoire du théâtre*, janvier-mars, 1983-1, p. 53.

209 <http://michel.balmont.free.fr/pedago/uburoi/melodrame.html>

210 Dostoïevski développe ses idées artistiques à propos de l'Exposition de 1860-1861 de l'Académie des Beaux Arts. Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 30-ти томах. Ленинград. Наука, т. 19. Статьи и заметки 1981 года, 1979, pp. 153-154.

mélodrame réunis :

Les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. Dans le mélodrame ou le drame, au contraire, l'une seulement est légitime. Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame simpliste. Dans la première chaque force est en même temps bonne et mauvaise. Dans la seconde, l'une est le bien, l'autre le mal. La formule du mélodrame serait en somme : « Un seul est juste et justifiable » et la formule tragique par excellence : « Tous sont justifiables, personne n'est juste. »²¹¹

L'adaptation d'Arban est construite comme un drame policier ou, selon la typologie du genre proposée par Tzvetan Todorov, comme « un roman à énigme »²¹². En effet, celui-ci contient deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. On peut résumer l'histoire du crime ainsi : un père convoque ses enfants pour une question d'héritage. Son caractère méprisable est à l'origine de la haine de ses fils. Un des frères décide de profiter de la rivalité amoureuse d'un de ses frères avec leur père. Il pressent des envies de crime envers ce dernier, se fait complice d'un autre frère, assassine son père et vole de l'argent. Les policiers suivent une fausse piste, le frère innocent est accusé. Le malfaiteur réussit à s'échapper mais le « complice », ravagé par ses idées et ses théories, fait périr le malfaiteur et se dénonce. L'effort dépasse ses forces mais avant de sombrer dans la démence, il répare sa faute en laissant de l'argent pour préparer le projet d'évasion du frère accusé. L'histoire de l'enquête ne contient que deux scènes : la quatrième scène du deuxième acte « l'instruction préparatoire » et la quatrième scène du troisième acte « la cour d'assise », qui au lieu de découvrir le vrai coupable, accusent et châtient un innocent. Comme la force judiciaire se trompe et l'innocent est arrêté il faut que quelqu'un d'autre se charge de la découverte du véritable coupable. Le roman à énigme se transforme alors en roman à suspense bien que le statut du personnage central ne corresponde ni à celui de « détective vulnérable » ni à celui de « suspect-détective »²¹³. D'ailleurs, la « faute judiciaire » est un critère de la conception de l'art chez Dostoïevski. En effet, un peintre qui prend en photo chacun de ses sujets au lieu de dessiner un tableau commet, selon Dostoïevski, une faute judiciaire.²¹⁴

Roger Grenier, dans son livre *Albert Camus : soleil et l'ombre*, caractérise ainsi l'adaptation de Camus : « un modèle du genre. Intense, d'une force dramatique qui ne se relâche jamais, elle semble insurpassable. »²¹⁵ Tous les chercheurs qui analysent la pièce prennent pour point de départ l'aveu d'Albert Camus qui « a simplement tenté de suivre le mouvement profond du livre et d'aller comme lui de la comédie satirique au drame, puis à la tragédie »²¹⁶. On suppose que le changement

211 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1705

212 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 57.

213 *Ibid.*, p. 64.

214 «Художественности в этом смысле в картине г-на Якоби нет ни на волос, он фотографировал каждого из своих субъектов и не картину написал, а совершил следственную ошибку». Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 30-ти томах.. Т. 19. Статьи и заметки 1981 года, *op. cit.*, p. 154.

215 Roger Grenier, *Albert Camus : Soleil et l'ombre, op. cit.*, p. 314.

216, Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1886.

de mouvement se produit avec le changement des parties. Il y en a trois. C'est aussi l'opinion de Jacques Le Marinel dans son article « Albert Camus et *Les Possédés* » :

la division de la pièce en trois parties reprend exactement le mouvement du roman. Avec la scène-conclave qui marque la fin de la première partie, nous passons « de la comédie satirique au drame » (TRN1877). La confession de Stavroguine, à la fin de la deuxième partie nous fait entrer dans la tragédie.²¹⁷

Toutefois, ce n'est pas la scène-conclave qui dévie le mouvement mais l'apparition dans la ville du dernier personnage, Pierre Verkhovensky. En effet, le Narrateur nous informe spécialement qu'il « vint y promener un brandon enflammé qui fit tout sauter et mit tout le monde à nu »²¹⁸, tandis que la fin de la scène-conclave pose la question de l'énigme de Nicolas Stavroguine. Sa confession à la fin de la deuxième partie dévoile tous ses secrets et il ne lui reste plus qu'à annoncer la destruction totale dont Pierre Verkhovensky se chargera. Ilona Coombs souligne davantage le rôle exclusif de la confession dans son livre *Camus, Homme de théâtre* :

Construisant sa pièce en trois parties en vingt-deux tableaux, il en transforma le centre de gravité en remettant à sa place dans l'action la confession de Stavroguine à l'évêque Tikhone, dans laquelle il avoue avoir violé une petite fille et l'avoir laissée délibérément se suicider. Cette confession constitue le pivot de la pièce et délimite la frontière où la comédie satirique et le mélodrame se transforment en tragédie.²¹⁹

Toutefois, dans le roman de Dostoïevski elle donne ce même rôle au bal du Gouverneur :

Trois étapes se distinguent plus ou moins nettement chez Dostoïevski. D'abord une lente évolution qui, partant d'une comédie de mœurs, culmine au milieu de l'œuvre au bal du Gouverneur où soudain le drame éclate : grèves et incendies dans la ville, agonie dans la vie privée des héros du récit. A partir de ce moment, l'œuvre se développe dans un climat entièrement tragique jusqu'à la catastrophe finale. Ainsi le bal du Gouverneur est la charnière sur laquelle tourne cette immense action.²²⁰

Dans la mesure où le Gouverneur n'est pas présent dans la pièce, ce rôle du gérant de la petite ville est confié à Varvara Stavroguine qui soutient les réunions de Stépane Verkhovensky, le pique-assiette, et, qui, en despote exemplaire, décide du destin de ses favoris. C'est pourquoi la première partie est un drame familial bourgeois dans lequel la mère, Varvara Stavroguine, veut marier son fils. Le premier essai du premier tableau échoue car le jeune homme est un excentrique qui mène les gens par le bout du nez et mord les oreilles en excuse. Après un long voyage, il dévoile un côté donjuanesque qui le fait se lier à quatre femmes : une infirme – Maria Lébiadkine, Dacha Chatov – la pupille de sa mère Varvara Stavroguine, Marie Chatov – la femme de Chatov et Lisa Touchina – qui est socialement son égale. La mère se charge d'arranger l'affaire en mettant hors de jeu sa

217 Jacques Le Marinel, *Albert Camus et Les Possédés* in *Camus et le Théâtre*, Actes du Colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988 sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Imec Editions, Paris, 1992, p. 230.

218 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 971.

219 Ilona Coombs, *Camus, Homme de théâtre, op. cit.*, p. 187.

220 *Loc. cit.*

pupille mais découvre un autre obstacle en la personne de Maria Lébiadkine. La fin de la première partie éclaire, semble-t-il, les manières tout à fait chevaleresques de Stavroguine qui prend la défense d'une faible femme et lui assure une pension annuelle. Mais le chevalier est giflé et on passe à la deuxième partie avec toutes ses confusions. Toutefois, la première phrase du cinquième tableau de la deuxième partie nous informe de la possibilité de débarrasser Nicolas Stavroguine du seul et unique obstacle – sa femme infirme Maria Lébiadkine, qui s'oppose à son projet de se marier avec Lisa Touchina. Pourtant, cette fois, c'est Pierre Verkhovensky, et non plus Varvara Stavroguine, qui veut s'en occuper. La proposition « d'aide » de Pierre Verkhovensky a un sens ambigu : ses procédés sont sanglants et risquent d'être obligants. Selon Chatov, le comportement de Stavroguine est le châtement d'une faute affreuse. Stavroguine tient encore à sa femme et à Chatov qu'il veut sauver des intrigues de Pierre Verkhovensky. Cependant, la déception qu'il sème dans les âmes de ses « anciens adorateurs » et la découverte de son imposture par Maria Lébiadkine vont dans le sens de ses choix meurtriers. La deuxième partie dévoile tous les secrets de Stavroguine, elle est chargée de le démystifier. Jacques Le Marinel souligne un procédé qui prépare ce démasquage :

Il est significatif que la rencontre avec Kirilov puis Chanov ait lieu dans le même tableau, le sixième, chacun rappelant à Stavroguine le rôle que celui-ci a joué dans sa vie. Le jeu de scène, qui associe la sortie de Kirilov et l'entrée de Chatov, souligne que les deux personnages sont liés entre eux par ce qui les attache à Stavroguine.²²¹

En effet, pour ses « adorateurs », Stavroguine est un héros mythique dont Pierre Verkhovensky définit le type comme celui du Tzarévitch Ivan²²². Ce héros des contes russes, par son caractère provoque le malheur, et, pour rétablir le bonheur, doit délivrer sa terre natale de monstres et sauver la belle qui lui est destinée. Camus l'appelle dans son adaptation « le nouveau tsar »²²³ et Stavroguine lui-même réplique, dans le roman ainsi que dans la pièce, qu'il est un imposteur. La deuxième partie est jouée entre trois repères essentiels : le cri de Maria Lébiadkine : « Lâche-moi, imposteur »²²⁴ ; la réplique de Stavroguine à la proposition de Pierre Verkhovensky de devenir le nouveau tsar, - « Je comprends. Un imposteur. »²²⁵ ; et l'aveu par Stavroguine de ses crimes à Tikhone dans le quatorzième tableau. Le drame familial bourgeois se transforme dans la deuxième partie en drame personnel. En effet, le personnage découvre qu'il n'est qu'un imposteur. Nadine Natov fait l'observation suivante :

Camus a aussi retenu les deux scènes sur le pont, scènes d'une importance capitale pour l'éthique de Dostoïevski dans lesquelles se révèle la puissance de la tentation démoniaque. Ces scènes lugubres mettent l'accent sur le problème du choix moral et présentent l'homme au moment crucial où le Mal qui le possède n'est plus contrôlé ni dominé mais éclate soudain, se

221 Jacques Le Marinel, *Albert Camus et Les Possédés* in *Camus et le Théâtre*, op. cit., p. 230.

222 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 445.

223 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1063.

224 *Ibid.*, p. 1023.

225 *Ibid.*, p. 1063.

traduit par des actions sataniques et déclenche le malheur et la destruction d'autrui.²²⁶

Selon nous, le Mal ne se déclare pas brusquement, car les scènes sur le pont sont au nombre de deux et comme le remarque Jacques Le Marinel, « Camus a fait des deux scènes où Fedka, le bagnard, propose ses services à Stavroguine, deux tableaux autonomes, le septième et le neuvième »²²⁷. Ce n'est qu'au retour que le Mal se déclenche. Cela suppose que le tableau joué avant ait une signification importante. Ce tableau présente la conversation entre Stavroguine et Maria Lébiadkine qui apprend que le prince qu'elle a attendu et qui prétend être le sien ne l'est pas. C'est « un imposteur, un assassin qui cache son couteau », qui se présente à la place du prince attendu. Le vrai visage n'a plus besoin de se cacher et il n'y a plus de nécessité de contrôler et de dominer le Mal. D'ailleurs, S. Boulgakov identifie dans son article *La tragédie russe. À propos des « Possédés » de Dostoïevski, à l'occasion de leur adaptation scénique au Théâtre d'Art de Moscou* la signification de cette conversation avec celle d'Ivan et Smerdiakov dans laquelle le second conseille au premier de partir à Tcherimachniai. Cette conversation pousse Ivan à accepter que quelqu'un tue son père ; de même, à l'issue de sa conversation avec Maria Lébiadkine, Stavroguine consent que quelqu'un la tue »²²⁸.

La prédiction par l'évêque Tikhone d'un crime plus atroce que celui que Stavroguine lui a confessé prépare la fin sanglante du drame qui, par son dénouement, produit des sensations fortes, et rappelle plutôt le *thriller* que la tragédie. Les forces qui s'affrontent ne sont plus justifiables. Elles représentent les deux pôles : le Mal pur et le Bien bafoué. C'est ainsi qu'on interprète le répit avec une lueur d'espoir d'une vie nouvelle pour Chatov qui ne se produit que pour redoubler les assassinats.

D'où provient cette abondance générique ? Ilona Coombs, on l'a vu, a cherché la réponse dans le roman-source. Nina Gourfinkel, tout en rendant compte de la richesse de genres, « le roman touchant à tous les registres passe du comique au tragique, de la comédie de mœurs provinciales au plan du drame métaphysique »²²⁹, remarque une autre particularité :

La composition des *Possédés* est si complexe qu'elle paraît chaotique à un lecteur non averti. Or, ce chaos est savamment organisé et le plus adéquat à la tâche que s'est assignée l'auteur : rendre le tumulte d'une société, la confusion des esprits en fermentation. Le sens du roman est dans le croisement, l'enchevêtrement, l'embrouillement de ses multiples thèmes.²³⁰

226 Nadine Natov, *L'Interprétation scénique des Possédés* in *Les Cahiers de la nuit surveillée*, op.cit., p. 67.

227 Jacques Le Marinel, *Albert Camus et Les Possédés* in *Camus et le Théâtre*, Actes du Colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988 sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, op. cit., p. 231.

228 «... и этот суд Хромоножки, или высшей силы, через нее гласящей, окончательно решает судьбу Ставрогина: после него он (как Иван Карамазов в разговоре со Смердяковым об убийстве отца) внутренне соглашается на убийство Хромоножки.» С.Н.Булгаков, *Русская трагедия. О «Бесах» Ф.М.Достоевского, в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре* in «Бесы»: антология русской критики, Москва, Согласие, 1996, p. 493.

229 Ilona Coombs, *Camus, Homme de théâtre*, op. cit., p. 186.

230 Nina Gourfinkel, *Les Possédés* in *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, Éditions Michel Briant, 1960, n° 4, p. 339.

Le malaise provient donc, semble-t-il, de l'existence de nombreuses lignes du sujet que l'action romanesque mène parallèlement. D'autant plus qu'on discute même le caractère principal des personnages, comme le fait Nina Gourfinkel quand elle affirme que la pièce de Copeau est centrée sur Ivan Karamazov (cité à la page 62). Mais elle n'est pas la seule. Lounacharsky, critique russe et spectateur de la pièce de Copeau, affirme que « le personnage de Smerdiakov est le plus éclairé. Comme la personne ayant réellement accompli l'acte du crime, il devient en quelque sorte le héros de la pièce »²³¹. Les adaptations montrent bien la tendance à minimiser le rôle primordial du héros principal romanesque et à le confier à d'autres personnages. Ce phénomène doit sûrement provenir du roman.

Traduction

Dans son travail d'adaptateur, Jacques Copeau, beaucoup plus que les autres, a d'abord été confronté au choix d'une traduction. Seule Dominique Arban a utilisé le texte russe pour son adaptation. Camus a eu le choix entre une multitude de traductions, y compris une traduction académique, tandis que Copeau s'est trouvé dans la situation la plus difficile. Au moment de la création de l'adaptation, il n'existait que deux traductions que André Gide a caractérisées ainsi :

Effrayés par son étendue, les premiers traducteurs ne nous donnèrent de ce livre incomparable qu'une version mutilée ; sous prétexte d'unité extérieure, des chapitres entiers, de-ci de-là, furent amputés – qui suffirent à former un volume supplémentaire paru sous ce titre : *Les Précoces*. Par précaution, le nom de Karamazov y fut changé en celui de Chestomazov, de manière à achever de dérouter le lecteur. Cette traduction était d'ailleurs fort bonne dans tout ce qu'elle consentait à traduire, et je continue de la préférer à celle qui nous fut donnée depuis. Peut-être certains, se rapportant à l'époque où elle parut, estimeront-ils que le public n'était point mûr encore pour supporter une traduction intégrale d'un chef-d'œuvre aussi foisonnant ; je ne lui reprocherai donc que de ne point s'avouer incomplète. Il y a quatre ans (en 1906) parut la nouvelle traduction de MM. Bienstock et Nau. Elle offrait ce grand avantage de présenter, en un volume plus serré, l'économie générale du livre, je veux dire qu'elle restituait en leur place les parties que les premiers traducteurs en avaient d'abord éliminées ; mais par une systématique condensation, et j'allais dire congélation de chaque chapitre, ils dépouillaient les dialogues de leur balbutiement et de leur frémissent pathétiques, ils sautaient le tiers des phrases, souvent des paragraphes entiers, et des plus significatifs. Le résultat est net, abrupt, sans ombre comme serait une gravure sur zinc, ou mieux un dessin au trait d'après un profond portrait de Rembrandt. Quelle vertu n'est donc point celle de ce livre pour demeurer, malgré tant de dégradations, admirable !²³²

Il est probable qu'André Gide se trompe en désignant J.-A. Nau comme traducteur des *Frères*

231 «Больше всего света получает именно фигура Смердякова. Как лицо, реально совершающее самый акт, он стал до некоторой степени героем пьесы». А.В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 6. *Западноевропейские литературы. Статьи, доклады, речи, рецензии (1930-1933). Зарубежный театр (1905-1932)*. Москва, Художественная литература, 1965, p. 451. La traduction est la nôtre.

232 *L'Express*, 6 avril 1911.

Karamazov. En effet, celui-ci a traduit avec J.-W. Bienstock *Journal d'un écrivain*, mais la traduction des *Frères Karamazov* est signée par J.-W. Bienstock et Charles Torquet. C'est ce qu'affirme aussi H. Paul Norman dans la *Bibliographie de Jacques Copeau* : « *Les Frères Karamazov* d'après le roman de Dostoïevsky, trad. De J.-W. Bienstock et Charles Torquet, éd. Fasquelle, 1906, 494 p. »²³³. Avant cette traduction de 1906, a existé celle de 1888, de Halpérine-Kaminsky, qui supprima dans sa traduction tout ce qui concerne Ilioucha Snéguirev et le starets Zosime. Il est fort probable que Gide parle justement de cette traduction, parce qu'il la préfère. L'incertitude provient du fait que le nom de Karamazov n'y est pas changé. Quant à Francis Pruner, dans ses recherches concernant la collaboration de Jacques Copeau et Jean Croué à l'adaptation scénique des *Frères Karamazov*, il estime que les auteurs en question utilisent la traduction de E. Halpérine-Kaminsky qui « théâtralement parlant [présente] l'avantage d'un resserrement de l'intrigue conforme aux habitudes françaises et d'une exactitude des propos tenus par les personnages »²³⁴. Francis Pruner définit ainsi les goûts des lecteurs français de l'époque qui n'apprécient pas l'éparpillement du sujet et la redondance. Le resserrement y est évident avec la suppression de deux autres lignes (d'Ilioucha Snéguiriev et du starets Zosime). La traduction comporte trois parties avec neuf livres contre douze dans l'original (voir le schéma III). À titre d'exemple, on citera les propos de Dmitri qui montrent bien cet avantage de l'exactitude des propos :

Traduction de 1888	Traduction de 1952
« La férocité non-seulement est permise, mais devient la loi naturelle et logique d'un athée ! Est-ce bien cela ? En un mot : Tout est permis à un athée, est-ce bien cela ? » ²³⁵	« La scélératesse doit non seulement être autorisée, mais reconnue pour l'issue la plus nécessaire et la plus raisonnable de tout athée ! Est-ce bien cela ? » ²³⁶

En comparant l'adaptation de Copeau et la traduction d'Halpérine-Kaminsky, nous avons aussi découvert deux coïncidences : au début et à la fin. En effet, le livre, publié en 1888, souligne que le texte a été traduit et adapté. L'ordre du premier et du deuxième livres de la première partie est inversé dans la traduction, ce qui met la « réunion déplacée » au début (voir schéma III). La pièce de Jacques Copeau commence aussi par les événements de ce livre. Livia di Lella, dans son article *À propos de l'adaptation des Frères Karamazov*, se réfère au commentaire d'Halpérine-Kaminsky

233 H. Paul Norman, *Bibliographie Jacques Copeau*, Paris, Société les Belles Lettres, 1979, p. 34.

234 Francis Pruner, « La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scéniques des *Frères Karamazov* (1908-1911) », *Revue d'histoire du théâtre*, janvier-mars, 1983-1, p. 44.

235 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, traduit et adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice, Paris, Plon, 1888, Tome 1, p. 31.

236 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 118.

sur la construction de la pièce de Jacques Copeau que nous tenons à faire connaître. « Ma conviction se fonde [...] sur le fait que l'action de leur pièce débute, se déroule et s'achève dans les limites précises de notre version. »²³⁷ Bien sûr, cette affirmation est facilement contestable. En effet, l'action réelle du roman commence avec la venue de la famille Karamazov au monastère. La scène au monastère présente une exposition parfaite de tous les personnages et de leurs mobiles. Elle noue l'intrigue, désignant les obstacles, et anticipe la fin tragique. En outre, si l'on supprime l'histoire des écoliers et celle du starets Zosime, les événements ne pourront se dérouler que d'une seule manière. Donc, si l'on insiste sur la nature accessoire de cette première coïncidence, la deuxième a beaucoup plus de force. La fin de la traduction d'Halpérine-Kaminsky ajoute un élément qui change complètement le genre, le style et le sens de l'original. Il est proposé au lecteur une histoire dans laquelle Aliocha réalise le projet d'évasion de Dmitri. Pour cela, il fait boire les soldats et officiers de garde, libère Dmitri et prend sa place pour que son frère puisse s'enfuir sans qu'on le recherche aussitôt. On découvre la fraude, Aliocha est arrêté. On lui fait un procès qu'il gagne car sa conduite, comparée à celle de son frère aîné, mérite une profonde estime. Au cours du procès, Lisa, miraculeusement guérie, avoue publiquement son amour à Aliocha. Un tel tournant dans l'histoire annonce un changement qui commence à partir de l'épilogue. Aliocha arrive chez Katia pour lui transmettre la demande de Dmitri de venir le voir en prison avant qu'il ne parte en Sibérie. Des changements effectués par Halpérine-Kaminsky sont aussi présents dans la pièce de Copeau. Comparons le début du sous-chapitre III de l'épilogue de la traduction et la scène finale de la version de 1911 de la pièce de Jacques Copeau :

Traduction de Halpérine-Kaminsky	Pièce de Copeau
<p>Deux semaines s'étaient écoulées ; le départ des condamnés était fixé pour le matin de ce jour. Ivan Fiodorovitch, encore malade, ne pouvait rien pour son frère. Kathérina Ivanovna, inquiète, toujours partagée entre ses deux amours pour ces deux êtres si différents et si semblables, Ivan, Dmitri, cet esprit et ce cœur, mais ces deux sensuels, ces deux Karamazov, - ne savait que faire. Quitter Ivan, malade, et qui avait besoin de soins dévoués, elle ne pouvait s'y résoudre. Mais la pensée d'abandonner Mitia, de le laisser entrer, comme avait dit Alioscha, dans les ténèbres, subir son injuste condamnation, agoniser de la mort lente des bagnes sibériens, cette pensée lui était insupportable.</p> <p>- Alexey Fédorovitch, disait-elle à</p>	<p>Kathérina (<i>à genoux, les mains jointes</i>) Mon Dieu, mon Dieu, sauvez-moi, éclairez-moi ! Lequel des deux m'ordonnerez-vous d'abandonner ? Car il faut choisir... Dites, Seigneur... qui <i>faut-il</i> que j'aime ?</p> <p>Ivan. Celui que tu aimes, Katia, c'est Karamazov !...</p>

237 Livia di Lella, « À propos de l'adaptation des *Frères Karamazov* », *Bouffonneries*, n° 34, 1995, p. 81.

<p>Alioscha qu'elle avait mandé deux heures avant le départ du convoi, que faire ? Lequel des deux faut-il abandonner ? Car il faut choisir ! Ajouta-t-elle en se tordant les mains.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Oui, il faut choisir, répéta Alioscha d'une voix étrange, oui, Katherina Ivanovna, le moment est venu, il faut choisir. - Je vous comprends, je sais tout ce que vous pensez, je sais qu'en vous-même vous condamnez mes tergiversations. Quel est celui que j'aime, n'est-ce pas ? Si c'est Ivan ce ne peut-être Mitia, n'est-ce pas ? <p>Alioscha sourit.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pourquoi riez-vous ? Demanda doucement la jeune fille. - <i>Si c'est Ivan, ce ne peut-être Dmitri ...</i> - Eh bien ? - Qui sait ? Peut-être est-ce Karamazov que vous aimez ... - Oh ! Alioscha, cessez, vous me faites souffrir ! Voyez-vous, tranchez vous-même mes doutes. Dites, qui <i>faut-il</i> que j'aime ?²³⁸ 	
---	--

Permettons-nous d'attirer davantage l'attention sur la tournure « *faut-il* », en italiques dans la traduction. Copeau la conserve aussi en italiques dans son adaptation. Ces coïncidences vont plutôt dans le sens de l'opinion de Francis Pruner. Jacques Copeau estime beaucoup trop André Gide pour ignorer la préférence de son maître et ne pas la faire sienne. Toutefois, il existe encore un avis sur le sujet, celui de Livia di Lella, qui avance que :

l'analyse des dialogues et des didascalies de RI (l'adaptation de Copeau) démontrent que le réducteur (Jacques Copeau) s'est servi syncrétiquement des deux textes (de traduction de Halpérine-Kamensky et celle de Bienstock). En ce qui concerne l'économie générale de la traduction Copeau a utilisé T1 (traduction de Halpérine-Kamensky), pour les didascalies, il a surtout employé T2 (la traduction de Bienstock).²³⁹

Mais l'auteur de l'article ne donne pas d'exemples concrets tirés de la traduction de Bienstock et reproche à ces deux traductions le fait de transformer la pièce de Copeau en une tragédie bourgeoise :

Les versions françaises du roman présentaient d'éclatantes mutilations de l'intrigue et un appauvrissement systématique des dialogues et des descriptions, l'élimination de tons comiques,

238 Théodor Dostoïevsky, *Les Frères Karamazov*, traduit et adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice, Paris, Plon, 1888, tome second, pp. 294-295. Les mots en italiques sont ainsi dans le texte de la traduction.

239 Livia di Lella, « À propos de l'adaptation des *Frères Karamazov* », *op. cit.*, p. 81. Les précisions entre parenthèses sont les nôtres.

plaisants et une accentuation des nuances sombres, tragiques : c'est pourquoi on a interprété la réduction de Jacques Copeau comme une tragédie bourgeoise.²⁴⁰

L'utilisation des traductions qui n'ont su, ni garder le respect du texte autre, ni conserver son infrangible originalité, son altérité, a complètement dénaturé l'œuvre dostoïevskienne tout en la rapprochant toutefois du genre dramatique. La dénaturalisation ne semble pas être gratuite.

Conclusion partielle

L'adaptation théâtrale est une épreuve de la maîtrise des règles du genre dramatique. De ce point de vue l'architecture des romans dostoïevskiens semble venir en aide aux adaptateurs.

En effet, les romans dostoïevskiens commencent par « une exposition dramatique » qui se déploie sur les premières soixante – soixante-dix pages ; le surpeuplement présente un large éventail des caractères ; l'abondance des événements offre un choix entre la division de l'histoire en actes ou en tableaux ; la narration qui met en valeur les anomalies spatio-temporelles camoufle la linéarité chronologique, imitant en quelque sorte la narration dramatique en bond ; la profusion des catastrophes à tous niveaux et de tous genres prépare le terrain des coups de théâtre.

Pourtant, tous ces avantages se transforment en des contraintes passant d'un genre à l'autre. Ce que prouve la réception des pièces par le public et par la critique. Les critiques semblent être perplexes quand ils définissent le genre de la pièce présentée. Le drame, ou le mélodrame, à la base d'une anecdote familiale et judiciaire et avec une psychologie des personnages caractérisent la représentation de Jacques Copeau. L'adaptation d'Arban se définit comme un drame policier dans lequel l'énigme et le suspense se disputent la primauté. Si la pièce d'Albert Camus se manifeste comme « un modèle du genre », il est toutefois difficile de définir de quel genre : comique, dramatique ou tragique.

Ce chaos générique met en péril la place et le rôle du héros principal romanesque.

Est-ce l'héritage romanesque ou l'apport des traducteurs ? Des trois adaptateurs, Copeau s'est retrouvé dans la situation la plus délicate car les deux traductions du début du vingtième siècle, celles de Halpérine-Kaminsky et de Bienstock, étaient plus éloignées du texte original du roman que les traductions qui ont été utilisées par Camus et Arban.

240 Livia di Lella, « À propos de l'adaptation des *Frères Karamazov* », *op. cit.*, p. 79.

Partie II : Répétition

Chapitre V : Le personnage manqué

L'unicité est dans la pluralité

Si l'on compare les titres des œuvres dostoïevskiennes, on y verra une tendance à opposer la pluralité à la singularité : *Les Pauvres Gens*, *Les Humiliés et offensés*, *Les Possédés*, *Les Frères Karamazov* contre *Le Double*, *L'Idiot*, *Le Joueur*, *L'Adolescent*. Son dernier roman a pour titre *Les Frères Karamazov*. Le pluriel laisse penser qu'il s'agit des relations entre plusieurs frères. Le titre du roman *Les Possédés* (ou *Les Démons*), aussi au pluriel, clame la recherche de ces deux (ou plus) êtres. Il faut donc chercher à savoir si Dostoïevski suit une construction classique et par mégarde donne un titre qui laisse le héros principal seul et unique. Ou si Dostoïevski multiplie ses personnages principaux et met en avance le concept, ce que le titre reflète.

Il existe dans les *Frères Karamazov* tout comme dans les *Possédés*, trois sujets essentiels du « contenu narratif ou de l'histoire ». Le premier sujet du dernier roman est lié au starets Zosime et peut être appelée religieux puisque c'est l'hagiographie du starets. Il est secondaire dans le roman.

Stépane Trophimovitch Verkhovensky est au centre du premier sujet des *Possédés*, mais secondaire par rapport au deux autres. Il retrace le rôle et le destin du maître. Il est difficile d'attribuer un seul label à ce sujet. Stépane Trophimovitch Verkhovensky est un pédagogue pour qui ses élèves sont plutôt des confidents. Il est le père qui n'a jamais participé à l'éducation de son propre fils. C'est un scientifique qui a aiguisé ses pensées dans les salons mondains, un réformiste qui n'a jamais élaboré aucune réforme. Pourtant, sa petite société lui a attribué deux rôles : celui de l'enseignant et celui du penseur. C'est aussi lui qui retrouve le chemin vers Dieu à la fin de sa vie. On pourra définir ce sujet comme philosophique, psychopédagogique et religieux.

Le deuxième sujet des *Frères Karamazov* est celui de la catastrophe qui fait le « cadre extérieur »²⁴¹. On le définit, d'une part, comme policier, car il se noue et se dénoue autour d'un assassinat, et, d'autre part, comme philosophique puisqu'il soulève des questions métaphysiques sur l'existence humaine. La plupart des critiques du XIX^e siècle y voyait le « cadre intérieur », si l'on se permet de paraphraser le lexique dostoïevskien. Ce sujet est capital.

Nicolas Stavroguine, élève et confident de Stépane Trophimovitch, tient la place du héros principal du roman *Les Possédés*, portant les espoirs et les attentes des autres personnages. La deuxième ligne du sujet, liée à lui, est principale, mais parce qu'il n'est « ni froid ni chaud »²⁴² comme, d'ailleurs son maître²⁴³, nous définissons ce sujet du contenu narratif comme philosophique

241 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 45.

242 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 715.

243 *Ibid.*, p. 682.

et religieux.

Le troisième sujet des *Frères Karamazov* dresse l'histoire d'Ilioucha Sniéguiriov et est nommé par le narrateur « Les Garçons ». Ce dernier est aussi secondaire et, parce qu'il retrace la vie et les relations entre les adolescents et l'entrée de l'enfant dans le monde réel, a été qualifié de psychopédagogique.

Le troisième sujet des *Possédés*, lié à Piotr Stépanovitch Verkhovensky, devient le « cadre extérieur » du roman. Il représente l'assassinat politique, ce qui transforme la forme policière en forme terroriste, d'autant plus que c'est un personnage qui « [fait] irruption et [tombe] comme une bombe »²⁴⁴, un personnage qui usurpe une place pour être présent et pour être important. On peut ainsi élargir la définition que donne Nicolas Struve de la forme des cinq derniers romans de Dostoïevski comme romans policiers, philosophiques et christiques : il y a encore quelques aspects – la psychopédagogie, la politique.

Les trois sujets nous montrent Aliocha et Stavroguine agissants. Leurs actions, toutefois, ne peuvent pas être définies comme capitales. Elles sont piètres par rapport au rôle de héros principal qu'ils occupent. En effet, en se référant aux *Racines historiques du conte merveilleux* de Vladimir Propp, on pourrait comparer le rôle d'Aliocha avec celui de « la figure de l'auxiliaire »²⁴⁵ qui a évolué jusqu'aux anges gardiens. Dmitri et Ivan, dont les faits et les méfaits occupent la narration, ont, en plus, un ange gardien. Les trois sujets de l'histoire font apparaître les personnages essentiels suivants : le starets Zosime, Dmitri, Ivan et Ilioucha. Aliocha est un fil qui les noue entre eux. Il est d'ailleurs appelé ainsi par deux personnages romanesques : Fiodor Pavlovitch Karamazov (pp. 58, 212) et Dmitri (p. 165). Il se comporte aussi comme l'ange de la légende de Grouchenka sur l'oignon (regarder p. 107). En ce qui concerne Stavroguine, c'est un imposteur qui trompe les attentes et fait paraître ce qu'il n'est pas en réalité. Ainsi, les deux personnages qui devraient être les personnages principaux, Aliocha et Stavroguine, n'en sont pas.

Il y a dans la critique littéraire contemporaine, une tendance à considérer le personnage d'Aliocha comme le héros principal du deuxième roman promis par le narrateur des *Frères Karamazov*. Cette idée est développée par Igor Volguine dans son livre *La dernière année de Dostoïevski*. Igor Volguine reprend les souvenirs de Souvorine dans lesquels ce dernier raconte sa conversation avec Dostoïevski du 20 février 1880. Dostoïevski y évoque le terrorisme politique. La question qui le tourmente, est de comprendre comment la société doit réagir à ces crimes. Il sent aussi une sorte de compassion de la société pour ces criminels. Le dilemme consiste à décider du comportement civil à adopter quand on apprend la préparation d'un assassinat. Faut-il le dénoncer

244 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., pp. 189-190.

245 Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983 pour la traduction française, p. 241.

ou non ? Dostoïevski voit la gravité de son propre choix : il trouve que les raisons qui lui permettent de dénoncer sont solides en comparaison de celles, mesquines, pour ne pas dénoncer, mais que pourtant il ne l'aurait pas fait. Il explique que de se faire passer pour un mouchard dans notre société contemporaine est plus honteux que de commettre un délit en se taisant. Or, s'il dénonce, on le traquera. Et Dostoïevski se désole : « Est-ce normal ? Dans notre société tout est anormal, c'est pourquoi il se passe ces choses-là et personne ne sait comment réagir non seulement dans les situations les plus difficiles mais également dans les plus faciles ». Il souhaiterait mettre cette idée dans ses écrits car alors « il pourrait dire le bien et le mal à notre société et à notre gouvernement, mais c'est interdit. On ne peut pas parler du plus important, chez nous. »²⁴⁶ Souvorine rapporte la fin de la conversation en ces termes :

Il a dit aussi qu'il écrira un roman dont le héros sera Aliocha Karamazov. Il voulait le faire passer par le monastère puis le transformer en révolutionnaire. Il aurait commis un crime politique. On l'aurait exécuté. Il aurait recherché la vérité et au cours de ces recherches, naturellement, il serait devenu révolutionnaire.²⁴⁷

Au mois de février 1880, Dostoïevski entreprend l'écriture de la dernière partie des *Frères Karamazov*. Les notes préparatoires témoignent des conversations d'Aliocha avec Kolia Krassotkine. Le 7 juin 1880, après le banquet suivi de l'inauguration du monument de Pouchkine, A.M. Slivitsky évoque dans ses mémoires, consacrées au président des Amis de la littérature russe L. I. Polivanov, les plaintes de Dostoïevski sur la maladie qui l'empêche de travailler efficacement et rapporte ces paroles : « J'écrirai encore *Les Enfants*, et je mourrai ». Pour sa part Slivitsky raconte que le roman *Les Enfants*, dans le projet de Dostoïevski, fait suite aux *Frères Karamazov*. Les héros principaux du roman-suite auraient dû être les enfants du roman précédent.²⁴⁸ Volguine cite aussi ces souvenirs mais omet ce détail important sur le roman-suite en se bornant à donner une information assez générale : « Il voulait parler de la suite des *Frères Karamazov*. Il ne faisait pas de projet à plus long terme. »²⁴⁹ Dostoïevski fait part de son futur projet au moment où il travaille au onzième livre consacré à Ivan Fiodorovitch Karamazov, après avoir terminé le chapitre dix, « les Garçons ». Un peu plus tôt, le 26 mai 1880, paraît un communiqué sur les rumeurs concernant la suite des *Frères Karamazov* dans le journal d'Odessa « Le Télégraphe de Novorosiisk ». Le destin réservé à Aliocha est le suivant : « Alexéï se fera instituteur à la campagne et, sous l'influence de certains processus psychologiques, il en viendra même à l'idée de régicide. »²⁵⁰

Dostoïevski a quelques projets romanesques avant d'entreprendre l'écriture d'un grand roman

246 Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2, Москва, Художественная литература, 1964, p. 329.

La traduction est la nôtre.

247 *Ibid.*, p. 329.

248 Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2, *op. cit.*, p. 355.

249 Igor Volguine, *La Dernière année de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 319.

250 Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений в 30-ти томах, т. 15, *op. cit.*, p. 486.

qui sera les *Frère Karamazov*. Parmi ces projets, dans les années 1860-1870, on compte : « Athéisme », « La Vie d'un grand pêcheur ». Au début de l'automne 1874, en travaillant sur le roman *l'Adolescent*, Dostoïevski fait le projet de décrire le drame de Tobolsk comme celui d'Ilyinsky. En janvier 1876, le chapitre « Le Roman futur. De nouveau "la famille de hasard" » paraît dans le *Journal d'un écrivain*. Dostoïevski évoque le projet d'écrire un roman sur les enfants contemporains et bien sûr, sur leurs pères dans leurs relations mutuelles contemporaines. Il avoue que le « poème » est déjà prêt dans sa tête. D'ailleurs, il vient d'aborder le sujet dans *l'Adolescent*, à ceci près que Arkady Dolgorouky n'est plus enfant quand il apparaît dans le roman. Tous ces sujets trouvent leurs incarnations dans le roman des *Frères Karamazov*. Mais comme chaque fois quand Dostoïevski a encore quelque chose à dire sur un sujet déjà entamé, il note un nouveau projet en utilisant comme repère l'épisode et les personnages qu'il a déjà évoqués dans les romans publiés. Ainsi par exemple de l'histoire de Tobolsk, dont Dostoïevski parle dans la *Maison des morts*. L'histoire d'Ilyinsky devient celle de Dmitri Karamazov et constitue le nœud de l'intrigue dans les *Frères Karamazov*. Les carnets de travail conservent le nom du prototype réel tant que le personnage ne trouve pas son propre nom et son propre visage. Le thème des enfants hante aussi l'esprit de Dostoïevski. Après avoir écrit *l'Adolescent*, il note le projet et l'incarne dans les *Frères Karamazov*. Mais alors qu'il a fini le chapitre « les Garçons », les événements contemporains lui fournissent encore des idées qu'il ne lui sera plus possible de développer dans le roman en cours. Il poursuit donc ses projets en utilisant des personnages existants. Il semble que la suite des *Frères Karamazov* n'aurait pas pu se nouer qu'autour de jeunes gens âgés d'une vingtaine d'années ; surtout si le héros principal doit être exécuté comme l'étaient les terroristes russes de l'époque, qui ne dépassaient guère l'âge de trente ans. Aliocha dans le premier roman a vingt ans. Dans la suite, il aurait dû avoir trente trois ans. Kolia Krassotkine, l'adolescent dans le roman éponyme aurait eu dans la suite vingt sept – vingt huit ans. Il est donc un héros potentiel et exprime dans le roman *Les Frères Karamazov* des idées socialistes à la manière de Rakitine.

On pourrait échafauder des suppositions à l'infini. Les carnets de travail montrent bien à quel point des projets initiaux peuvent se changer et se transformer sous la main de l'écrivain. Dostoïevski se montre capable de défaire entièrement des chapitres achevés même si le temps lui fait défaut. Or, il est impossible de maintenir l'avis d'Igor Volguine sur la place principale d'Aliocha dans le deuxième roman qui nous semblait pourtant juste avant d'avoir commencé l'analyse des adaptations théâtrales. Les éléments de l'étude de genèse des projets et des idées dostoïevskiens réfute cette supposition ainsi que la composition romanesque analysée plus loin. L'interprétation a révélé des points dont le développement aidera à prouver que le personnage d'Aliocha assume parfaitement son rôle principal dans le premier et unique roman.

La pensée philosophique russe

L'idée de la pluralité et de la synthèse des genres trouve ses racines d'une part dans l'histoire de la pensée philosophique et religieuse russe, et d'autre part, dans la perception du monde de Dostoïevski et dans la manière synthétique qu'il adopte dans son écriture. *Le Journal d'un écrivain* le prouve largement. En outre, « la philosophie russe a été dès son apparition religieuse et s'est développée différemment de la philosophie européenne. En effet, ce sont Les belles-lettres russes qui ont anticipé et engendré sa tradition en lui attribuant l'intuition figurative et le *pathos* religieux »²⁵¹. La philosophie née au sein de la pensée religieuse est ainsi l'élément indispensable de l'œuvre romanesque russe. Selon V. Nikitine, exprimant sa pensée dans son article *Dostoïevski : l'orthodoxie et « l'idée russe »*, Dostoïevski croit que l'orthodoxie est la tradition culturelle fondamentale de la Russie dans la mesure où le peuple russe n'a pas de culture avant le christianisme.²⁵² La pensée religieuse russe est donc conçue comme syncrétisme entre la culture, la religion et la philosophie. L'orthodoxie se caractérise, particulièrement à l'époque de Dostoïevski, par le concept de « communion ». Sous l'influence de Khomiakov, célèbre slavophile et l'un des premiers philosophes russes, qui a beaucoup écrit sur la communion, Dostoïevski pense que le catholicisme renonce au principe de liberté au profit du principe d'union, d'où la prépondérance du collectif, de l'autorité et du pouvoir dans lesquels l'individu ne compte pas. Il pense que le protestantisme, au contraire, préfère la liberté à l'union, et que c'est pourquoi la vie de la communauté y perd son vrai sens puisque l'individu y fait la loi. La communion de l'orthodoxie présente, selon Dostoïevski, une parfaite harmonie de la liberté et de l'union dans l'amour christique. Une telle singularité provient des besoins du croyant et de ceux de l'Église. Cette notion, de communion, la plus ancienne, la plus synthétique et la plus épineuse, Dostoïevski la manifeste dans le titre de son dernier roman : *Les Frères Karamazov*. La communion, ou plutôt la confrérie et sa forme sociale – la fraternité –, sont étroitement liées. Ce n'est donc pas le lien de sang qui intéresse l'écrivain, mais l'union, dans laquelle des êtres agissent volontairement comme des frères entre eux. Dans *Les Possédés*, le principe de l'union est également présent, mais dans un sens négatif. En effet, la génération des « pères », comme Dostoïevski appelle les partisans du libéralisme des

251 Виктор Аксютин, *Становление русской философии*, <http://rustrana.ru/article.php?nid=10498>, «Русская философия изначально была религиозной и формировалась иначе, чем в Европе... Русская художественная литература предварила и породила традицию русской философии, придав ей художественную интуицию и религиозный пафос.»

252 « ... ибо у русских, как думал Достоевский, до принятия христианства, вообще не было культуры. Именно Православие стало основополагающей культурной традицией для России.» В. А. Никитин *Достоевский: Православие и «русская идея»* in *Из истории общественной мысли*, 1990, pp. 125-131 <http://www.ecsocman.edu.ru/data/498/826/1219/19-Nikitin.pdf>, p. 126.

années quarante, fait naître la génération des « fils », qui sont, selon lui, les nihilistes des années soixante. La responsabilité, que les « pères » ont refusée, est incarnée symboliquement dans l'image du colis par lequel Stéphane Verkhovensky envoie son fils Piotr Verkhovensky à ses tantes à l'étranger. Héritiers de la maladie de la révolution et de la destruction, les fils comme leurs pères doivent se guérir aux pieds de Jésus. L'union passe donc par la responsabilité qu'il faut assumer d'abord, pour trouver ensuite le remède. D'ailleurs, le niveau de contamination des fils respectifs par la destruction et la négation est aussi différent que celui de l'union des frères respectifs.

Une approche critique

Par ailleurs, on imagine que des titres comme *Les Frères Karamazov* ou *Les Possédés* doivent supposer une alternative : soit réunir tous ceux qui se révèlent « frères » ou « possédés » par une action commune, soit les opposer par leur caractère insolite. Il existe pourtant un compromis qui, dans le cas des *Frères Karamazov*, supprime l'alternative et satisfait ainsi le plus les goûts de la critique littéraire du XX^e siècle. En effet, ce compromis consiste à faire entrer les frères dans des jeux triangulaires : chaque frère représente son côté singulier tout en représentant, en même temps, le trait caractéristique d'une totalité. C'est ainsi que Gide dresse trois couches, trois régions de la nature humaine. Chacune des trois régions se manifeste chez l'un des trois frères :

une région intellectuelle étrangère à l'âme et d'où pourtant émanent les pires tentations. C'est là qu'habite, selon Dostoïevski, l'élément perfide, l'élément démoniaque... la seconde couche, qui est la région des passions, région dévastée par des tourbillons orageux, mais, si tragiques que soient les événements que ces orages déterminent, l'âme même des personnages n'en est pas précisément affectée. Il y a une région plus profonde, que ne trouble pas la passion.²⁵³

La première couche intellectuelle correspond à Ivan, la deuxième, celle des passions, revient à Dmitri et la troisième, celle où règnent l'âme et le cœur, appartient à Aliocha. Viatcheslav Ivanov voit dans la « figure de trois frères »²⁵⁴ la représentation de la Russie. Aliocha, par sa « paisible humilité, est, comme dans les contes, l'enfant élu du destin »²⁵⁵. Dmitri est le martyr de la Russie paysanne, « sauvage, mais solide, avec ses bassesses et la santé de son ancien mode de vie »²⁵⁶. Ivan, l'homme savant, « représente la Russie luciférienne, aliénée par rapport au peuple et induisant le peuple en tentation »²⁵⁷. Vladimir Marinov démontre le parallèle évident entre les trois fonctions indo-européennes, décrites par Dumézil, et les « trois tentations majeures de l'esprit du désert que le

253 André Gide, *Dostoïevski*, Paris, Plon, 1923, p. 162.

254 Viatcheslav Ivanov, *Dostoïevski, tragédie, mythe, religion*, Syrtex, 2000, p. 153.

255 *Ibid.*, p. 153.

256 *Loc. cit.*

257 Viatcheslav Ivanov, *Dostoïevski, tragédie, mythe, religion, op. cit.*, p. 153.

Christ rejette »²⁵⁸. Chaque frère incarne ainsi la fonction et la tentation qui lui correspondent. Aliocha accomplit la fonction sacerdotale et est tenté par le miracle attendu après la mort du starets Zossima²⁵⁹. Le rôle de Dmitri est lié par son nom à la fonction agricole. Il correspond à la tentation de la liberté au cours de laquelle le Christ refuse de changer en pain les pierres dans le désert aride. Ivan est obsédé par la question du pouvoir, « plus particulièrement, par la manière dont l'épée de César surgit derrière l'esprit ecclésiastique de l'Église chrétienne »²⁶⁰. Il peut sembler qu'on ait là trois forces qui agissent chacune dans son propre intérêt et représentent néanmoins chacune un côté du *triangle karamazovien*²⁶¹.

Le processus de création des *Possédés* manifeste la complexité méthodique de la composition du roman et l'apparition d'éléments nouveaux. Quand la forme du pamphlet politique ne satisfait plus Dostoïevski (car il est toujours à la recherche du tragique), il transforme le Prince, héros secondaire de ses carnets, en héros principal, tout en repoussant Netchaïev - Piotr Verkhovensky – de la première position à la deuxième. Selon Viatcheslav Polonsky, cela produit une différence marquante dans le procédé à l'aide duquel les personnages sont créés, ce qu'il a analysé dans son article *Nicolas Stavroguine et le roman « Possédés »*²⁶². Le grotesque et la caricature sont utilisés selon Polonsky, pour souligner de manière satirique les particularités physiques et psychiques des personnages, comme Chigaliev qui a « les oreilles d'une dimension anormale, longues, larges, épaisses », ou le caractère remuant de Piotr Verkhovensky qui se démène tout le temps, ou la servilité lâche de Karmazinov. Ce procédé fait que les personnages appartiennent, les uns au théâtre forain où ils semblent être déguisés et jouer des rôles appris, chacun représentant un masque personnifiant un vice. Les autres, Nicolas Stavroguine et ses compagnons, par exemple Lisa, Dacha et Mavriki Nicolaiévitch, apparaissent comme des gens, des spectateurs qui seraient entrés par hasard dans les coulisses d'un théâtre de foire, tant ils sont différents, sans grimace, sans hyperbole, l'âme profonde, tragiquement sérieux. Ils sont en marge du style général des *Possédés*. Les personnages tragiques sont obligés de monter sur scène entourés d'acteurs du théâtre forain. De là provient l'air énigmatique du personnage principal tragique²⁶³.

Les adeptes du principe convergeant, basé sur le repérage d'un trait de caractère unissant les trois frères Karamazov, sont confrontés à la nécessité d'élucider la nature karamazovienne. Tout en soulignant la différence entre les frères, ils essaient de montrer le lien qui les rapproche. Dominique

258 Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, PUF, 1990, p. 331.

259 *Loc. cit.*

260 *Ibid.*, p. 332.

261 Sur la nature karamazovienne Robert L. Belknap, *The Structure of « The Brothers Karamazov »*, La Hague, Mouton & Co.N.V., Publisher, 1967.

262 Вяч.П.Полонский, *Николай Ставругин и роман «Бесы»* in « *Бесы* »: антология русской критики, Москва, Согласие, 1996, pp. 619-638.

263 *Loc. cit.*

Arban, par exemple, réunit les frères par leur volonté de tuer leur père. En plus, elle associe Smerdiakov au symbole qu'est le chiffre trois.

Nikolaï Berdiaev consacre tout un ouvrage à la perception du monde de Dostoïevski. Il remarque une forte centralisation dans la construction de ses romans. Soit tout et tout le monde se précipitent vers une personne centrale, soit cette personne centrale se précipite vers tous et vers tout. Cette personne est une énigme et tout le monde la résout, tout le monde est attiré par son secret. La personne centrale forme un axe autour duquel tout gravite. Un tourbillon ardent des relations humaines se noue et tout le monde y est entraîné. Tout le monde y tourne dans une sorte de frénésie. *Les Possédés* comporte aussi une telle construction centralisée. Nicolas Stavroguine est le soleil de ce système héliocentrique. Autour de lui s'élève un tourbillon qui se transforme en une agitation diabolique. Tout le monde s'y tend comme vers un soleil, tout le monde y émane et en revient. Chatov, Piotr Verkhovensky, Kirilov ne sont que des unités de la personnalité de Nicolas Stavroguine, ses émanations qui l'épuisent. L'énigme de Stavroguine, son secret, est le seul sujet des *Possédés*. « L'affaire » unique qui occupe tout le monde est celle concernant Stavroguine. *Les Possédés* montre comment une personnalité insolite se détruit, épuise ses forces dans l'incommensurabilité de ses aspirations, étant incapable de choisir et de se sacrifier. Pendant que tous se précipitent vers des personnages « obscurs » - Stavroguine, Versilov (*L'Adolescent*), Ivan Karamazov –, en cherchant leur secret, des personnages « clairs » - Mychkine (*L'Idiot*), Aliocha Karamazov – s'élancent vers les autres, découvrent leurs secrets. Aliocha résout l'énigme d'Ivan, Mychkine voit clair dans l'âme de Nastassia Philipovna et d'Aglaïa. Les « clairs » sont ainsi là pour aider, les « obscurs » pour torturer et tourmenter par leur énigme. Telles sont les forces centrifuges et centripètes dans les romans de Dostoïevski²⁶⁴.

Si la tendance générale d'interprétation des personnages des *Possédés* depuis sa création jusqu'à nos jours reste à peu près la même, les personnages d'Aliocha Karamazov et de Smerdiakov sont vus différemment.

« Chargé de commissions »

Suivant l'histoire, on voit bien que du monastère – son lieu par excellence – Aliocha va et vient entre la maison de son père, le pavillon du jardin de la voisine de son père, la maison de Mme Khokhlakov, la maison de Grouchegnka, la maison d'Ilioucha, la maison d'Ivan, la prison, etc. Tous ces lieux sont des espaces fermés auxquels peut être substituée un seul, la scène. On peut imaginer alors qu'Aliocha nous y amène pour parler et pour exprimer ses pensées, mais on se trompe encore

264 Николай Бердяев, *Мирозозерцание Достоевского*, Москва, 2001, p. 28-30.

une fois. La plupart du temps il écoute, c'est à lui qu'on raconte tout, c'est devant lui qu'on exprime les pensées les plus intimes que l'on a peur parfois de prononcer à haute voix, c'est devant lui qu'on joue les scènes les plus spectaculaires. On peut même dire qu'Aliocha est le spectateur qui est en quête de sa représentation théâtrale dans le roman. Nina Gourfinkel estime aussi que :

[Les scènes les plus saillantes du roman] sont liées entre elles par un fil ténu, introduit de manière presque nonchalante : les allées et venues d'Aliocha, interlocuteur peu loquace mais dont la présence ici ou là justifie le dialogue.²⁶⁵

Les allées et venues d'Aliocha sont déterminées par toutes sortes de commissions qu'il reçoit des autres personnages. En effet, Mme Khokhlakov, au cours de son entrevue avec le starets Zosime qui a lieu en même temps que la « réunion déplacée », transmet à Aliocha la demande de Catherine Ivanovna de lui rendre visite. S'apprêtant à le faire, Aliocha croise Dmitri qui, à la suite de cette heureuse coïncidence, après l'avoir mis au courant de son drame passé et de la tragédie qui se jouera sûrement, envoie Aliocha chez le père d'abord, puis chez Cathérine. Ainsi, Aliocha révèle l'atmosphère qui règne dans sa famille : les raisonnements blasphématoires de Smerdiakov sous le patronage d'Ivan, les menaces parricide de Dmitri, la haine d'Ivan contre son père et son grand frère, les frasques de son père. Puis, se rendant chez Catherine, il assiste au tour que joue Grouhegnka à Catherine. Les commissions de Dmitri sont accomplies mais Catherine Ivanovna, vu l'état dans lequel l'a mise le comportement de cette dernière et, surtout, le fait que Grouhegnka soit au courant de la « soirée fatale », demande à Aliocha de venir le lendemain. C'est alors qu'Aliocha devient le témoin du « déchirement au salon ». Il est chargé en outre de la commission qui fait de lui le témoin d'un autre déchirement chez le capitaine Sniéguiriov. La deuxième suite de commissions apparaît à la veille du jugement. Grouhegnka demande à Aliocha de découvrir le secret qui lie Dmitri et Ivan. La sollicitation de Lise à voir Aliocha résulte de la commission de transmettre sa lettre à Ivan. Chez Dmitri, Aliocha apprend le secret qui torture tant Grouhegnka. Dmitri, à son tour charge Aliocha d'une toute petite commission qui fait de lui le témoin du ménage d'Ivan et de Catherine Ivanovna. La toute dernière commission provenant de Dmitri emène Aliocha chez Catherine pour la supplier de lui rendre visite avant son départ au bagne.

Tout en exécutant les commissions, Aliocha a ses propres devoirs qui jouent le même rôle que la commission dans l'architecture du roman. C'est ainsi qu'en voulant retrouver la tombe de sa défunte mère, Aliocha arrive chez son père sans achever ses études. Puis, après avoir fait connaissance avec le starets Zosime, Aliocha veut entrer au monastère. La rencontre avec les écoliers lui pose une énigme qu'Aliocha veut dévoiler. Surtout, quand un petit garçon, au lieu de se montrer aimable envers celui qui le défend contre ses camarades, lui mord le doigt. Après avoir

265 Nina Gourfinkel, *Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski* in *Les Cahiers de l'Herne*, Dostoïevski, Paris, Éditions de l'Herne, 1973, p. 243.

échoué à transmettre la commission de Catherine Ivanovna au capitaine Sniéguiriov, Aliocha a un vif désir de retourner au monastère mais un mauvais pressentiment le conduit à aller chercher son frère Dmitri. Le plan qui consiste à le surprendre dans le jardin contigu à celui de son père, là où il a eu la confession de son frère, fait d'Aliocha le témoin de l'entrevue de Smerdiakov et de Marie Kondratievna alors qu'il l'emmène chez son frère Ivan avec lequel il fait enfin connaissance. L'injustice suprême qui altère le corps du starets défunt est à l'origine du désir d'aller se perdre chez Grouhegnka. Cette visite dévoile l'âme de cette dernière et ses vrais mobiles. Pour apaiser l'âme d'Ilioucha mourant, Aliocha contribue à la réconciliation entre lui et ses camarades de classe. A la veille du jugement, Aliocha éprouve une nécessité pressante de voir Ivan. Les devoirs d'Aliocha sont des manifestations évidentes d'altruisme, sauf la visite chez Grouhegnka qui a un statut particulier car elle fait partie de la série d'imitations qu'effectue Aliocha.

La répétition – mode de vie d'Aliocha

La première fois qu'Aliocha débute son discours au sujet d'Ivan devant Rakitine, il est accusé de plagiat : « C'est un plagiat, Aliocha, tu paraphrases ton starets »²⁶⁶. La paraphrase apparaît comme la réfutation de l'affirmation de Rakitine selon laquelle Ivan éprouve un amour intéressé envers Catherine Ivanovna : « Micha, son âme est impétueuse, et son esprit captif. Il y a en lui une grande pensée dont il n'arrive pas à trouver la clef. »²⁶⁷ La remarque du starets qu'Aliocha paraphrase concerne l'idée essentielle de l'article d'Ivan, qu'on discute au cours de la « réunion déplacée » : « Cette idée n'est pas encore résolue dans votre cœur et elle le torture... »²⁶⁸ L'accusation de Rakitine est d'ailleurs contradictoire : selon lui, le vol littéraire, qu'est le plagiat, équivaut à la reprise d'un texte sous une autre forme, qui est, en général, la paraphrase. Convenons de parler de « plagiat » quand il s'agit de la reprise d'une œuvre littéraire (activité artistique ou souvenirs d'un personnage ainsi que récit d'une sagesse des nations) et de « paraphrase » quand on a affaire aux répétitions des paroles des personnages. Dans le cas présent, on ne peut parler que de paraphrase. Deux effets se produisent dans la répétition. Le premier manifeste la forme répétée qui affecte dans ce premier cas le langage. Le second dévoile la réception de cette forme répétée définie par son destinataire comme plagiat. Le caractère direct, immédiat, de la répétition surprend. Comme

266 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 134. «Литературное воровство, Алешка. Ты старца своего перефразировал.» Ф.М.Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op.cit.*, p. 76.

267 *Ibid.*, p. 134. «Эх, Миша, душа его бурная. Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить.» Ф.М.Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op.cit.*, p. 76.

268 *Ibid.*, p. 119. «Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его.» Ф.М.Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op.cit.*, p. 64.

si l'émetteur insistait d'avantage sur ce qui n'a pas pu être saisi au premier abord par celui à qui la répétition est destinée. En effet, Rakitine a assisté à la « réunion déplacée » mais il a déjà effectué le calcul des intérêts de tous les personnages. Paradoxalement, la vérité est souvent repoussée par la logique des mobiles. La logique est comme une preuve mathématique, elle ne fait jamais d'erreur. Aliocha n'a pas assez de preuves pour défendre Dmitri, ni d'ailleurs Ivan, mais il y a une opinion dont l'autorité est invincible pour lui et il y a recours. Il répète la phrase du starets. Elle est donc destinée à Rakitine pour réfuter sa théorie.

La deuxième répétition a été remarquée par R.L. Belknap, qui l'a appelée « l'association d'après la suggestion »²⁶⁹ dans son ouvrage *La structure des « Frères Karamazov »*. Aliocha et Ivan écoutent leur père raconter comment il a guéri leur mère « de son mysticisme »²⁷⁰. Le père décrit aussi la réaction de Sophie Ivanovna à son « remède » : « ... elle s'élança seulement, joignit les mains, cacha son visage, fut prise d'un tremblement et s'abattit sur le plancher »²⁷¹. Tout en écoutant ses paroles, Aliocha reproduit trait pour trait ce que son père vient de lui raconter au sujet de sa mère :

Il se leva de table, exactement comme sa mère d'après le récit, joignit les mains, s'en cacha le visage, s'affaissa sur sa chaise, secoué tout entier par une crise d'hystérie accompagnée de larmes silencieuses²⁷².

Aliocha reproduit la maladie de sa mère, et ce n'est qu'une reproduction, car dans la diégèse romanesque, Aliocha est en bonne santé. Ce qu'on ne peut pas dire de sa mère. En parlant de Sophie Ivanovna Karamazov, la deuxième femme de Fiodor Pavlovitch, le narrateur informe son lecteur de la maladie nerveuse qui lui vaut le nom de « klikoucha », traduisible comme « possédée »²⁷³. Quant à Aliocha, on lit dans le chapitre *Les Startsy* :

Le lecteur se figure peut-être mon héros sous les traits d'un pâle rêveur malingre et extatique. Au contraire, Aliocha était un jeune homme de dix-neuf ans bien fait de sa personne et débordant de santé.²⁷⁴

Tout en imitant le comportement de sa mère en proie de la maladie, Aliocha récrée la situation

269 «Ассоциации по подсказке», Роберт Бэлнеп, *Структура «Братьев Карамазовых»*. Гуманитарное агенство, Санкт-Петербург.: Академический проект, 1997, p. 37.

270 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 206.

271 *Ibid.*, p. 206. « она только вскочила, всплеснула руками, потом вдруг закрыла руками лицо, вся затряслась и пала на пол... так и опустилась... » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 126.

272 *Ibid.*, p. 207. « с ним вдруг повторилось точь-в-точь то же самое, что сейчас только он рассказал про «кликушу». Алеша вдруг вскочил из-за стола, точь-в-точь как, по рассказу, мать его, всплеснул руками, потом закрыл ими лицо, упал как подкошенный на стул и так и затрясся вдруг весь от истерического припадка внезапных, сотрясающих и неслышных слез. » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 127.

273 *Ibid.*, p. 47.

274 *Ibid.*, p. 60. « Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бедный мечтатель, чахлый и испитой человек. Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток. » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 24.

d'autrefois, dans laquelle son père a aussi un certain comportement dont il se souvient. Le souvenir reste néanmoins inapte à l'action et Fiodor Pavlovitch assiste à une sorte de représentation où il voit Aliocha jouer le rôle de sa femme et obliger Ivan, un autre spectateur de cette scène, à accomplir son propre rôle : « Prends de l'eau dans la louche pour l'en asperger, comme je le faisais avec elle »²⁷⁵. Dans ce deuxième cas, Aliocha imite un comportement et pousse ainsi son bouffon de père à reproduire-répéter la situation d'autrefois dans laquelle Ivan refuse d'être un acteur malgré lui, en rappelant à son père que la mère d'Aliocha est aussi sa mère. Cette répétition est complexe car, d'une part, elle est une mise en abyme de la situation d'autrefois et, d'autre part, les différents comportements sont imités. Selon la forme répétée, elle ne concerne pas le langage et fait apparaître deux autres formes affectées : situation et comportement. Fiodor Pavlovitch n'a aucune idée de son action impie, il la tient pour une bouffonnerie de plus. Aliocha reproduit la crise de sa mère pour actualiser le passé par cette mise en abyme et pour pouvoir vivre maintenant la souffrance vécue autrefois par sa mère. C'est d'ailleurs la vocation à laquelle le starets Zosime le prédestine par ces paroles : « cherche le bonheur dans la douleur. Travaille, travaille sans cesse »²⁷⁶. Aliocha s'approprie une action et a un besoin vif de la représenter devant un destinataire. On a désigné Fiodor Pavlovitch comme destinataire mais il peut y en avoir un autre. D'ailleurs, le dégoût qu'Ivan éprouve envers son père, après avoir vécu sous le même toit que lui, peut provenir tout bonnement de là. Mais l'aspect cinématographique de cette scène, où chaque rôle est nettement distribué, fait pencher la balance du côté du père. En effet, c'est Fiodor Pavlovitch qui mène le récit, c'est son souvenir qu'il raconte à ses fils. La réaction singulière d'Aliocha introduit dans la narration du souvenir, une représentation. Le père en voix *off* tient le discours décrivant la scène et Aliocha la joue, interprétant le rôle de sa mère. Quant à Ivan, il refuse d'interpréter le rôle de son père. On suppose aussi qu'Aliocha, dont le rôle de héros principal se révèle compromis, profite de l'imitation du comportement de sa mère pour créer par cette représentation, sa propre action.

La troisième répétition se produit quand Aliocha se plonge dans le triangle amoureux Ivan-Dmitri-Catherine Ivanovna. Arrivant chez Madame Khokhlakov, Aliocha apprend que Catherine Ivanovna est chez elle et qu'elle parle avec Ivan. Madame Khokhlakov caractérise ainsi cette conversation : « Si vous saviez ce qui se passe entre eux, c'est affreux, c'est déchirant, c'est invraisemblable ! Ils se tourmentent à plaisir, ils le savent, et en tirent un âpre jouissance »²⁷⁷.

275 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 207. « Вспрысни его изо рта водой, я так с той делал.»
Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 127.

276 *Ibid.*, p. 128.

277 *Ibid.*, p. 262. « И если бы вы только поверили, что между ними теперь происходит, - то это ужасно, это, я вам скажу, надрыв, это ужасная сказка, которой поверить ни за что нельзя: оба губят себя неизвестно для чего, сами знают про это и сами наслаждаются этим.» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, pp. 164-165.

Quand Aliocha et Madame Khokhlakov entrent dans le salon, Aliocha regarde le visage pâle d'Ivan et s'adonne à des réflexions à propos de ce triangle Ivan-Dmitri-Catherine Ivanovna qui lui cause des inquiétudes, comme un « nouveau motif de haine »²⁷⁸ dans sa famille : Ivan haït Dmitri parce qu'il est son rival et tant que Catherine Ivanovna persiste dans sa passion envers Dmitri, Ivan alimente sa haine envers son frère. Mais après avoir assisté à la scène entre Catherine Ivanovna et Grouhegnka, Aliocha s'imagine une autre chose. Le narrateur souligne que :

Le mot « déchirement », que venait d'employer Madame Khokhlakov, le troublait, car ce matin même en s'éveillant à l'aube, il l'avait prononcé deux fois, probablement sous l'impression de ses rêves, car toute la nuit il avait revu cette scène. L'affirmation catégorique de Madame Khokhlakov, que la jeune fille aimait Ivan, que son amour pour Dmitri n'était qu'un leurre, un amour d'emprunt qu'elle s'infligeait par jeu, par « déchirement », sous l'empire de la reconnaissance, cette affirmation frappait Aliocha. « C'est peut-être vrai ! »²⁷⁹

Cette coïncidence crée une répétition redondante.

L'entrée d'Aliocha dans le salon pousse Catherine Ivanovna à prolonger la conversation déjà terminée car elle veut qu'il approuve sa décision qu'elle a prise. Mais le blâme prend place de l'approbation et fait naître la quatrième répétition : « Car vous faites souffrir Ivan uniquement parce que vous l'aimez... et que votre amour pour Dmitri est un douloureux mensonge... auquel vous tâchez de croire à tout prix... »²⁸⁰. Ces mots ne sont que la paraphrase des paroles de Mme Khokhlakov qui lui a parlé juste un moment avant :

je ne veux pas vous influencer, ni soulever le voile ; allez voir vous-même ce qui se passe : c'est terrible. La comédie la plus fantastique qui se puisse rêver. Elle aime votre frère Ivan et tâche de se persuader qu'elle est éprise de Dmitri.²⁸¹

Quand Ivan part, après avoir exposé son amour et sa souffrance devant Catherine Ivanovna , Madame Khokhlakov fait observer à Aliocha :

Avez-vous remarqué, Alexéï Fiodorovitch, comme votre frère est parti d'un air dégagé après lui avoir dit son fait. Un savant universitaire parler avec tant de chaleur, de franchise juvénile, d'inexpérience charmante! Tout cela est adorable, tout à fait dans votre genre !²⁸²

278 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 270.

279 *Ibid.*, p. 269. «Слово «надрыв», только что произнесенное госпожой Хохлаковой заставило его почти вздрогнуть, потому что именно в эту ночь, полупроснувшись на рассвете, он вдруг, вероятно отвечая своему сновидению, произнес: «Надрыв, надрыв!» Снилось же ему всю ночь вчерашняя сцена у Катерины Ивановны, Теперь вдруг прямое и упорное уверение госпожи Хохлаковой, что Катерина Ивановна любит брата Ивана и только сама, нарочно, из какой-то игры, из «надрыва», обманывает себя и сама себя мучит напускною любовью своею к Дмитрию из какой-то будто бы благодарности, - поразило Алешу: «Да, может быть, и в самом деле полная правда именно в этих словах!» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 170.

280 *Ibid.*, p. 275. « Потому что вы мучаете Ивана, потому только, что его любите... а мучите потому, что Дмитрия надрывом любите... внеправду любите... потому что уверили себя так...» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 175.

281 *Ibid.*, p. 268. « я вам ничего не хочу внушать, ни подымать этой завесы, но вы войдите и сами увидите все, что там происходит, это ужас, это самая фантастическая комедия: она любит вашего брата Ивана Федоровича и уверяет себя изо всех сил, что любит вашего брата Дмитрия Федоровича.» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 169.

282 *Ibid.*, p. 280. « А заметили вы, Алексей Федорович, каким молодым человеком Иван Федорович давеча

Aliocha s'en souviendra en faisant connaissance avec son frère Ivan : « j'ai découvert qu'à vingt-trois ans tu es un jeune homme pareil à tous les autres, un garçon aussi frais, aussi gentiment naïf, bref un vrai blanc-bec »²⁸³. L'expression heureuse de Madame Khokhlakov à propos du déchirement qui coïncide avec le sentiment d'Aliocha qu'il a lui-même rêvé, contribue à l'ouverture de son esprit aux autres propos de cette femme. Pourtant, de l'avis de Dmitri, elle « n'avait guère d'esprit dans sa jeunesse et à quarante ans il ne lui en restait plus du tout »²⁸⁴. La quatrième répétition nous offre une succession de deux paraphrases des paroles de Mme Khokhlakov. Mme Khokhlakov est incapable de se faire entendre. Aliocha le fait alors à sa place et à son tour, d'autant plus que leurs impressions initiales coïncident. Le moment venu il le verra ainsi, mais il le regrettera beaucoup, après coup, convaincu qu'il « [s'est imaginé] »²⁸⁵. Néanmoins, venant faire connaissance avec son frère Ivan, Aliocha utilisera encore une fois la caractéristique de Mme Khokhlakov sans en concevoir ultérieurement le moindre regret. Ses hésitations prouvent qu'Aliocha trouve momentanément la forme de sa pensée dans les paroles de Mme Khokhlakov. La troisième et la quatrième répétitions des paroles d'autrui fournissent un exemple parfait de la réflexion de Bakhtine. En effet, se posant la question de la représentation littéraire du langage ou de l'image du langage et analysant la transmission et la discussion du discours d'autrui, Bakhtine écrit :

la parole intérieurement persuasive est déterminante pour le processus du devenir idéologique de la conscience individuelle : pour vivre une vie idéologique indépendante, la conscience s'éveille dans un monde où des paroles « étrangères » l'entourent, et dont tout d'abord elle ne se distingue pas ; la distinction entre nos paroles et celle d'autrui, entre nos pensées et celles des autres, se fait assez tard... Lorsque commence le travail de la pensée indépendante, expérimentale et sélective, a lieu avant tout la séparation de la parole persuasive d'avec la parole autoritaire imposée et d'avec la masse des paroles indifférentes qui ne nous atteignent guère.²⁸⁶

Bakhtine nous fournit la clef du devenir idéologique de la conscience individuelle. On pourrait penser que la répétition, voire la paraphrase, est le procédé qui fait la preuve de ce « devenir ». Aliocha est dans la première jeunesse, il n'a pas encore trouvé sa voie et il répète ce

вышел, сказал это все и вышел! Я думала, он такой ученый, академик, а он вдруг так горячо-горячо, откровенно и молодо, неопытно и молодо, и так это все прекрасно, прекрасно, точно вы... И этот стишок немецкий сказал, ну точно как вы!» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 178.

283 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 324. « А то, что ты такой же точно молодой человек, как и все остальные двадцатитрехлетние молодые люди, такой же молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец мальчик!» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 209.

284 *Ibid.*, p. 741.

285 *Ibid.*, p. 279.

286 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel, 1978 pour la traduction française, p. 164. « Внутренне убедительному чужому идеологическому слову принадлежит определяющее значение в процессе идеологического становления индивидуального сознания: для самостоятельной идеологической жизни сознание пробуждается в окружающем его мире чужих слов, от которых первоначально оно себя не отделяет; различение своего и чужого слова, своей и чужой мысли наступает довольно поздно. Когда начинается работа самостоятельной испытующей и избирающей, то прежде всего происходит отделение внутренне убедительного слова от авторитарного и навязанного и от массы безразличных, не задевающих нас слов.» М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Художественная литература, 1975.

qu'il estime le plus véridique. Le caractère immédiat de la répétition le prouve bien, car la pensée singulière exige du temps, de la réflexion, de l'expérience et du recul, choses qu'Aliocha ne possède pas encore. La paraphrase marque l'une des étapes de ce processus de maturation de la pensée. Une conviction peut toujours être exprimée différemment, contrairement à la sensation qui est souvent incertaine. Le doute ôte le courage, la perplexité paralyse. La seule alternative qui reste est de répéter. Étant les produits d'apparitions occasionnelles, ces répétitions suggèrent une autre hypothèse. La parole d'Aliocha est dissimulée par le narrateur sous la « parole autoritaire imposée » décrite par Bakhtine. Ce dernier, par ailleurs, est persuadé que l'on ne peut pas « représenter la vérité et la vertu officiellement autoritaires » et a qualifié la tentative de Dostoïevski de « désespérée » car, selon lui :

La parole autoritaire ne se représente pas, elle est seulement transmise. Son inertie, sa perfection sémantique, sa sclérose, sa singularisation apparente et guindée, l'impossibilité pour une stylisation libre de parvenir jusqu'à elle, tout cela exclut la possibilité d'une représentation littéraire de la parole autoritaire. Son rôle dans le roman est infime. Elle ne peut être notablement bivocale et elle entre dans des constructions hybrides. (...) Elle ne pénètre dans un contexte littéraire que comme un corps hétérogène ; il n'y a pas autour d'elle de jeu, d'émotions plurivocales, elle n'est pas environnée par des dialogues vivants, agités, aux multiples résonances ; autour d'elle un contexte se meurt, les mots se dessèchent.²⁸⁷

Cette sentence de Bakhtine est mise en évidence par Gabrielle Althen, qui, consacrant son ouvrage *Dostoïevski : le meurtre et l'espérance* au mouvement du message christique comme principe de structuration des deux romans de Dostoïevski *Crime et châtiment* et *Les Frères Karamazov*, construit tout un système de preuves dans lequel Aliocha, tout comme le starets Zosime et après lui (sa mort et pour ainsi dire sa disparition de la scène romanesque), sont porteurs du même message que tous les autres personnages font rayonner en le niant :

s'il faut bien reconnaître que tous deux (Zosime et Aliocha) sont à ce point dégagés de désirs passionnels propres qu'ils finissent par devenir les spectateurs du destin des autres, si l'on considère en outre que le pardon qu'ils préconisent finit, selon l'étymologie elle-même, par recouvrir les fautes d'autrui d'un don qui les déborde et s'ils semblent rassemblés autour de ce à quoi ils sont attachés, c'est aux autres personnages de compenser ce que leur monolithisme a de trop apparent.²⁸⁸

C'est peut-être là la cause de l'échec d'Aliocha dans le rôle principal ! Il « catalyse » des moments de vérité et des moments de vertu, les uns pour les renvoyer paraphrasés ou plagiés à ceux

287 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 163. « Авторитарное слово не изображается, — оно только передается. Его инертность, смысловая завершенность и окостенелость, его внешняя чопорная обособленность, недопустимость в отношении к нему свободно стилизующего развития, - все это исключает возможность художественного изображения авторитарного слова. Его роль в романе ничтожна. Оно не может быть существенно двуголосым и входит в гибридные конструкции. (...) Оно входит в художественный контекст как чужеродное тело, вокруг него нет игры, разноречивых эмоций, оно не окружено взволнованной и разнозвучающей диалогической жизнью, вокруг него контекст умирает, слова засыхают.» М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, op. cit.

288 Gabrielle Althen, *Dostoïevski : le meurtre et l'espérance*, op. cit., pp. 53-54.

qui en ont besoin, et les autres pour les évoquer et les imiter après-coup.

La cinquième répétition est plus complexe. Dans l'indignation qui s'empare d'Aliocha du fait de la persistance d'Ivan à rester avec le personnage de son poème – le Grand Inquisiteur – il s'écrie : « C'est-à-dire que « tout est permis », n'est-ce pas ? », - à quoi Ivan répond :

Ah, tu as saisi au vol ce mot, hier, qui a tant offensé Mioussov... et que Dmitri a répété si naïvement. Soit, « tout est permis » du moment qu'on l'a dit. Je ne me rétracte pas. D'ailleurs, Mitia a assez bien formulé la chose.²⁸⁹

Le texte original donne une dernière phrase différente : « la rédaction de Miténka n'est pas si mal »²⁹⁰. Ivan lui-même nous renvoie au moment de la « réunion déplacée » où Mioussov rapporte la position d'Ivan dans une discussion portant sur l'amour du prochain :

si vous détruisez en l'homme la foi en son immortalité, non seulement l'amour tarira en lui, mais aussi la force de continuer la vie dans le monde. Bien plus, il n'y aura alors rien d'immoral ; tout sera autorisé, même l'anthropophagie. Ce n'est pas tout : il termina en affirmant que pour tout individu qui ne croit ni en Dieu ni en sa propre immortalité, la loi morale de la nature devait immédiatement devenir l'inverse absolu de la précédente loi religieuse ; que l'égoïsme, même poussé jusqu'à la scélératesse, devait non seulement être autorisé, mais reconnu pour une issue nécessaire, la plus raisonnable et presque la plus noble.²⁹¹

Dmitri l'interrompt en s'écriant : « ai-je bien entendu : « La scélératesse doit non seulement être autorisée, mais reconnue pour l'issue la plus nécessaire et la plus raisonnable de tout athée ! Est-ce bien cela ? »²⁹². La formulation de Dmitri ne comporte pas l'expression « tout est permis » qui indignait tant Mioussov et dans la traduction, elle est exprimée par « tout sera autorisé ». Le resserrement de cette réflexion jusqu'à la phrase connue « tout est permis » appartient à Rakitine qui, lors de sa première conversation avec Aliocha, conclut :

Je viens de l [van]'entendre développer son absurde théorie : « Pas d'immortalité de l'âme, donc pas de vertu, ce qui veut dire que tout est permis. » Tu te rappelle que ton frère Mitia s'est écrié : « Je m'en souviendrai ! ».²⁹³

289 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 366. « - А, это ты подхватил вчерашнее слово, которым так обиделся Миусов... и что так наивно выскочил и переговорил брат Дмитрий? - криво усмехнулся он. - Да, пожалуй: «все позволено», если уж слово произнесено. Не отрекаюсь. Да и редакция Митенькина недурна.» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 240.

290 « Да и редакция Митенькина недурна. » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 240. La traduction en français est la nôtre.

291 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 118. « уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того : тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено, даже антропофагия. Но и этого мало, он закончил утверждением, что для каждого частного лица, (...), не верующего ни в бога, ни в бессмертие свое, нравственный закон природы должен немедленно измениться в полную противоположность прежнему, религиозному, и что эгоизм даже до злодейства не только должен быть дозволен человеку, но даже признан необходимым, самым разумным и чуть ли не благороднейшим исходом в его положении.» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 65.

292 *Ibid.*, p. 118. « - Позвольте, - неожиданно крикнул вдруг Дмитрий Федорович, - чтобы не ослышаться: «Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника!» Так или не так?» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 65.

293 *Ibid.*, p. 135. « А слышал давеча его глупую теорию: «Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, все позволено». (А братец-то Митенька, кстати, помнишь, как крикнул: «Запомню!») Ф.М. Достоевский,

Donc, Aliocha répète les paroles de Rakitine et cette répétition n'est pas une paraphrase mais une redondance. D'ailleurs, remarquons que Ivan et Rakitine se réfèrent à Dmitri.

La sixième répétition est encore plus remarquable, d'autant plus qu'elle suit directement la cinquième : Aliocha baise doucement les lèvres de son frère qui vient de lui raconter son poème dans lequel Christ, le Prisonnier, fait le même geste envers le Grand Inquisiteur. La réaction d'Ivan est de nouveau semblable à celle de Rakitine. Il accuse Aliocha de plagiat : « C'est un plagiat ! S'écria Ivan, soudain exalté, tu as emprunté cela à mon poème. »²⁹⁴ Ce cas-ci peut vraiment être considéré comme un vol littéraire. Ivan a inventé un poème et Aliocha s'attribue le comportement de son personnage. On définit cette répétition comme un plagiat qui ne concernerait que le comportement sans affecter le langage et la situation dans laquelle ce geste a été produit. Ivan, dans l'état d'hésitation constaté par le starets Zosime, se montre devant Aliocha « penché vers la résolution du problème dans le sens négatif ». Pour lui suggérer toute la gravité de ce choix, Aliocha reprend la formulation de Rakitine parce qu'elle est la plus cynique et la plus effrayante, tout en la renforçant par l'imitation du baiser du Prisonnier du poème d'Ivan. Le renforcement vient de cette idée de P. Fokine que « Aliocha déchiffre l'énigme du geste symbolique du starets Zosime et le répète en l'exprimant dans une forme convenable à la situation »²⁹⁵. Dans son article : *Poème d'Ivan Karamazov « Grand Inquisiteur » dans la structure idéologique du roman de Dostoïevski « Les Frères Karamazov »*, P. Fokine fait un parallèle entre la scène finale de la « réunion déplacée » et celle du poème. Il considère que le sens mystique, la saturation sémantique et l'évidence métaphorique de l'inclination du starets Zosime devant Dmitri, sont de même nature que le baiser du Prisonnier sur les lèvres du Grand Inquisiteur. La possibilité d'une telle transformation est véhiculée par Fiodor Pavlovitch qui, selon Fokine, « s'est montré un médiateur original entre le geste du starets Zosime et son reflet dans le poème d'Ivan »²⁹⁶. Après la « réunion déplacée », le vieux Karamazov se rend chez le Père Abbé pour déjeuner et y fait un esclandre. Le Père Abbé

Братья Карамазовы, op. cit., p. 76.

294 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, p. 366. « - Литературное воровство! - вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то восторг, - это ты украл из моей поэмы! » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы, op. cit.*, p. 240.

295 Фокин П.Е. *Поэма Ивана Карамазова Великий Инквизитор в идейной структуре романа Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы // Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения, op. cit.*, p. 127. « Давешний земной поклон Зосимы в ноги Дмитрию Федоровичу поразил его не меньше других, теперь же ему открылся смысл символического жеста своего наставника, и он уверенно повторил его, придав соответствующую ситуации форму »

296 *Ibid.*, p. 123. « По своей мистической сущности, семантической полноте и метафорической ясности поклон старца Зосимы соприроден поцелую Пленника в девяностолетние уста великого инквизитора, а вся композиция сцены вполне соотносима с финалом Ивановой « поэмы ». Парадоксальным образом, как это возможно только у Достоевского, « соавтором » Ивана оказывается его главный духовный оппонент. Но это еще не все. В « соавторы » Ивану Достоевский подключает и его сумасбродного родителя, Федора Павловича. Именно он оказывается своеобразным посредником между жестом старца Зосимы и его отражением в « поэме » Ивана. »

répond par une inclination mais Fiodor Pavlovitch riposte :

Bigoterie que tout cela. Vieilles phrases et vieux gestes. Vieux mensonges et formalisme des saluts jusqu'à terre ! Nous les connaissons, ces saluts ! « Un baiser aux lèvres et un poignard au cœur », comme dans les *Brigands* de Schiller.²⁹⁷

Selon P. Fokine, Ivan qui assiste à cette scène, transforme l'inclination en baiser. Aliocha n'est pas le témoin de la scène chez le Père Abbé mais quand Ivan lui raconte son poème, il comprend le sens mystérieux de l'inclination du starets et plagie le baiser du Prisonnier comme un autre signifiant du même signifié. Ivan profite de la présence d'Aliocha en tant que son premier auditeur²⁹⁸ et Aliocha actualise le geste du poème d'Ivan comme il le fait en mimant la maladie de sa mère. La répétition est une sorte de spectacle qu'Aliocha s'offre à lui-même, en héros principal dépossédé de son rôle. Il faut, tout de même, préciser que le Prisonnier réagit ainsi à la parole du Grand Inquisiteur qui lui annonce que demain il le brûlera²⁹⁹. C'est pour cela que l'inclination du starets Zosime et celle du Père Abbé, ainsi que le baiser du Prisonnier, ont le même sens : c'est un remède pour guérir une âme vaniteuse³⁰⁰. Selon l'idée de Fokine, Ivan plagie ce geste du starets Zosime mais son père lui ayant suggéré une autre forme, l'inclination se transforme en baiser. Fokine estime qu'Ivan plagie, comme Aliocha, mais que si Ivan plagie avec sa tête, Aliocha plagie avec son cœur³⁰¹. En effet, le baiser d'Aliocha est une réaction à la parole de son frère : « Comme je ne renierai pas cette formule que « tout est permis », alors c'est toi qui me renieras, n'est-ce pas ? »³⁰² Le geste reste le même mais il reçoit un autre sens. C'est une preuve d'amour fraternel que manifeste ainsi Aliocha, comme il le fera aussi plus tard pour Dmitri et une deuxième fois pour Ivan, approuvant leur innocence du parricide. Le baiser a donc été destiné à Ivan pour l'encourager dans sa souffrance future. Contrairement à Ludmila Saraskina qui estime qu'Aliocha a manqué à son devoir de veiller sur ses frères et son père³⁰³, nous objectons que « veiller sur » n'a pas obligatoirement le sens de détourner du parricide. Veiller peut aussi bien signifier « aider à supporter le destin choisi ». D'ailleurs, l'inclination du starets devant Dmitri est justement de cet

297 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 144.

298 Фокин П.Е. *Поэма Ивана Карамазова Великий Инквизитор в идейной структуре романа Ф.М. Достоевского* Братья Карамазовы // Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения, op. cit., p. 344.

299 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 362.

300 *Ibid.*, p. 144.

301 Фокин П.Е. *Поэма Ивана Карамазова Великий Инквизитор в идейной структуре романа Ф.М. Достоевского* Братья Карамазовы // Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения. p. 126. « Алеши ничего не украл, он только вновь «перефразировал своего старца». И «перефразировал» не головой, как брат Иван, а — сердцем.»

302 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 366.

303 « Роман содержит неотразимые улики моральной виновности Алеши. Алеша буквально проспал трагедию в своей семье, и этим прескорбным фактом исчерпывается его романное бытие в качестве сына и брата.» Л.И. Сараскина, *Метафизика противостояния в "Братьях Карамазовых"* in Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения. Под ред. Т.А. Касаткиной, Москва, Наука, 2007, p. 548.

ordre. On ne peut pas éviter ce qui est prédestiné. Une telle interprétation irait donc à l'encontre de l'idée essentielle du roman. Chaque individu effectue librement son choix et il doit assumer ce choix jusqu'à la fin. Il peut sembler qu'on oublie ainsi une autre idée cardinale du roman, celle de la responsabilité réciproque et de la culpabilité devant tous. Elle accompagne toujours le moment du choix. Ces deux idées agissent donc ensemble chez Dostoïevski, l'une appelant toujours l'autre.

La septième répétition est produite involontairement par Rakitine. Il surprend la déception d'Aliocha de « l'odeur délétère » du corps de starets Zosime et évoque par sa phrase : « Alors, tu t'es fâché, te voilà maintenant en révolte contre ton Dieu : monsieur n'a pas reçu d'avancement, monsieur n'a pas été décoré ! Quelle misère ! »³⁰⁴, - celle d'Aliocha. Ce dernier s'écrie : « Mais c'est de la révolte »³⁰⁵, - quand Ivan définit ainsi ses relations avec Dieu :

Figure-toi qu'en définitive, ce monde de Dieu, je ne l'accepte pas, et quoique je sache qu'il existe, je ne l'admets pas. Ce n'est pas Dieu que je repousse, note bien, mais la création, voilà ce que je refuse d'admettre.³⁰⁶

En réponse à Rakitine, Aliocha reproduit fidèlement les paroles rebelles de son frère : « Je ne me révolte pas contre mon Dieu, seulement je n'accepte pas son univers »³⁰⁷. Cette phrase est une citation car les paroles sont écrites dans le texte original entre guillemets. Il semble que la révolte se produise sur deux plans, comme dans les pièces de théâtre de Shakespeare. Le premier plan, pathétique est joué par des héros principaux et le second plan, comique, est répété ou plutôt pastiché par les serviteurs et les servantes des maîtres du premier plan. Toute l'histoire de la révolte d'Ivan est revécue sous forme de litote par Aliocha. Témoin et spectateur d'Ivan, tout en répétant ses paroles, il recrée la même situation où il reproduit le rôle d'Ivan devant son spectateur Rakitine. La septième répétition se révèle reproduction d'une situation renforcée par redondance : répétition des paroles d'Ivan mot à mot. L'envie d'Aliocha de vivre physiquement ou moralement la souffrance des autres qu'il exprime au cours de l'exposition par Ivan de sa collection d'anecdotes cruelles : « Je veux souffrir, moi aussi. »³⁰⁸, se donne à voir quand il est ébranlé par « l'odeur délétère » du corps de son starets. L'impact entre ce qu'il attend et ce qu'il arrive, dépasse la foi d'Aliocha qui se rend compte de ses limites : « je ne crois peut-être pas en Dieu »³⁰⁹, dit-il à Lise avant sa rencontre avec

304 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 460. « Так ты вот и рассердился на бога-то своего, взбунтовался: чином, дескать, обошли, к празднику ордена не дали! Эх вы!» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 308.

305 *Ibid.*, p. 343. « Это бунт». Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 223.

306 *Ibid.*, p. 331. « Ну так представь же себе, что в окончательном результате я мира этого божьего — не принимаю и хоть и знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе. Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять.» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 214.

307 *Ibid.*, p. 460. « - Я против бога моего не бунтуюсь, я только «мира его не принимаю», - криво усмехнулся вдруг Алеша.» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 308.

308 *Ibid.*, p. 340.

309 *Ibid.*, p. 313.

Ivan. Aliocha se précipite dans sa déchéance passagère : la révolte de son frère prend des aspects concrets qu'Aliocha veut mieux connaître. La reproduction de la révolte de son frère vaut encore pour représentation qu'Aliocha joue cette fois-ci pour lui-même. L'idée qu'elle est destinée à Rakitine semble peu probable. Rakitine s'empare du rôle d'Aliocha sans le savoir car il n'a pas assisté à ce rendez-vous entre les deux frères. Si dans le premier cas Aliocha imite le comportement de sa mère devant un public, en la personne de son père qui assiste à une adaptation réussie, le public de cette répétition, en la personne de Rakitine, est pour ainsi dire ignorante. Rakitine ne peut pas repérer la répétition car il en ignore l'existence. Il perçoit la révolte d'Aliocha comme unique dans son genre, bien qu'il y ait un rapport d'interdiscursivité entre le discours d'Ivan prononcé devant Aliocha et le discours qu'Aliocha expose devant Rakitine. Mais la réflexion de Rakitine rappelle à Aliocha la sienne et il répète les paroles d'Ivan comme si leur articulation lui procurait un sens qui ne pouvait être saisi que quand les mots sortent de sa propre bouche. L'actualisation du discours d'Ivan oriente Aliocha vers la décision de son frère de « se plonger dans la corruption et [...] pervertir son âme »³¹⁰ qu'il connaît très bien parce que c'est encore lui qui la lui prédit. Par cette imitation-appropriation, Aliocha revit la douleur d'Ivan comme il a vécu la douleur de sa mère. C'est une des manières par lesquelles Aliocha apprend les limites de l'âme humaine. Ce rapport d'interdiscursivité est celui d'un texte et de sa représentation, d'un roman et de son adaptation. Les vraies actions d'Aliocha deviennent celles de la représentation et de l'adaptation.

La huitième répétition est remarquée par Marsia Morris dans son article *Où est-tu, frerot ? La narration de frontière et le rétablissement de filiation dans les « Frères Karamazov »*. Selon Marsia Morris, Aliocha allant chez Grouchenka imite son frère Ivan, qui fait la cour à Catherine, qui est ainsi dire la femme de Dimitri tout comme Grouchenka.³¹¹ C'est une imitation du comportement. Réunie toutefois avec une reproduction de la révolte de son frère Ivan, cette imitation se révèle autre. Aliocha cède à la nature karamazovienne, en se mettant à la place de son frère Ivan – ce qui renforce l'idée que la représentation de la révolte est jouée pour lui-même – et en rendant visite à Grouchenka. Il voit, selon nous, sa perte en termes de son frère Dmitri car c'est lui qui « [affectionne] les ruelles, les impasses sombre et désertes, théâtre d'aventures, de surprises, parfois de perles dans la boue »³¹². En effet, celui-ci va chez Grouchenka pour la battre à cause des affaires qu'elle mène avec son père contre lui. Mais en faisant sa connaissance, il tombe amoureux d'elle et

310 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 366.

311 Марсия Моррис, *Где же ты брате? Повествование на границе и восстановление связанности в «Братьях Карамазовых»* in Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. Под ред. Т.А.Касаткиной. М.: Наука, 2007, p. 615. « Вместо этого Алеша отправляется с Ракитиным к Грушеньке, известной обольстительнице. Тем самым он подражает Ивану: тот тоже ухаживает за женщиной Дмитрия (правда другой).» La traduction en français est la nôtre.

312 *Ibid.*, p. 170.

dépense la moitié des trois mille roubles de Catherine. Toutefois, l'analogie apparaît à propos d'un autre fait. Ce récit appartient à la confession de Dmitri qui est divisée en trois parties bien définies : « en vers », « anecdotes », « la tête en bas ». La confession en vers fait apparaître Dmitri comme un esthète de la décadence. Sa théorie esthétique est construite sur la beauté de l'idéal de Sodome. La partie consacrée aux anecdotes déploie ses relations amoureuses avec les dames de la société. L'une de celles-ci a abouti dans le passé à « un drame » et attend encore sa fin qui « sera la tragédie »³¹³, selon Dmitri. Mais ce dernier préfère toujours le bourbier, dont le récit fait partie de la confession « la tête en bas ». La prédilection de Dmitri pour les impasses et les petites ruelles qu'il peint avec des couleurs vives, grave profondément la conscience d'Aliocha qui y voit une perte sûre de son frère aîné et l'associe avec la créature qu'est Grouhegnka. Il faut bien comprendre qu'Aliocha ne fait pas la cour à Grouchenka, qu'il va chez elle pour se perdre. C'est pourquoi quand vient le tour d'Aliocha de « rouler dans l'abîme »³¹⁴, il a les exemples parfaits de ses deux frères. Il se révolte contre la création de Dieu comme Ivan et va se perdre chez Grouhegnka comme Dmitri (et non Ivan, au détriment de la version de Marsia Morris). Cette imitation a des caractéristiques de plagiat car Aliocha imite le comportement décrit par son frère dans sa confession. Bien que Dmitri ne l'écrive pas, la manière dont elle est racontée est proche de celle d'un « récit rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »³¹⁵, à savoir l'autobiographie. Aliocha est désigné comme confesseur/auditeur, tout comme il sera auditeur/critique littéraire pour le poème d'Ivan. Il plagiera, abusant de son privilège de premier auditeur, car c'est sa façon de chercher l'action romanesque dont il est privé. L'activité de vol littéraire retrace bien la soif de souffrance d'Aliocha. Il est encore jeune pour l'avoir, alors il se l'approprie, mais comme elle ne provient pas de son propre destin, elle ne l'affecte qu'à la manière d'une représentation, c'est-à-dire juste le temps que dure le spectacle dont la fin met fin à sa souffrance et oblige Aliocha à en chercher une autre. Après avoir revécu la douleur d'Ivan, il ne reste plus à Aliocha qu'à éprouver la honte du frère Dmitri. Cette dernière circonstance renforce l'idée d'autodestruction de la représentation de sa révolte. Aliocha est au courant des tourments de ses deux frères, ce qui lui permet de les « essayer » et d'en tirer du bonheur. Dans le cas de cette huitième répétition, Aliocha adapte et représente devant Rakitine le comportement d'Ivan et de Dmitri.

La prédestination des répétitions dévoile aussi les différents aspects de la personnalité d'Aliocha. Une activité le présente comme un pécheur, une autre fait de lui un ange. Aliocha devient pécheur quand il succombe à la tentation du miracle et veut se pervertir, d'abord, s'insurgeant

313 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 178.

314 *Ibid.*, p. 168.

315 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, [1975], 1996, coll. : *Le Point*, p. 14.

comme Ivan contre l'injustice de Dieu puis, allant chez Grouchenka comme son frère Dmitri. Le rôle de Rakitine-médiateur dans cette huitième situation est semblable à celui du père Karamazov-médiateur qu'il joue pour Ivan, transformant l'inclination du starets en baiser. Rakitine surprend Aliocha dans « une telle minute » durant laquelle il est le plus vulnérable. Il s'indigne à propos de la foi d'Aliocha : « Et tout ça, parce que ton vieux sent mauvais ! Croyais-tu sérieusement qu'il allait faire des miracles ? »³¹⁶ Aliocha s'obstine comme son frère Dmitri, qui tout en envoyant Aliocha chez son père lui demander trois mille roubles, croit que son père les lui donne miraculeusement, sachant qu'il ne donne jamais rien. Il prépare même une condition : « Et moi, j'attendrai le miracle. Mais s'il ne s'accomplit pas, alors ... »³¹⁷. Dmitri est alors un voleur, il est déshonoré pour toujours et ne s'arrête devant aucune déchéance. Le miracle attendu par Aliocha ne s'accomplit pas non plus et la façon de se comporter s'était dessinée, Aliocha déçoit.

La neuvième répétition se produit quand Aliocha trouve en Grouchenka une véritable sœur : « J'étais venu ici trouver une âme méchante, poussé par mes mauvais sentiments : j'ai rencontré une véritable sœur »³¹⁸. Courant à sa perte, Aliocha retrouve la paix de l'âme. Cette situation est semblable à celle dans laquelle Catherine veut recevoir l'approbation d'Aliocha quant à sa décision de ne jamais abandonner Dmitri. Sauf que le résultat est inverse. Catherine nomme Aliocha « mon cher frère »³¹⁹ en exposant à son jugement le devoir dont elle s'apprête à se charger, prétendant jouer le rôle d'une amie, d'une sœur aimante pour Dmitri³²⁰. Mais l'approbation n'ayant pas été reçue, le frère se transforme en « un jeune fou »³²¹. Venant chez Catherine pour apaiser son âme, Aliocha la met en désarroi. Conscient de la probabilité d'avoir faussement jugé Catherine, il se justifie devant lui-même, comparant la bonne action qu'on s'apprête à faire pour être flatté à celle qu'on fait sans se rendre compte. Évoquant le mot « sœur » employé par Catherine, Aliocha met l'accent sur l'adjectif « véritable » car sa situation avec Grouchenka lui prouve que la volonté de Catherine d'être une sœur pour Dmitri n'est que le résultat d'un calcul. Témoin et spectateur de la décision de Catherine d'être une sœur, Aliocha en met en œuvre l'entreprise chimérique : vivant la situation où une femme réagit comme une vraie sœur pour un homme, il attribue à Grouchenka ce titre tant recherché par Catherine. Cette situation est un exemple parfait de la discussion intérieure que mène la conscience

316 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 460.

317 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 187.

318 *Ibid.*, p. 472. « Я шел сюда злую душу найти — так влекло меня самого к тому, потому что я был подл и зол, а нашел сестру искреннюю, нашел сокровище — душу любящую... » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op.cit.*, p. 318.

319 *Ibid.*, p. 271. « брат мой милый » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 171.

320 *Ibid.*, p. 272. « Когда же он станет стою несчастен, а это непременно и сейчас же будет, то пусть придет ко мне, и он встретит друга, сестру... Только сестру, конечно, и это навеки так, но он убедится, наконец, что это сестра действительно сестра его, любящая и всю жизнь ему пожертвовавшая. » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 172.

321 *Ibid.*, p. 275. « - Вы... вы... вы маленький юридивый, вот вы кто! » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 175.

d'Aliocha avec les paroles de Catherine, ce que Bakhtine appelle le *mot à deux voix*³²². Cette répétition évoque une situation déjà vécue et se résume à un seul mot. Cette situation n'a pas pu être représentée ou adaptée car Catherine n'est pas devenue une sœur pour Dmitri. La situation initiale est donc absente, il n'y a pas d'exemple à suivre, de comportement à imiter, de douleur à éprouver. Il y a juste un jeu, un caprice ardent dont Aliocha connaît l'existence. C'est en transportant la volonté d'autrui dans sa propre imagination qu'Aliocha reçoit de la part de Grouchenka ce que Dmitri aurait dû recevoir de la part de Catherine. En éprouvant l'amour d'une sœur, Aliocha se rappelle le rêve de Catherine d'être « une sœur aimante » d'une telle manière que la sœur se transforme en un dieu qu'on vénère. Il compare la prétention gigantesque à un simple geste sans calcul qui apporte du bonheur. L'expression « une véritable sœur » est l'articulation de cette comparaison pour lui-même.

La dixième répétition apparaît quand Aliocha prononce les paroles que Grouchevka profère à Rakitine : « Si mauvaise que je sois, Rakitka, j'ai pourtant donné un oignon »³²³, et se comporte exactement comme l'ange dans la légende de l'oignon qu'elle lui raconte pour expliquer l'expression utilisée³²⁴. Après avoir écouté cette légende, Aliocha répond un peu plus loin à propos de l'exaltation de Grouchevka : « "Qu'ai-je fait pour toi ? J'ai donné un oignon, le plus petit, voilà tout !..." Les larmes le gagnèrent. »³²⁵. Aliocha s'approprie le comportement de l'ange de la légende racontée par Grouchevka et répète mot pour mot ses paroles. Cette répétition nous a été désignée par V.V. Sovelyeva et on la qualifiera de plagiat et de redondance. Par cette imitation, Aliocha commence le jeu dans lequel il doit échouer dans son rôle de frère. Ce qui se produit en effet. Grouchenka affirme qu'elle a déjà gagné son paradis car elle a donné son oignon mais tout en racontant sa légende, elle oublie que lorsqu'on donne un oignon il faut encore réussir à « s'y cramponner ». Aliocha essaie de l'alerter mais le constat d'échec est inévitable. Les larmes d'Aliocha montrent qu'il n'a pas réussi comme l'ange de la légende, d'où cette imitation. L'ange a échoué dans son rôle de gardien et Aliocha dans celui de frère : en nommant Grouchevka « sœur », il se prétend son frère. Tout à fait

322 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 256.

323 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 472. « Только вот что, Ракирка, я хоть и злая, а все-таки я луковку подала. » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 318.

324 La légende : « Il y avait une mégère qui mourut sans laisser derrière elle une seule vertu. Les diables s'en saisirent et la jetèrent dans un lac de feu. Son ange gardien se creusait la tête pour lui découvrir une vertu et en parler à Dieu. Il se rappela et dit au Seigneur : « Elle a arraché un oignon au potager pour le donner à une mendicante. » Dieu lui répondit : « Prends cet oignon, tends-le à cette femme dans le lac, qu'elle s'y cramponne. Si tu parviens à la retirer, elle ira au paradis : si l'oignon se rompt, elle restera où elle est. » L'ange courut à la femme, lui tendit l'oignon. « Prends, dit-il, et tiens bon. » Il se mit à la tirer avec précaution, elle était déjà dehors. Les autres pêcheurs, voyant qu'on la retirait du lac, s'agrippèrent à elle, voulant profiter de l'aubaine. Mais la femme, qui était fort méchante, leur donnait des coups de pied : « C'est moi qu'on tire et non pas vous ; c'est mon oignon et non le vôtre. » A ces mots, l'oignon se rompit. La femme retomba dans le lac où elle brûle encore. L'ange partit en pleurant. », p. 472.

325 *Ibid.*, p. 478. « - Что я тебе такого сделал? - умиленно улыбаясь, отвечал Алеша, нагнувшись к ней и нежно взяв ее за руки, - луковку я тебе подал, одну самую малую луковку, только, только!.. И, проговорив, сам заплакал. » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., p. 323.

comme Catherine, qui en demandant l'approbation d'Aliocha, l'appelle « mon cher frère »³²⁶. Mais comme déjà vu plus haut, Aliocha n'a pas donné son agrément et n'est donc plus le frère. Grouchenka agit envers Aliocha comme sa sœur mais la conscience d'Aliocha reste prisonnière de cette situation initiale dans laquelle il s'est montré impuissant à être un frère pour Catherine. Il ne le sera pas non plus pour Grouchenka.

Aliocha s'approprie aussi le rôle de l'ange. Il est constamment appelé ainsi par son père³²⁷ et Grouchegnka l'appelle « mon chérubin »³²⁸. Dmitri désire ardemment voir Aliocha après « la réunion déplacée » car il lui faut envoyer un ange chez son père et chez Catherine Ivanovna³²⁹. Ce d'autant plus qu'il veut se confesser à « un ange de la terre » et qu'il désigne Aliocha comme celui-ci³³⁰. Toutefois, le rôle de l'ange ne s'épuise pas de ce fait. Aliocha le joue encore une fois pour son frère Ivan, même si ce n'est pas ce dernier qui l'appelle ainsi. Madame Khokhlakov décrit la conduite d'Aliocha comme « celle d'un ange »³³¹ car Aliocha articule son idée devant Catherine Ivanovna. Elle insiste malgré les protestations d'Aliocha qui croit commettre « une affreuse bêtise »³³² et contribuer ainsi à la séparation décisive d'Ivan avec Catherine Ivanovna. Pourtant, ces faits préparent Aliocha à l'imitation du comportement de l'ange de la légende de Grouchegnka. En outre, il y a une forte analogie entre le comportement de l'ange qui pleure parce qu'il n'a pas réussi à sauver la méchante femme et celui d'Aliocha qui a été envoyé par le starets vers son frère Dmitri pour que le visage fraternel empêche une catastrophe. Dmitri explique que c'est justement une force divine qui l'a empêché de commettre le parricide.

La onzième répétition se produit quand Lise raconte à Aliocha son « songe ridicule »³³³. Ce dernier lui répond qu'il fait lui aussi ce rêve. Il est important de citer ce songe :

je vois parfois, en rêve, des diables ; c'est la nuit, je suis dans ma chambre avec une bougie ; soudain, des diables surgissent dans tous les coins, sous la table ; ils ouvrent la porte ; il y en a une foule qui veulent entrer pour me saisir. Et déjà ils avancent, ils m'appréhendent. Mais je me signe ; tous reculent, pris de peur. Ils ne s'en vont pas, ils attendent à la porte et dans les coins. Tout à coup, j'éprouve une envie de blasphémer, je commence, les voilà qui s'avancent en foule, tout joyeux ; il m'empoignent de nouveau, de nouveau je me signe, tous reculent.³³⁴

Il est assez normal qu'Aliocha fasse ce rêve car il a été le témoin d'une scène rappelant par quelques détails le songe. Jaloux de l'estime et de la vénération que témoignent les gens au starets

326 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 271.

327 *Ibid.*, pp. 58, 60, 212, 213.

328 *Ibid.*, pp. 476, 478.

329 *Ibid.*, p. 165.

330 *Loc. cit.*

331 *Ibid.*, p. 277.

332 *Ibid.*, p. 280.

333 *Ibid.*, p. 733. « смешной сон » Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., т. 15, p. 23.

334 *Ibid.*, p. 733.

Zosime et ayant « une véritable aversion pour lui »³³⁵, le Père Théraponte fait irruption dans la cellule où le Père Païsius lit l'Évangile auprès du cercueil en vociférant : « Je chasse les démons ! » Il se met ensuite à faire le signe de croix en se tournant successivement aux quatre coins de la cellule, exorcisant ainsi le Malin.³³⁶ Parmi les reproches au défunt qu'il fait en réponse à la question du Père Païsius : « Pourquoi est-il venu troubler l'ordre ? », se trouve une allusion à un fait réel :

Le Malin était apparu à l'un des religieux, d'abord en songe, puis à l'état de veille. Épouvanté, il rapporta la chose au starets Zosime, qui lui prescrivit un jeûne rigoureux et des prières ferventes. Comme rien n'y faisait, il lui conseilla de prendre un remède, sans renoncer à ces pieuses pratiques. Beaucoup alors en furent choqués et discoururent entre eux en hochant la tête, surtout le Père Théraponte, auquel certains détracteurs s'étaient empressés de rapporter cette prescription « insolite » du starets.³³⁷

Comme on le voit, la ville entière est au courant du moindre événement qui sort de l'ordinaire. Aliocha et Lise sont aussi au courant de cet événement. Le starets Zosime rejette l'existence du Diable et des démons. Rêver au Diable devient synonyme d'être déchiré par les tortures d'Ivan, ce qui aboutit à l'état du religieux en question. Cette répétition, bien qu'elle ait lieu, ne provient ni de la source du langage ni de celle de la production qu'on a nommée conventionnellement écrite (légende, poème). Elle est à la base d'un fait réel dont Aliocha est le témoin direct et qu'il reproduit en la paraphrasant dans ses songes tout comme Lise. On peut la classer parmi les reproductions de situations et les paraphrases.

La douzième répétition est une évocation. Aliocha fait cette réflexion : « Puisque Smerdiakov est mort, personne ne croira Ivan ; néanmoins il ira déposer »³³⁸. C'est Ivan qui rapporte ces paroles à Aliocha croyant persifler ainsi le Diable de son hallucination :

Soit, disait-il, tu voulais aller par orgueil, mais en gardant l'espoir que Smerdiakov serait démasqué et envoyé au bagne, qu'on acquitterait Mitia, et qu'on te condamnerait *moralement* seulement (tu entends, il a ri dans cet endroit !), tandis que d'autres t'admiraient. Mais Smerdiakov est mort, qui te croira maintenant en justice, toi seul ? Pourtant tu y vas, tu as décidé d'y aller. Dans quel dessin, après cela ?³³⁹

Cette réflexion est une évocation redondante. Elle éclaire aussi le troisième rôle d'Aliocha qui consiste à percer le mystère d'Ivan. La question est posée par le narrateur tout au début du roman :

Pourquoi Ivan Fiodorovitch était-il venu chez son père ? Il me souvient que je me posais dès alors cette question avec une certaine inquiétude. Cette arrivée si fatale, qui engendra de telles

335 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 451.

336 *Ibid.*, p. 452.

337 *Ibid.*, p. 453.

338 *Ibid.*, p. 815. « Да, - неслось в голове Алеши, уже лежавшей на подушке, - да, коль Смердяков умер, то показанию Ивана никто уже не поверит; но он пойдет и покажет!» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., т. 15, p. 89

339 *Ibid.*, p. 814. «Пусть, говорит, ты шел из гордости, но ведь все же была и надежда, что уличат Смердякова и сошлют в каторгу, что Митю оправдают, а тебя осудят лишь *нравственно* (слышишь, он тут смеялся!), а другие так и похвалят. Но вот умер Смердяков, повесился — ну и кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит? А ведь ты идешь, идешь, ты все-таки пойдешь, ты решил, что пойдешь. Для чего же ты идешь после этого?» Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., т. 15, p. 88.

conséquences, demeura longtemps pour moi inexplicable. [...] On sut plus tard qu'Ivan était arrivé en partie à la demande et pour les intérêts de son frère aîné, Dmitri, qu'il vit pour la première fois à cette occasion, mais avec lequel il correspondait déjà au sujet d'une affaire importante, dont il sera parlé avec détails en son temps. Même lorsque je fus au courant, Ivan Fiodorovitch me parut énigmatique et son arrivée parmi nous difficile à expliquer.³⁴⁰

De toute évidence, la question que le narrateur pose agite d'autres esprits : ceux de Piotr Alexandrovitch Mioussov³⁴¹, de Rakitine³⁴², de Fiodor Pavlovitch Karamazov³⁴³. Chacun a sa propre version. Mais c'est à Aliocha de trouver la vérité. Une telle interprétation apparaît si l'on considère en parallèle l'histoire autobiographique du starets Zosime. Elle se révèle une mise en abyme de l'histoire du roman. En effet, après avoir montré sa force de caractère lors du duel, la position sociale du jeune officier Zénob se situe à mi-chemin du monde et du couvent. Tout à fait comme la situation d'Aliocha, qui est accepté dans le monastère mais n'est pas lié par le saint serment. C'est à ce moment-là que Zénob commence à recevoir un mystérieux visiteur. C'est à Zénob que le visiteur mystérieux confesse son crime : il a poignardé une jeune fille et détourné les soupçons sur l'un des domestiques. Ces circonstances sont pareilles à celles qui rendent Dmitri coupable. Zénob conseille au visiteur mystérieux de tout avouer mais le crime est caché durant quatorze ans. Avouer serait de perdre tout ce qui a été construit depuis. Les efforts sont énormes. Ces efforts sont comparables à ceux d'Ivan Karamazov. La lutte entre le Diable et Dieu, à la veille de l'aveu du crime, par le visiteur mystérieux, assis en face de Zénob, le couteau caché dans la main et hésitant à le tuer, ressemble à celle de Dmitri voyant le profil détesté de son père, le pilon à la main. L'aveu du crime du visiteur mystérieux se passe devant toute la société qui vient de se réunir à la fête de son anniversaire, tout comme l'aveu d'Ivan à la cour d'assises. D'ailleurs, le jugement final de la société est aussi semblable. On ne les croit pas et on les proclame fous. Le visiteur mystérieux et Ivan tombent malades après avoir avoué leur culpabilité. On craint pour leur vie. C'est donc Zénob qui connaît le mystère de son visiteur. Aliocha est aussi le seul à qui Ivan dévoile « tant d'enfer au cœur et dans la tête »³⁴⁴. C'est Zénob qui prononce sa phrase pathétique : « Faites votre aveu. Tous passe, la vérité seule demeure »³⁴⁵. C'est Aliocha qui prophétise : « Ce n'est pas toi qui a tué notre père. »³⁴⁶

L'inventaire de l'activité répétitive d'Aliocha révèle douze cas. Les répétitions proviennent soit du langage (1,2,4,5,7,10,12), récit inclus, soit de la production écrite qui se répand sur la légende et le poème (6,10), soit de faits réels (3,7,8,9,11). On distingue les quatre formes répétées : langagière (1,3,4,5,7,9,10,12), de situation (2,7,9), du geste (le comportement : 2,6,8,10) et du songe (11). La

340 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 51.

341 *Loc. cit.*

342 *Ibid.*, p. 134.

343 *Ibid.*, pp. 252-254.

344 *Ibid.*, p. 366.

345 *Ibid.*, p. 419.

346 *Ibid.*, p. 754.

forme de réception des répétitions du langage peut être la redondance (3,5,7,10,12), des paraphrases (1,4,9,11) et des évocations (12). La forme de réception des répétitions de situations peut être soit l'évocation (9), soit la reproduction (2,7,11). Quant à la manière de se comporter, elle peut être imitée (2,8) aussi bien que plagiée (6,10). La conduite d'Aliocha crée un paradigme des formes graduelles que prend la répétition : redondance-paraphrase-évocation-reproduction-imitation-plagiat.

Le rôle d'Aliocha est principal non seulement au niveau de la forme, car c'est lui qui promeut l'action du roman, mais aussi au niveau du contenu. Il accomplit le vœu de son starets, il cherche le bonheur dans la douleur. On l'a vu analysant des situations dans lesquelles son activité reproductive ne concerne que des personnages en souffrance. Semblant inactif, il est toujours en quête de son rôle, qui se veut représentatif ou adaptatif. Il y a même des moments où Aliocha dépasse le rôle du représentant et de l'adaptateur et se montre co-créateur, un co-créateur qui, restant limité par le contenu, procure des formes nouvelles. Aliocha est-il un imitateur ou un créateur ? Est-ce que son activité est comparable à celle de Christian des *Buddenbrooks* à propos de qui Juliette Vion-Dury fait cette remarque dans « La répétition du passé dans *The Forsyte Saga* de John Galsworthy et *Buddenbrooks ; Verfall einer Familie* de Thomas Mann » : « Le talent de Christian relève d'une forme dégradée de la *mimesis* artistique, reproduction, répétition, et non création. »³⁴⁷ ? C'est justement pour cette raison qu'existe dans le roman la ligne de l'histoire d'Ilioucha Sniéguiriov. Dans le monde des adultes, Aliocha est encore très jeune pour créer sa propre action. Il ne peut qu'imiter, que répéter. Mais il y a le monde des enfants. Ici, Aliocha se sent chez lui. Dans ce monde, son action est tout à fait adéquate et créative. On ne pourrait pas lui reprocher d'avoir manqué son rôle. D'ailleurs, ce rôle il l'a trouvé et s'en est chargé lui-même selon le vœu de son starets. Ainsi, Aliocha a sa propre action dans le roman et sa propre fonction qui confirme sa créativité à côté de son mimétisme.

Aliocha le coupable

L'inaction d'Aliocha est, semble-t-il, à l'origine de l'affirmation selon laquelle il désire la mort de son père. Or le texte du roman ne contient aucune manifestation ni suggestion à ce sujet. Au contraire, l'aptitude d'Aliocha à tout voir et à ne rien blâmer « transperça le cœur »³⁴⁸ de Fiodor

347 Juliette Vion-Dury, « La répétition du passé dans *The Forsyte Saga* de John Galsworthy et *Buddenbrooks ; Verfall einer Familie* de Thomas Mann » in *Revue de la littérature comparée*, janvier-mars 2004, n ° 309, Paris, Didier Érudition/Klincksieck, p. 64.

348 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 151.

Pavlovitch surpris par « une affabilité constante et un attachement sincère »³⁴⁹ et par l'absence du moindre mépris de la part de son fils. « Tout voir » signifie comprendre la nature des choses, des causes et des conséquences. Aliocha distingue le mal et le bien mais son attitude est de ne pas juger. Il n'y songe même pas. Les moines parviennent à ne pas juger par un apprentissage et par une maîtrise quotidienne de leurs désirs. La preuve en est la scène chez le Père Abbé. Quand Fiodor Pavlovitch redit les commérages à propos de la manière de se confesser à laquelle « il ne comprenait goutte »³⁵⁰, le Père Abbé lui répond ainsi :

Il a été dit autrefois : « On a commencé à parler beaucoup de moi, et même en dire du mal. Après avoir tout écouté, je me dis : c'est un remède envoyé par Jésus pour guérir mon âme vaniteuse ». Aussi nous vous remercions humblement, très cher hôte. Et il fit un profond salut à Fiodor Pavlovitch.³⁵¹

La citation du texte saint, suivie d'un profond salut, surtout après la prosternation du starets Zosime à laquelle le Père Abbé n'a d'ailleurs pas assisté, produit chez les témoins l'impression d'un comportement appris et mécaniquement placé à tout propos. S. B. Poukhachev qualifie ce salut de « vain, stérile, qui n'a pas de force »³⁵², dans son article *Les observations kinesthésiques dans le roman de Dostoïevski Les Frères Karamazov*. Ce qu'on ne peut pas dire à propos du comportement d'Aliocha qui semble toujours naturel et sincère. La seule fois où Aliocha essaie de juger se produit au moment de « l'injustice suprême » quand le corps de son starets, au lieu d'accomplir des miracles, est couvert de honte. Certains critiques littéraires comme Vladimir Marinov y voient justement une sorte de révolte d'Aliocha contre son père :

Le starets Zosima est le père spirituel d'Aliocha, d'une manière corrélative il tue aussi son père d'avoir été déçu par l'odeur délétère du cadavre de son père spirituel décédé et tenté par Grouchenka au moment même du meurtre de son père charnel de la main de Smerdiakov qui a un rapport direct avec une odeur désagréable.³⁵³

Le parallèle est vraiment surprenant mais il permet de tirer une autre conclusion qui ne concerne pas la culpabilité d'Aliocha, nous y reviendrons. Aliocha n'est pas déçu par son père spirituel, car il voit l'injustice de Dieu dans le sort du starets. Il lance à Dieu le reproche de Job d'avoir été châtié sans être coupable. D'ailleurs, le Diable – l'hallucination d'Ivan – avoue que l'odeur délétère est son affaire à lui : « Et pourquoi as-tu été si dur avec Aliocha ? Il est charmant,

349 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 151. Алеша « пронзил его сердце » тем, что « жил, все видел и ничего не осудил ». Мало того, принес с собою небывалую вещь: совершенное отсутствие презрения к нему, старику, напротив, - всегдашнюю ласковость и совершенно натуральную прямодушную привязанность к нему, столь мало ее заслужившему. Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., т. 14, р. 87.

350 *Ibid.*, p. 144.

351 *Loc. cit.*

352 С.Б.Пухачев, *Кинеситические наблюдения над романом Ф.М.Достоевского Братья Карамазовы* in *Ф.М.Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения*. Под ред. Т.А. Касапкиной, Москва. Наука, 2007, p. 465.

353 Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, op. cit., pp. 246-247

j'ai des torts envers lui, à cause du starets Zosime »³⁵⁴. On peut interpréter l'analogie repérée par Vladimir Marinov autrement : après avoir corrompu le corps du père spirituel d'Aliocha, le Diable aide Smerdiakov à tuer son père charnel. Cette supposition provient de deux expressions. La première s'échappe, durant l'interrogatoire, de la bouche de Dmitri quand il apprend que Smerdiakov est en proie à une violente crise d'épilepsie : « Alors, c'est le diable qui a tué mon père »³⁵⁵. La seconde est faite par Ivan qui, après avoir écouté comment Smerdiakov a réalisé l'assassinat, dit : « Eh bien !... eh bien ! C'est que le diable lui-même t'a prêté son concours ! »³⁵⁶. Si l'on veut innocenter Aliocha, on peut prouver qu'il est la victime des machinations du Diable.

Il est vrai aussi que la seule existence de deux pères, l'un spirituel et l'autre charnel – Vladimir Marinov les définit comme père idéalisé contre père diabolique³⁵⁷ - peut témoigner contre Aliocha. Annie Miriel remarque, à juste titre, dans son article *Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père* qu' : « Aliocha a donc choisi un père idéal, ce qui est peut-être une manière de tuer le père »³⁵⁸. L'affirmation est très juste mais quand Annie Miriel essaie d'argumenter, elle la démonte, au lieu de l'étayer. Elle avance deux arguments. D'abord, l'évanouissement d'Aliocha « lorsque son père lui a raconté que, pour détourner sa femme de son mysticisme, il a craché sur une icône »³⁵⁹. Il n'y a pas d'évanouissement, Aliocha s'affaisse sur la chaise, le corps entier étant secoué par « une crise d'hystérie accompagnée de larmes silencieuses »³⁶⁰, ce qui reproduit trait pour trait le comportement de sa mère. Dans sa mémoire, Aliocha garde le souvenir du visage sublime et exalté de sa mère dont il se souvient quand elle implore pour lui la sainte Vierge – la manière dont elle le fait effraie la nourrice qui arrache Aliocha de ses bras –. L'autre image de sa mère que lui offre son père est aussi celle d'une exaltation religieuse. On ne peut pas imaginer que le comportement d'Aliocha soit la réaction aux gestes et discours blasphématoires de son père. Aliocha connaît son père, ainsi il ne découvre rien de nouveau à son propos, et ce qui lui est involontairement présenté est encore une image précieuse de sa mère ! Le père joue le rôle de simple narrateur qu'on écoute et la réaction d'Aliocha est liée à sa mère, dont il veut sentir la présence comme dans son premier souvenir quand elle le serre à l'étouffer puis le tend vers l'icône. Cette communion avec sa mère ayant été brisée par la nourrice, il ne lui reste que le visage de sa mère. Dostoïevski écrira dans le *Journal d'un écrivain* en juillet-août 1877 :

354 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 794.

355 *Ibid.*, p. 609.

356 *Ibid.*, p. 787.

357 Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, op. cit., p. 136.

358 Annie Miriel, « Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père », *L'en-je lacanien*, 2007/2, n° 9, passage 60.

359 *Ibid.*, passage 55.

360 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamzov*, op. cit., p. 207.

L'homme ne peut pas vivre sans avoir des souvenirs chers et sacrés tirés de son enfance. [...] Ces souvenirs peuvent même être durs, amers mais la souffrance vécue peut devenir plus tard sacrée. L'homme est créé ainsi qu'il aime sa souffrance vécue.³⁶¹

Ayant un souvenir sacré, Aliocha est attentif aux autres détails concernant sa mère. Quand on lui en offre une autre image, semblable, il essaie de se l'approprier, de la matérialiser jusqu'à ce qu'elle entre dans chaque cellule de son corps par la répétition du geste de sa mère qui éveille ce souvenir d'autrefois. Il veut la sentir, répétant son geste.

Le deuxième argument que trouve Annie Miriel est la fuite d'Aliocha devant « la haine entre son frère Dmitri et son père en devenant novice dans un monastère, laissant ainsi le champ libre pour que "les serpents se bouffent entre eux" et laissant le parricide s'accomplir »³⁶². Cet argument ne prouve rien lui non plus. Aliocha veut devenir novice parce qu'il a rencontré un être magnifique qui est le starets Zosime. Les querelles entre son père et son frère Dmitri arrivent plus tard. Il est vrai que le starets Zosime envoie Aliocha vers ses deux frères pour empêcher la catastrophe qui risque d'éclater dans la famille Karamazov. Au lieu de cela, Aliocha manque à l'ordre du starets Zosime de veiller sur ses deux frères de sang – Dmitri et Ivan – et réagit envers Ilioucha comme s'il était son frère. Ce n'est donc pas pour ces deux frères de sang qu'on l'a envoyé dans le monde mais pour ce petit frère spirituel, afin qu'il puisse mourir en paix. L'indifférence d'Aliocha envers ses frères de sang peut être expliquée par l'idée que Vera Vladimirovna Savelyeva nous a communiquée dans une correspondance personnelle. Elle concerne la discussion sur la primauté d'Aliocha parmi tous les personnages romanesques et consiste dans l'affirmation que Dmitri et Ivan sont des personnages du passé tandis qu'Aliocha est un personnage du futur. En effet, le passé est passé, on n'y peut rien. C'est un fait révolu, il ne reste qu'à en subir les conséquences tandis que le futur se prépare dans le présent. C'est à présent qu'il faut agir par cet amour actif qui « se [traduit] toujours par une aide »³⁶³ chez Aliocha. Mais l'aide doit être définie par un but. Dans les affaires fraternelles, confuses et compliquées, Aliocha se perd. Il est aussi possible de renforcer cette idée par l'objection que nous avons faite lors de la discussion des XXXV Lectures Internationales *Dostoïevski et la culture mondiale*, qui s'est déroulée au musée Dostoïevski à Saint-Petersbourg le 12 novembre 2010. Cette objection était faite à l'affirmation de Ludmila Saraskina selon laquelle Aliocha aurait manqué la catastrophe dans sa famille. Aliocha peut encourager ses frères ou leur reprocher leurs actions, ce qu'il fait d'ailleurs durant la confession de Dmitri et en faisant connaissance avec Ivan. Cependant,

361 Без святого и драгоценного, унесенного в жизнь из воспоминаний детства, не может и жить человек. [...] Воспоминания эти могут быть даже тяжелые, горькие, но ведь и прожитое страдание может обратиться впоследствии в святыню для души. Ф.М. Достоевский, *Дневник писателя за 1877 год*, Париж, YMKA-PRESS, p. 238. Traduction est la nôtre.

362 Annie Miriel, « Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père », *L'en-je lacanien*, op. cit., passage 56.

363 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 270.

ce n'est pas à lui d'agir dans ces deux cas. Assister ne signifie pas surveiller. Quand le malheur est tramé, il tombe là où on l'attend le moins. Mais il semble que la filiation pure et simple ne puisse pas définir le rôle d'Aliocha. Le rôle du personnage d'Aliocha, vu sous cet angle-là, appauvrit le sens global du roman. Dmitri et Ivan sont aussi des frères et des fils et ce sont eux qui veulent la mort du père. C'est Ivan qui ne veut pas être le gardien de son frère Dmitri³⁶⁴ et qui ne croit pas à son innocence. C'est lui aussi qui abandonne son père après avoir écouté les propos équivoques de Smerdiakov. C'est encore Ivan qui essaie de sauver Dmitri, le croyant coupable de parricide. Bien que le titre du roman mette en avant la fraternité, ce n'est pas là la pierre de touche. La différence entre l'indifférence d'Aliocha et celle qu'Ivan manifeste envers Dmitri consiste en ce qu'Ivan ne veut pas être le gardien de son frère Dmitri tandis qu'Aliocha, lui ne le peut pas. D'ailleurs, Aliocha réussit quand même à regrouper autour de lui un cercle de frères spirituels – « la fraternité des douze garçons »³⁶⁵ - et à les faire communier dans un sentiment d'amour pour Ilioucha mourant. Paradoxalement, le roman se termine par une acclamation de Kolia Krassotkine répétée par tous les enfants : « Hourra pour Karamazov ! »³⁶⁶, ce sur quoi notre attention a été attirée par Felix Makarichev.

Le héros de Dostoïevski commet une faute pour ensuite l'accepter et c'est cette action qui est essentielle. Ce qui arrive à Dmitri et à Ivan arrivera aussi à Aliocha. La faute d'Aliocha est d'avoir succombé à la tentation du miracle. Elle est donc d'un autre ordre que celle d'avoir voulu la mort de son père. Aliocha en est complètement innocent. D'ailleurs, son père le constate lui-même. La culpabilité d'Aliocha ne relève donc pas de l'ordre social dans lequel le désir de mort d'un père haïssable par un enfant opprimé est néanmoins désapprouvé. C'est une culpabilité d'ordre spirituel dans laquelle le fils est coupable d'être déçu. On ne manque pas de confiance en son Père Suprême.

Ludmila Saraskina souligne dans son article *La Métaphysique de l'opposition dans les Frères Karamazov*, que la catastrophe dans la famille Karamazov se déroule parallèlement à celle des religieux car « la diégèse des *Frères Karamazov* confronte deux rivalités indignes : du père et du fils, d'un côté, et des starets et des moines, d'un autre côté »³⁶⁷. En effet, le starétisme, l'« innovation nuisible »³⁶⁸, est basée sur une relation d'ordre filial qui se noue entre le moine et son starets. Le mécontentement des moines va de pair avec celui des frères. On peut donc regrouper les moines et

364 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 326.

365 В.В. Борисова, *Эмблематическая структура романа Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы* in *роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения*. Под ред. Т.А. Касаткиной, Москва, Наука, 2007, p. 684.

366 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 953.

367 «Однако в художественном мире «Братьев Карамазовых», где сопоставлены два недостойных соперничества, отца и сына, с одной стороны, и старцев-монахов — с другой.» Людмила Сараскина, *Метафизика противостояния в Братьях Карамазовых*, in *Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения*, Москва, Наука, 2007, p. 543.

368 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 249.

les frères sous la dénomination générique de « fils », tandis que les starets et Dieu reçoivent le nom générique de « pères ». Les fils se sentent opprimés par leurs pères. De ce point de vue, il est vrai que la fratrie comme la confrérie sont réunies par leur mécontentement envers leurs pères. Il serait alors plus logique d'appeler le roman *Les Fils Karamazov*. On a vu aussi que le thème central des *Possédés* affirme la responsabilité des pères sur le goût de destruction de leurs fils. Il y a ainsi une certaine évolution dans la pensée dostoïevskienne qui, après avoir étudié le devoir du père envers son fils, consacre son dernier roman au devoir du fils envers son père. Philippe Forest propose d'ailleurs de lire *Les Frères Karamazov* comme un grand roman de l'infanticide « puisque tout enfant mort est semblable à l'innocente victime sacrifiée par la cruauté d'un Père assassin »³⁶⁹. Mais une telle interprétation passe à côté du vrai sens du roman. Le représentant de la génération des « pères » coupables dans *Les Possédés* se meurt aux pieds de Jésus tandis que « ses fils » tâtonnent sur des chemins erronés. Les fils coupables des *Frères Karamazov* réussissent à remettre en question la haine contre leur père et les fils innocents savent manifester leur amour à leurs pères « infirmes ».

369 Philippe Foreste, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essai sur la littérature et le deuil*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 12.

Conclusion partielle

Les cinq derniers romans de Dostoïevski *Crime et châtements*, *L'Idiot*, *Les Possédés*, *L'Adolescent* et *Les Frères Karamazov* soulèvent des problèmes concernant différents domaines : la philosophie, la psychologie, la pédagogie, la politique, la religion. Ce conglomerat suppose l'existence de plusieurs personnages qui essaient de pousser le héros principal sans toutefois prendre sa place. Les protagonistes des *Possédés* et des *Frères Karamazov*, à savoir Aliocha et Nicolas Stavroguine, semblent ne pas être capables d'assumer leur primauté. Les critiques littéraires contemporains spécialistes de l'œuvre de Dostoïevski poléminent autour de deux personnages, Aliocha Karamazov et Smerdiakov.

L'activité d'Aliocha Karamazov est assez vague. Il se charge facilement des commissions qui le mettent au courant de tout ce qui se passe dans la petite ville. Ses propres besoins et désirs sont très spontanés, intuitifs, inexplicables. Ils sont dignes d'un personnage de deuxième, voire troisième, rang. Mais il existe une autre activité, mimétique à la base, qu'effectue Aliocha. Cette activité semble être sans importance car elle est insignifiante pour l'histoire. Pourtant sa vraie valeur apparaît nettement au niveau de la narration. Aliocha paraphrase les paroles, imite les gestes et le comportement des autres personnages. Il essaie même de recréer les situations dont il était le témoin. Il comble le manque d'activité romanesque par une représentation dans laquelle son rôle est toujours important.

Les cas particuliers de cette activité mimétique n'échappent pas à « l'œil omniprésent » des chercheurs qui essaient de l'expliquer par la singularité tout en ignorant la grande échelle de ce procédé qui est à la base de la narration dostoïevskienne.

C'est justement ce procédé de la répétition de faits, de gestes, de situations et de paroles qui ordonne et justifie le vrai rôle d'Aliocha Karamazov dans ce « premier » roman.

Chapitre VI : « Quel homme nous aurions fait à nous deux ! »

Frère ou laquais

Le personnage de Smerdiakov demande aussi certains éclaircissements. Participe-t-il de la création de la fratrie ou plutôt de la domesticité, deux idées différentes dans la vision dostoïevskienne ? Marcia Morrice se concentre, dans son article intitulé *Où es-tu, frerot ? La narration des limites et le rétablissement de la filiation dans les Frères Karamazov*, sur la relation des frères et des valets. Elle établit également une comparaison entre Smerdiakov et le Joseph de l'histoire biblique où « le frère et le serviteur cachent une seule et même personne »³⁷⁰. Olga Méerson appelle ces relations « fratrie non reconnue » par analogie avec la « paternité non reconnue » qu'elle voit dans la comparaison des situations de Trousovski, le personnage de *l'Éternel Mari* et de Smerdiakov³⁷¹. Bien qu'il y ait une grande différence entre la fraternité de l'histoire biblique de Joseph et la fraternité montrée dans le roman dostoïevskien, la notion de « fratrie » est impliquée. En effet, les frères de Joseph sont conçus de lits d'épouses et de servantes. Ils sont reconnus comme tels et leur rivalité éventuelle provient de la préférence paternelle ou du droit d'aînesse. Il n'en va pas ainsi dans le monde romanesque dostoïevskien qui reflète la société contemporaine de l'auteur où les enfants légitimes et les bâtards vivent, chacun, en stricte conformité avec les règles de la couche sociale à laquelle ils appartiennent de naissance. Dostoïevski lui-même appelle une telle famille « famille de hasard » :

On me demande : « Qu'est-ce que c'est ce hasard et qu'est-ce que j'entends par ce mot ? Je réponds : le hasard de la famille contemporaine russe se manifeste, selon moi, dans la perte par les pères contemporains d'une idée toute générale à propos de leurs familles. Elle est générale pour tous les pères car elle les lie entre eux. L'idée qu'ils admettent et transmettent à leurs enfants. L'idée qui constitue la foi en la vie.³⁷²

Les trois enfants Karamazov sont légitimes. Élisabeth Smerdiachtchaïa n'est pas une servante de Fiodor Pavlovitch Karamazov. Smerdiakov est déjà rejeté par la société avant d'être né puisqu'il est le fruit d'un viol. Il est en même temps arraché d'avance à sa mère car c'est une idiote qui ne pourra en aucun cas l'élever. C'est d'ailleurs pour cela qu'on la surveille. Le chercheur russe Kyiko

370 Марсия Моррис, *Где же ты, брате? Повествование на границе или восстановление связанности в Братьях Карамазовых*, in *Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения*, Москва, Наука, 2007, p. 625.

371 Ольга Меерсон, *Четвертый брат или козел отпущения ex machina ?* in *Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения*, Москва, Наука, 2007, p. 567.

372 Спросят: что такое эта случайность и что я под этим словом подразумеваю? Отвечаю: случайность современного русского семейства, по-моему, состоит в утрате современными отцами всякой общей идеи, в отношении к своим семействам, общей для всех отцов, связующей их самих между собой, в которую бы они сами верили и научили бы так верить детей своих, передали бы им эту веру в жизнь. Ф.М.Достоевский *Дневник писателя за 1877 год, op. cit.*, p. 246. La traduction est la nôtre.

insiste dans son article *De l'histoire de la création des Frères Karamazov (Ivan et Smerdiakov)* sur les racines hugoliennes de Smerdiakov :

la figure de Smerdiakov est apparue chez Dostoïevski à la base de réminiscences des *Misérables* de Victor Hugo. Pensant introduire dans le roman le quatrième frère Karamazov, un bâtard, Dostoïevski revient à son intention de créer la version russe de « l'enfant trouvé ». Il fait de l'enfant trouvé un personnage du roman. Comme il appartient à « la couche moyenne et inapte », il représente un « ignoble ». ³⁷³

Le bâtard qui désire à s'immiscer dans les relations intimes de ses parents en accomplissant « l'acte meurtrier dont les deux fils légitimes se contentent de rêver, Ivan par démesure narcissique, Dmitri par jalousie sexuelle » ³⁷⁴ est au cœur de la réflexion de Marthe Robert qui voit dans les relations qu'entretient chaque romancier avec le monde qu'il décrit. Toutefois le mot bâtard n'existe pas dans le texte dostoïevskien. On appelle Smerdiakov « l'enfant trouvé » qui relève d'un autre mythe littéraire que, selon nous, Dostoïevski n'exploite pas du tout celui de , le *topos* par excellence de Henry Fielding ou Charles Dickens. Dans leurs romans, « l'enfant trouvé », après une multitude d'oppositions, retrouve toujours ses origines et sa vraie place sociale. Or, Smerdiakov n'a pas besoin de chercher ses origines, on les connaît très bien et dans les moindres détails. Il semble que le personnage de Smerdiakov ait été créé à partir d'une autre idée que celle de la bâtardise ou de l'abandon. Il est rejeté par la narration dans laquelle sa filiation avec Fiodor Pavlovitch Karamazov n'est qu'une légende et où le mot « peut-être » fait loi. C'est un frère né d'une anecdote et sa réalité se révèle anecdotique : son existence ne dépasse pas les limites des salons. « Cette filiation reste dans le non-dit » comme le remarque Annie Miriel dans son article *Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père*. ³⁷⁵ On est amené à se poser la question : Smerdiakov fait-il partie du titre *Les Frères Karamazov* ? On s'accordera à répondre par l'affirmative si Smerdiakov joue de fait le rôle d'un frère et par la négative s'il n'est qu'un domestique. La critique littéraire, soit accepte l'appartenance de Smerdiakov à la famille Karamazov, soit le voue à l'oubli. On essayera de trouver une place convenable pour ce personnage important.

Paradoxalement, Pavel Feodorovitch Smerdiakov porte son propre nom, qui n'est pas celui de Karamazov, son père prétendu. Son nom patronymique n'est ni celui de son père nourricier Grigori Koutouzov – car il n'est pas Pavel Grigorievitch – ni celui du père d'Élisabeth Smerdiachtchaïa, qui

373 Наметив ввести в роман четвертого, незаконнорожденного, брата Карамазова, Достоевский вернулся к давнишнему своему намерению создать русский вариант «enfant trouvé». Он «взял» в качестве героя романа «подкидыша», принадлежащего к «середине и баздарности» и поэтому потенциального «подлеца». Е.И. Кийко *Из истории создания Братьев Карамазовых (Иван и Смердяков)* in *Достоевский, Материалы и исследования*, Спб., 1976, p. 128.

374 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, p. 76.

375 Annie Miriel, « Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père », *L'en-je lacanien*, op. cit., passage 30.

s'appelle Ilya (il n'est pas non plus Pavel Ilyitch), mais celui du père Karamazov, Feodorovitch. Grigori baptise Smerdiakov du nom de « Pavel » et avec le temps on commence à l'appeler Pavel Feodorovitch. Pavel Feodorovitch devient le miroir de Feodor Pavlovitch. De plus, Feodor Pavlovitch Karamazov lui invente le nom de « Smerdiakov » qui provient du nom de sa mère Élisabeth Smerdiachtchaïa. Comme le remarque Natalia Rogova dans son article *L'énigme du héros « étrange » de Dostoïevski*, « Fedor Pavlovitch donne un nom à un bâtard »³⁷⁶. En jouant sur les mots, on peut envisager l'action de « donner, inventer un nom » comme une adoption extravagante qui crée la filiation. Mais l'invention des noms aux paysans est une affaire courante après la loi de libération des serfs (3 mars 1861). Désormais, Smerdiakov appartient à la famille et devient un frère. Le titre du roman est générique. Il faut trouver le frère, le lien se crée naturellement. Sous cet angle s'éclaircit la signification du sujet de l'histoire d'Ilioucha Sniéguiriov et du chapitre *Les Garçons*. Cela ne peut pas être une simple coïncidence si les chemins de Smerdiakov et d'Ilioucha se croisent. C'est après avoir fait la « plaisanterie », enseignée par Smerdiakov, qui consiste à jeter à un chien affamé une épingle cachée dans de la mie de pain, que les malheurs d'Ilioucha commencent : « C'est parce que j'ai tué Scarabée que je suis malade, papa ; c'est Dieu qui m'a puni ! »³⁷⁷.

Les deux personnages sont différents mais ils ont aussi des points communs. Smerdiakov se lie d'amitié avec Ivan, Ilioucha avec Kolia Krassotkine. Leur amitié se fissure. Dès son enfance, Smerdiakov est blessé par son père adoptif Grigori qui lui rappelle, le premier, qu'il est né « de l'humidité des étuves »³⁷⁸ (*bannaïa mokrota*), niant ainsi la moindre présence d'un géniteur. Ilioucha ne peut pas supporter l'offense publique de son père que Dmitri traîne par la barbe. Ses camarades de classe assistent à la scène et surnomment son père le capitaine Sniéguiriov, puis Ilioucha lui-même, « le torchon de tulle » « filasse »³⁷⁹ (*mochalka*). « L'humidité des étuves », « le torchon de tulle » sont des mots dont la signification russe ramène au champ sémantique du bain. Les deux personnages sont ainsi outragés et marginalisés par la société.

Les deux personnages meurent à la fin du roman. Bien sûr, le contexte de leur mort est tout à fait différent mais il se base sur la révolte. Smerdiakov se suicide en exprimant par cette rébellion, la plus orgueilleuse, son mépris de Dieu. Ilioucha est emporté par deux causes : une réelle – la phtisie - et l'autre symbolique – il est meurtri par la vérité qui le consume. Ilioucha est aussi un insurgé. Le destin des fils, qui est de se révolter, est analogue à celui des moines, qui est de

376 Он дал имя «незаконнорожденному». Наталия Рогова, «Тайна «странного» героя Достоевского», *Достоевский и современность. Материалы XIX Международных Старорусских чтений 2004 года*, Великий Новгород, 2005, p. 234.

377 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 676.

378 *Ibid.*, p. 190.

379 Dans la traduction de André Markowicz, p. 372.

succomber à la tentation. Les fils sont donc des rebelles, tentés, déçus, mais rétablis à la fin.

D'ailleurs, Marinov appelle Ilioucha le frère cadet des Karamazov. Il porte leur croix. En effet, Ilioucha accepte comme Ivan, mais avant lui dans l'ordre des événements, la proposition de Smerdiakov. C'est autre chose, évidemment, mais avec un même fonctionnement qui conduit à la mort. Son meilleur ami le rejette à cause de cette faute qui est d'ailleurs comprise et suscite des repentirs ardents. Le rejet provoque sa révolte, Ilioucha se renferme dans son orgueil. L'offense publique de son père lui donne une raison valable pour cette révolte. Ce n'est qu'avec l'aide d'Aliocha, venue pour ainsi-dire du dehors, qu'Ilioucha se réconcilie avec ses camarades de classe. Il y a donc un parallèle très fort qui s'instaure entre les relations Smerdiakov/Ilioucha et Smerdiakov/Ivan. Smerdiakov se montre un tentateur, un diable. Et c'est le rôle d'Aliocha d'intervenir et d'apaiser l'âme en plein désarroi.

Il y a un autre axe de recherches : celui des noms propres. Le nom de Grigori se réfère à une vieille et glorieuse souche de la noblesse russe des Golenichtchev-Koutouzov (Голенищев-Кутузов). L'histoire de la Russie connaît deux personnages politiques qui auraient pu intéresser Dostoïevski. D'abord Pavel Vassillievitch Golenichtchev-Koutouzov, l'un des acteurs du complot ourdi contre Paul I^{er} de Russie dans la nuit du 11 mars au 12 mars (23 mars) 1801. Paul I^{er} est assassiné dans sa chambre du palais Sain-Michel (Mikhailovsky). Informé du complot qui se trame contre son père, Alexandre, son fils aîné, envisage que son père soit seulement déposé. Le complot ayant aboutit à l'assassinat de Paul I^{er}, Alexandre lui succède sur le trône mais demeure toute sa vie hanté par l'idée d'apparaître comme complice de la mort de son père. Sous son règne, Alexandre I^{er} fonde l'École supérieure des Ingénieurs militaires de Saint Pétersbourg au palais Saint-Michel, où son père a été assassiné. Dostoïevski entre justement dans cette école en 1838. Dans son livre *Dostoïevski par lui-même*, Dominique Arban établit un lien assez étroit entre ce lieu riche en événements sanglants et les sujets d'inspiration littéraire qu'il a suscités :

Il [Fiodor] aimait ce château Michailovsky, plein de souvenirs encore précis : d'ailleurs un poème de Pouchkine avait d'avance fécondé l'esprit de Fedia de visions ensanglantées ; ici, certaines salles étaient interdites, verrouillées : le tsar Paul I^{er} y fut assassiné avec l'assentiment de son fils... Le drame de la succession avait été vécu sous ces voûtes sanglantes, et c'est ici que Fedia écrira ses deux drames, *Boris Godunov* et *Marie Stuart*. L'un et l'autre sujet avaient été traités par ses deux bien-aimés poètes : Pouchkine, Schiller ; l'un et l'autre ont pour l'objet la tragédie de la succession au trône et le besoin de puissance ; l'un d'eux a pour protagonistes les membres ennemis d'une famille devant un pouvoir convoité.³⁸⁰

Pour convaincre Alexandre d'être du côté des conspirateurs, on lui promet qu'on demandera à Paul d'abdiquer en sa faveur, sans préciser ce qui l'attend s'il refuse. C'est d'ailleurs ce qu'avait voulu faire sa grande-mère Catherine II, mais la mort l'en avait empêchée. Alexandre accepte, mais la

380 Dominique Arban, *Dostoïevski par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1971, p. 28.

pensée de devenir ainsi le complice des assassins de son père le tourmentera toute sa vie. Ce seront les affres d'Ivan Karamazov.

Le nom patronymique du personnage dostoïevskien de Grigori Vassillievitch Koutouzov est celui de Pavel Vassillievitch Golenichtchev-Koutouzov. Indirectement, le personnage du Grigori Vassiliévitch Koutouzov, le gardien fidèle qui a amené l'enfant trouvé à la maison, sera pour Feodor Karamazov ce que fut Pavel Vassillievitch Golenichtchev-Koutouzov pour Paul I^{er} - l'ami qui apporte la mort.

Le règne d'Alexandre I^{er} (1801-1825) coïncide avec celui de Napoléon I^{er}. Un autre personnage historique apparaît sur la scène politique. C'est Mikhaïl Illarionovitch Golenichtchev-Koutouzov, général en chef des armées russes sous le règne du tsar Alexandre I^{er}, qui, appliquant la politique de la terre brûlée, force Napoléon I^{er} à battre en retraite lors de la guerre de 1812. Les slavophiles et les occidentalistes divergent dans leurs conceptions du génie de Napoléon. Smerdiakov fait part à Marie Kondratievna de son jugement sur la victoire des russes durant la guerre de 1812 :

En 1812, la Russie a vu la grande invasion de l'empereur des Français, Napoléon I^{er}, le père de celui d'aujourd'hui, c'est grand dommage que ces Français ne nous aient pas conquis ; une nation intelligente eût subjugué un peuple stupide. Tout aurait marché autrement.³⁸¹

En 1859, Alexis Khomiakov (1804-1860), « incontestablement, la plus grande figure slavophile, poète, philosophe, historien, publiciste et, peut-être, le plus remarquable théologien de l'église orthodoxe »³⁸², écrit :

... non seulement à Moscou, mais encore dans les provinces reculées, il se trouvait parmi les hommes et les femmes, des fanatiques de la gloire napoléonienne qui, par leur ardent attachement, étaient dignes de prendre place dans les rangs des grognards de la vieille Garde. Ces fanatiques de Napoléon firent place, plus tard, aux fanatiques de la France et de l'Occident dans toute la diversité de leurs changements. Leur vie propre, la vie russe était pour eux une vulgarité »³⁸³

Dostoïevski y voit une idée de laquais, le pire de ce qui peut arriver à un individu. Le laquais façonne son comportement sur les plus vilaines habitudes de son maître. Le « laquais » est une métaphore qu'utilise l'écrivain chaque fois qu'il parle de quelque chose d'artificiel et de nuisible. C'est un fléau, le plus menaçant, car un laquais ne connaît pas pour Dostoïevski le repentir et sera toujours un exécuter implacable, comme un automate. Même le malheur qu'il sème n'est pas pour son propre compte ; il s'agit de manifester au mieux son dévouement à son maître. Ne s'appelle-t-il pas « fidèle Litcharda »³⁸⁴ ?

381 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 318.

382 Dmitri Sorokine, *Napoléon dans la littérature russe*, Paris, Langues et Civilisations, 1974, p. 207.

383 *Ibid.*, p. 209.

384 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 372 et p. 778. Dans les traductions françaises le mot *Litcharda* est omis.

En outre, la théorie issue du phénomène du napoléonisme est la clef de la réflexion de Rodion Raskolnikov, le personnage du roman *Crime et Châtiment*. Dmitri Sorokine, analysant *Crime et Châtiment* « sous l'angle du napoléonisme »³⁸⁵, remarque qu'au cinquième livre du roman, dans lequel Raskolnikov se confesse à Sonia en exposant les raisons de son crime qui « consiste à vouloir oser »³⁸⁶, il existe un échange de répliques assez intéressant :

Sonia : Oh ! Taisez-vous, taisez-vous ! Vous vous êtes éloigné de Dieu et Dieu vous a frappé, il vous a livré au diable.

Raskolnikov : Ainsi, Sonia, quand toutes ces idées venaient me visiter dans l'obscurité de ma chambre, c'est le diable qui me tentait, hein ?

Pour désapprouver l'assertion de Sonia, Raskolnikov lui explique que « son crime avait été prémédité »³⁸⁷. Ce n'est donc pas l'affaire du Diable d'instruire les assassins. L'individu y a aussi sa part. On a toujours pensé que le Diable, l'hallucination d'Ivan, est faite à l'image de son père, le pique-assiette et le bouffon. Il est cependant probable qu'il soit plutôt une émanation pure de Smerdiakov. En effet, dans cette optique, Ivan n'arrive pas à accepter l'âme de laquais qu'il sent en lui. Smerdiakov, le cuisinier de Fiodor Pavlovitch, informateur de Dmitri et exécuteur d'Ivan, joue le rôle d'un diable tentateur dans les deux lignes du sujet : celui d'Ilioucha Sniégouïrov et celui de la catastrophe. Dans le sujet de l'histoire concernant le starets Zosime, il n'ose pas entrer.

Sont apparues dernièrement des recherches concernant des sectes russes. Examiné sous cet angle, le personnage de Smerdiakov manifeste des traits et un comportement qu'on attribue aux adeptes de certaines sectes russes. Ganna Bograd remarque dans l'article *Smerdiakov est-il sectateur (à propos de Dostoïevski et des sectes)* que la comparaison qu'effectue le narrateur entre le tableau de Kramskoï *Strannik* et la contemplation à laquelle se livre Smerdiakov peut tirer ses origines de sectes et, surtout, de celle des vieux-croyants. Ces derniers sont « issus du schisme (*raskol*) provoqué par les réformes liturgiques et administratives du patriarche Nikon dans les années 1660 »³⁸⁸. Michel Niqueux décrit ainsi le plus radical des deux courants des vieux-croyants :

des courants radicaux de « sans-prêtres » ; c'est parmi eux que se recrutaient les « errants » (*stranniki*), ou « fuyants », « courreurs » (*begouny*), qui rejetaient tous les pouvoirs civils et religieux comme une incarnation de l'Antéchrist, en refusant passeport, état civil, impôts, service militaire, propriété privée, etc.³⁸⁹

On parle aussi de deux sectes : les flagellants – traduction courante de *khlysty*, mais *khlysty* est une déformation de *khristy* « christes », et les rites de flagellation ne sont guère attestés dans cette

385 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 247.

386 Dmitri Sorokine, *Napoléon dans la littérature russe*, op. cit., p. 251.

387 Loc. cit.

388 Michel Niqueux, *Dostoïevski, les sectes russes et les vieux-croyants* in *Diagonales dostoïevskiennes*, textes réunis par Marie-Aude Aubert, Paris, Press de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 150.

389 Loc. cit.

secte – et les castrats (*skoptsy*), ou « blanches colombes » (*belyïé goloubi*). On sait que Grigori « prêta l'oreille à la doctrine des *Khlysty*, ayant eu l'occasion de l'approfondir dans le voisinage »³⁹⁰. Michel Niqueux décrit ainsi les flagellants dans son article *Dostoïevski, les sectes russes et les vieux-croyants* :

Les flagellants croyaient que le Christ et la Vierge se réincarnaient chez ceux qui avaient atteint la perfection par l'ascèse et la chasteté : ces « christes » et « mères de Dieu » devenaient « nautoniers » d'une « nef » ou assemblée de flagellants ; ils se réunissaient pour chanter des cantiques spirituels et s'adonner à des tournoiments qui conduisaient à une exaltation collective (*radenié*) au cours de laquelle ils entraient en communion avec l'Esprit saint et prophétisaient. Le caractère ésotérique de la secte, pourchassée par les autorités, a engendré de nombreuses rumeurs sur des crimes rituels et des débordements sexuels qui ont nourri l'imaginaire de nombreux écrivains.³⁹¹

Nous avons vu que Dominique Arban suppose que Dostoïevski s'est inspiré de l'assassinat d'Alexandre I^{er} en faisant ses études dans une demeure austère et riche en histoires sanglantes. Il existe pourtant un témoignage, de l'officier de service (le conducteur) de l'École supérieure des Ingénieurs militaires de Saint-Pétersbourg, Alexandre Ivanovitch Saveliev, qui prouve que le petit Fédor écoutait avec les autres élèves les récits du scribe supérieur Igoumnov sur les habitants des années 1820 du palais Saint-Michel. Ce furent des « hommes de Dieu » (appellation que se sont donnés les flagellants). Il conta à ses élèves l'exaltation collective (le tournoiement, la danse, le chant)³⁹². En outre, Alexandre I^{er} favorisa le fondateur de la secte des castrats, Kondrati Selivanov (1832), dont les moyens furent plus radicaux : castration, ablation des seins et/ou excision. Ils pratiquaient aussi des tournoiments comme les flagellants. Selon Michel Niqueux,

dans les *Démons*, Piotr Verkhovensky veut, en s'inspirant de la légende des castrats sur un tsar libérateur, faire de Stavroguine un tsar-imposteur. Il s'agit de la version des castrats de la légende sur le retour de Pierre III, le petit-fils de Pierre le Grand, empereur en 1761-1762, assassiné à l'issue de la révolution de palais qui permit à sa femme de monter sur le trône et de devenir Catherine la Grande. Selivanov, le fondateur de la secte des castrats, avait, comme avant lui Pougatchev et d'autres imposteurs, laissé courir une légende qui faisait de lui ce Pierre III-redivivus.³⁹³

L'imposteur, c'est celui qui montre un autre visage que celui qu'il a. C'est celui qui veut usurper une place qui ne lui appartient pas. Tel est Smerdiakov. Il y a une place qu'il convoite : celle de son frère Ivan. On a déjà constaté que selon l'ordre de l'histoire, ces deux enfants sont nés en même temps. Ils ont le même âge (voir p. 70). Déposant le nouveau-né sur les genoux de sa femme, Grigori dit qu'il est né « d'un fils de Satan et d'une juste »³⁹⁴. Pourquoi ne pas dire la même chose

390 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 154.

391 Michel Niqueux, *Dostoïevski, les sectes russes et les vieux-croyants* in *Diagonales dostoïevskiennes*, op. cit., p. 149.

392 Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, том 1, Москва, Художественная литература, 1964, p. 102.

393 Michel Niqueux, *Dostoïevski, les sectes russes et les vieux-croyants* in *Diagonales dostoïevskiennes*, op. cit., pp. 154-155.

394 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 159.

des parents d'Ivan ? Les frères jumeaux, Ivan et Smerdiakov, vivent une crise identitaire. Smerdiakov prétend être autre, Ivan ne supporte pas l'autre en lui. Viatcheslav Vsevoldovitch Ivanov estime que « le quatrième drame », celui de Smerdiakov, s'ajoute à la trilogie tragique des trois autres. Il affirme aussi qu'il est impossible de percer l'idée du roman sans Smerdiakov qui forme une unité avec Ivan³⁹⁵. Il appartient donc à la famille Karamazov et il est le frère jumeau d'Ivan. Il est remarquable, de ce point de vue que Charles Dullin interprète le rôle de Smerdiakov.

Un joli couple

Charles Dullin débute au Théâtre des Arts avec la représentation de l'adaptation des *Frères Karamazov* de Jacques Copeau et de Jean Croué. Jacques Copeau décrit ainsi l'arrivée de Dullin dans sa troupe :

Quand il s'agit de distribuer le rôle difficile de Smerdiakov, le valet épileptique et assassin, Durec et moi ne nous trouvâmes pas d'accord. Je tenais pour Armand Bour, acteur remarquable dans la composition. Durec prétendait tirer de sa troupe un jeune comédien qui, disait-il, était fait pour le personnage. Un jour Durec me dit : « Ne vous entêtez pas. Laissez-moi au moins vous le montrer. Vous serez libre ensuite de l'agréer ou de le refuser. » La proposition était raisonnable et j'y consentis. Je revois le cabinet du Durec, une étroite alvéole qui débouchait sur l'escalier des coulisses. La porte s'entrouvrit. Et, sur le seuil, je vit paraître un être malingre, au sourire ambigu, au regard anxieux.³⁹⁶

Pendant les répétitions, Charles Dullin, l'interprète du personnage de Smerdiakov écrit un texte³⁹⁷ qui est un dialogue du comédien avec son personnage. L'action se passe le 5 avril 1911, le jour de la générale des *Frères Karamazov*. Charles Dullin est ivre et découragé car il n'entend pas son personnage. Assis dans son bureau, il imagine cet autre qu'il devra incarner le soir de la générale. D'abord il entend une voix, qui ne lui est pas inconnue, et qui profère des paroles que Dullin pense lui-même. Il se retourne brusquement sur la chaise, c'est Smerdiakov. Dullin le contemple sans surprise car il lui apparaît tel qu'il l'imagine tandis que son âme lui reste impénétrable. Smerdiakov commence alors le récit de ses malheurs : ses origines – le fils d'une puante – son enfance – l'enfant battu, malade, condamné aux basses besognes – la vie à Moscou – la persécution due à sa maladie et à ses origines. Au cours du récit, le nom d'Ivan revient constamment sur ses lèvres. Smerdiakov raconte l'évolution de leurs relations, expliquant ainsi ses sentiments. Après avoir découvert les mobiles des actions de Smerdiakov et défini les grandes lignes de son

395 Вяч. Вс. Иванов, *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. II *Статьи о русской литературе. Языки русской культуры*, Москва, 2000, p. 107.

396 Jacques Copeau, *Les Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979, p. 30.

397 Charles Dullin *Je fus bien surpris d'entendre une voix...* in *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 9 - 26.

personnage, Dullin passe aux détails. Acte par acte, il esquisse son comportement en prenant des précisions auprès de Smerdiakov. En arrivant vers le dernier acte, Smerdiakov fait remarquer à Dullin qu'il le sent moins ivre et lui-même moins mort. Dès ce moment, Dullin s'empporte sur l'analyse des sentiments de son personnage et la manière dont il les fait passer en gestes. Il ne s'adresse plus à Smerdiakov, il décrit son comportement d'acteur en mouvement sur la scène, les fortifiant par les pensées que son personnage devrait éprouver. Il est sur le passage quand il regarde une dernière fois les roubles, il monte l'escalier... Il relève la tête, il est seul assis sur la place où il a vu Smerdiakov un instant auparavant.

Méthodologiquement, le récit est construit d'étape en étape, selon les approches théoriques de Copeau dans la création du rôle telles qu'il les avait formulées dans son introduction au *Paradoxe sur le Comédien* :

Vous dites d'un comédien qu'il entre dans son rôle, qu'il se met dans la peau d'un personnage. Il me semble cela n'est pas exact. C'est le personnage qui s'approche du comédien, qui lui demande tout ce dont il a besoin pour exister à ses dépens, et qui peu à peu le remplace dans sa peau. Le comédien s'applique à lui laisser le champ libre. Il ne suffit pas de bien voir un personnage, ni de le bien comprendre, pour être apte à le devenir. Il ne suffit même pas de le bien posséder pour lui donner la vie. Il faut en être possédé.³⁹⁸

Le rapprochement se manifeste dans le transfert de la parole. Le personnage apparaît et se met à parler. Mais avant que l'on entende quelque chose dans ce qu'il dit, on entend sa voix. Puis, sa parole passe, au fur et à mesure, au comédien qui, d'abord, pose des questions. On entend encore une fois le personnage répondre. Bientôt, ce n'est plus que le comédien qui parle et le personnage se borne à n'introduire qu'une seule réplique jusqu'au moment décisif de son entrée dans le comédien qui est exprimée par l'investissement de la place occupée un instant avant par le personnage. L'appropriation s'effectue par la voix, la parole et l'espace (la place).

Dostoïevski décrit la voix de Smerdiakov dans son roman une seule fois, quand il chante, s'accompagnant de la guitare. On qualifie cette voix dans la traduction « de ténorino avec des enjolivures de faquin »³⁹⁹. Si l'on traduit mot à mot les phrases du texte original cela donne « d'une voix de fausset douceâtre. Le ténor d'un laquais et l'interprétation de la chanson est aussi d'un laquais »⁴⁰⁰. Cette caractéristique est donnée par Aliocha car c'est lui qui entend deux voix discourir : l'une féminine et l'autre masculine. Sur les avances d'une voix féminine qui appartient à Marie Kondratievna, la voix masculine de Smerdiakov répond « avec une dignité ferme bien que courtoise »⁴⁰¹. Le texte original contient quelques nuances. Tout d'abord, Smerdiakov répond

398 Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, Paris, Michel Brient, 1955, p. 25.

399 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 316.

400 « Один мужской голос вдруг запел сладенькою фистулою куплет, аккомпанируя себе на гитаре. ... Голос остановился. Лакейский тенор и выверт песни лакейский.» Федор Достоевский, *Братья Карамазовы*, Собр. Соч. в 30-ти томах, Ленинград: Наука, 1976, т. 14, p. 204.

401 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 316.

poliment mais sans le raffinement que sous-entend la courtoisie et d'autre part, avec une dignité ferme et instante⁴⁰². À part la voix de fausset, toutes les autres caractéristiques sont connotées et représentent plutôt un portrait moral du personnage. Donc, ce n'est pas la voix en tant que telle qui est importante, elle est conditionnée par les paroles dites, qui dans chaque moment de leur articulation, ont besoin d'une voix appropriée ; et celle du Smerdiakov de Dullin est « une voix fausse et douceâtre, geignarde et mystérieuse, une voix qui sentait la pommade et pouvait dire des choses terribles sans s'altérer »⁴⁰³. À la servilité et la fausseté de Smerdiakov, Dullin ajoute le mystère qui provient de ce lien maléfique avec Ivan qui fait naître les pensées à partir d'un geste, d'un regard. Les souvenirs de ses années d'enfance dégagent des paroles de Smerdiakov « une immense tristesse »⁴⁰⁴ bien que sa voix reste monocorde et « lasse... lasse... ». Le traitement qu'il a subi dans son enfance le rend taciturne et mauvais. Les années d'apprentissage à Moscou le font haineux et misanthrope. Mais il rêve encore, il a son idéal, c'est dans cet esprit qu'il arrive à la maison de son maître où il rencontre de nouveau Ivan. Cet Ivan, qui dans leur enfance ne lui a pas exprimé de mépris des autres, l'éduque maintenant en répétant : « Il n'y a pas de vertu et tout est permis. »⁴⁰⁵ Le récit que Smerdiakov narre au comédien représente l'exposition de ce dont il a besoin pour exister sur la scène. Il est assez détaillé. L'idée d'être une autre incarnation d'Ivan, celle que celui-ci n'ose jamais s'avouer à lui-même, permet à Smerdiakov de voir en Ivan ce qu'il y a d'ignoré et de mystérieux en lui-même, ce qu'il ne connaît pas de lui-même. Elle le pousse aussi à faire attention à son apparence pour se singulariser d'Ivan, pour faire sentir sa supériorité par rapport aux autres et c'est pour cela, par exemple, qu'il devient le meilleur cuisinier. Il caresse le rêve d'ouvrir son restaurant et de commencer une nouvelle vie, ce qui demande de l'argent. Smerdiakov, estimant que Feodor peut lui donner la somme nécessaire, revient chez lui et s'y installe. En arrivant, il retrouve la famille en crise. Ivan arrive le même jour que lui. Une « sympathie inexprimable » les lie, une fascination qu'ils exercent l'un sur l'autre. Du côté d'Ivan, la fascination d'en bas, du côté de Smerdiakov celle d'en haut. La vie s'éclaircit pour Smerdiakov. Il sert les intrigues du père et de Dmitri, mais tout se gâte brusquement entre lui et Ivan quand Ivan s'éprend de Katherina. La situation dans la famille s'aggrave : ça sent le crime. Smerdiakov, bourré de théories d'Ivan, renonce à gagner de l'argent chez Feodor, il décide de le voler. Il pense que la seule façon de s'élever jusqu'à Ivan est de commettre le crime qu'il ne peut que désirer. Dullin fait se confronter le Smerdiakov de son récit au problème de l'acteur qui, selon Copeau, « n'est plus lui-

402 « хотя и вежливо, но прежде всего с настойчивым и твердым достоинством ». Федор Достоевский, *Братья Карамазовы*, *op. cit.*, p. 204.

403 Charles Dullin, *op. cit.*, 1969, p. 9

404 *Ibid.*, p. 11.

405 *Ibid.*, p. 14.

même, et [...] n'est plus encore "l'autre" »⁴⁰⁶. Ivan le sent mais évite Smerdiakov ou le traite de « puant laquais ». Smerdiakov commence à le haïr sournoisement à mesure qu'il prend conscience de lui-même et de sa valeur. Il est fier d'être, entre eux deux, celui qui ose un acte. Néanmoins, il a besoin d'Ivan et de ses théories pour le fortifier dans sa résolution. Il prépare tout et fait d'Ivan son complice. Mais le crime accompli, il redevient le laquais peureux et servile. Il ne peut plus vivre, l'idée de Dieu le tourmente. Cet échec du Smerdiakov du récit de Dullin se réfère aussi à la théorie de Copeau. En effet, selon lui,

La première difficulté pour le comédien c'est d'avoir la vue du personnage dans lequel on lui propose d'entrer. La seconde c'est de trouver le moyen d'y entrer. J'ajoute qu'il existe une troisième difficulté, peut-être la plus grande de toutes, qui est de ne pas en sortir, une fois qu'il y est entré.⁴⁰⁷

En voyant qu'Ivan seul profite de son acte, dans une explosion de rage, Smerdiakov avoue son crime. Une fois seul dans sa chambre, il se pend à un clou.

Pourtant, ces tergiversations du ressentit de Smerdiakov, pour qui une belle complicité se transforme en une perfide trahison, ne sont que des données préalables que Dullin utilise pour entrer dans la peau de son personnage. En effet, le Feodor de Copeau dit de Smerdiakov qu'il étudie la philosophie et qu'Ivan lui donne des leçons ; il qualifie Smerdiakov de disciple d'Ivan et ironise sur le joli couple qu'ils font ensemble (I acte, scène 8). Cette expression « joli couple » fait justement dire au Smerdiakov du récit de Dullin : « Quel homme nous aurions fait à nous deux ! »⁴⁰⁸. Décidément, en parlant de Smerdiakov et d'Ivan, Dullin pense : « moi, l'acteur et toi, mon personnage ». C'est aussi la source de sa théorie de la « fascination d'en bas » et de la « fascination d'en haut ». Une théorie très singulière qui consiste à voir dans l'autre une partie de soi-même, celui qu'on connaît déjà et qui n'intéresse plus et en même temps une autre partie de soi qu'on ne connaît pas encore et qu'on veut découvrir, qui attire inévitablement, inconsciemment. Ivan est attiré par ses mauvais penchants qu'il voit se refléter en Smerdiakov et, de son côté, Smerdiakov est séduit par cet autre présomptueux et vaniteux qu'il voudrait être et qu'il aime en Ivan. Néanmoins, l'adoration n'est pas réciproque et Ivan commence très vite à s'écarter et à éviter Smerdiakov avec répugnance. Quand Feodor fait remarquer à Ivan dans le troisième acte de la scène 7 que Smerdiakov reste là à les écouter probablement parce qu'Ivan l'intéresse, celui-ci répond : « C'est un air qu'il se donne. »⁴⁰⁹ Dullin interprète cette phrase autrement. La contemplation, ce trait dont Dostoïevski a doté le caractère de Smerdiakov, a une signification ambiguë car elle pourrait aboutir un jour, « après les [les impressions] avoir emmagasinées durant des années, il quittera tout et s'en ira à Jérusalem, faire

406 Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, op. cit., p. 28.

407 Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, op. cit., p. 42.

408 *Ibid.*, p. 12.

409 Jacques Copeau, Jean Croué, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 26.

son salut, à moins qu'il ne mette le feu à son village natal ! Peut-être même fera-t-il l'un et l'autre. »⁴¹⁰. Elle se transforme dans l'interprétation de Dullin en un moyen de plaire à Ivan. Il cherche à se rendre intéressant, il veut toujours avoir devant Ivan l'air de penser⁴¹¹. Le portrait moral est ainsi construit. C'est au tour du comédien de s'ouvrir pour se prêter au personnage. D'ailleurs, Copeau et ses élèves utilisent la formule dostoïevskienne par excellence, « être possédé » ! Dullin profite de ce récit pour observer le comportement de Smerdiakov. Il remarque son immobilité, sa réserve gestuelle générale et un geste allongé et très las qui souligne de temps en temps une phrase. Quand il remue des souvenirs trop pénibles, ses lèvres frissonnent nerveusement, sa paupière gauche s'abaisse et se relève à petits coups réguliers. Quand on lui parle des femmes, tout son corps se met à trembler comme une feuille. Il a une manière d'inspecter les murs avec effronterie. Ses mains rouges lissent ses cheveux pommadés et frisées. Il ne regarde jamais en face et a cet air de fatuité qui agace ou fait rire. Après avoir brossé en gros son personnage, tracé sa conduite et ses manières qu'il doit pouvoir reproduire pour que son personnage puisse s'en servir, Dullin reprend son questionnaire et passe au texte de la pièce. La conversation du comédien avec le personnage prend la forme de « question-réponse-résumé ».

L'histoire commence au couvent le matin du jour du crime. C'est l'argent qui intéresse Smerdiakov avant tout, mais il compte un peu sur Dmitri pour l'assassinat. Néanmoins, il avoue que le crime est en lui et doit sortir. À Dmitri qui le brutalise à son entrée, il ne fait aucune attention, car il joue avec sa colère, se sent supérieur à lui et ne lui baise pas les pieds que pour mieux le trahir⁴¹². C'est le couvent qui l'impressionne et le trouble comme un avertissement secret. Dullin transforme cette information en un jeu rapide et simple avec une certaine gêne. Il tient à marquer le penchant de Smerdiakov à la rêverie et à la contemplation, ce qui l'aide à faire semblant de ne pas remarquer Ivan. Ivan commence à s'écarter de lui. Dmitri, poussé par son père à se justifier devant le starets, jette violemment Smerdiakov à terre, en racontant l'histoire de sa mère et de sa naissance. Ivan profère qu'une canaille mange l'autre. Après tous ces événements, Smerdiakov rentre à la maison avec la pensée que le crime sera commis ce soir.

Au troisième acte, un grand changement s'opère dans son comportement. Smerdiakov est chez lui, il est le majordome, le maître de la situation. L'approche du dénouement le rend autoritaire. Il se débarrasse adroitement de Dmitri. Il sert le meilleur repas à Feodor. Les choses marchent très bien pour lui et il parle plus que d'ordinaire en restant seul avec Grigori parce qu'à l'approche d'un grand événement on a beaucoup de peine à se contenir. Dans cette scène-là, Smerdiakov n'est plus un laquais et il doit se maîtriser pour ne pas jeter le plateau à la figure de Grigori qui l'appelle « fils

410 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 193.

411 Charles Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, op. cit., p. 14.

412 *Ibid.*, p. 17.

de puante ». Dullin se rend compte qu'à cet endroit-là il exagère ce sentiment jusqu'à rendre son personnage un peu trop sympathique et à faire de lui « le bon fils », victime des lois sociales. Alors pour éviter l'écueil, Smerdiakov rappelle à Dullin qu'à ce passage, il joue avec un couteau près de la table et que dans un mouvement de rage il le fait enfoncer si profondément dans le bois qu'il a beaucoup de peine à le retirer après.⁴¹³ Armé de ce détail important, Dullin passe à la scène 7 sur laquelle il compte pour donner belle allure au rôle de Smerdiakov. Il fait remarquer à Smerdiakov que Feodor doit être servi comme si c'était pour la dernière fois c'est pourquoi il lui faut se pencher sur la table de son maître non pas comme un laquais, mais comme un mignon. Smerdiakov l'approuve et laisse échapper que bientôt Dullin pourra se passer de lui. À partir de ce moment du récit seul le comédien parle.

L'idée du crime apparaît nettement quand Smerdiakov, caché dans le recoin du buffet, entend l'aventure du vieux avec sa mère. A ce moment-là, il est sur le point de tuer son père mais voyant que cela ne servirait à rien, il bredouille alors une banalité et sort ; et pour la première fois, la seule et unique fois de sa vie, il pleure.⁴¹⁴ Pour arriver à exprimer tous les sentiments qui animent son personnage, Dullin élabore sa conduite :

J'irai me réfugier vers le buffet et au moment où j'entends prononcer le nom de ma mère, je me rapprocherai pour mieux écouter. Je traverserai toute la scène, dos au public. Avec mes mains... Car les mains sont expressives ! avec mes épaules... ma démarche tantôt résolue, tantôt hésitante...J'espère faire sentir au public les fluctuations de ma pensée. Je me retournerai brusquement. Mon masque dans cette apparition rapide sera bien plus tragique. Il faut que je sois assez fort pendant une minute pour extérioriser tout ce que je porte en moi et qu'à partir de ce moment le crime plane au-dessus de tous les personnages et pèse anxieusement sur l'âme du public. J'aurai avant de sortir un sanglot étouffé et puisque vous avez pleuré dans la cuisine, je ferai sentir aux spectateurs que je vais en faire autant.⁴¹⁵

Dullin s'attache beaucoup aux scènes muettes car il est sûr qu'elles ont beaucoup plus d'importance que le texte en lui-même. C'est ainsi que dans la scène 10, au moment de la conversation des deux frères, Ivan et Aliocha, où Ivan expose sa révolte, Smerdiakov le met en rage par ses va-et-vient. Mais lorsqu'Ivan se précipite comme un fou sur lui, il l'évite et l'arrête simplement du regard, chose que jusqu'à présent il n'aurait jamais osé faire. La scène du départ d'Ivan est très importante car le Smerdakov de Dullin cherche le consentement et la complicité d'Ivan, pour qu'il assume devant les juges et devant Dieu sa part de responsabilité. Mais la phrase prononcée Smerdiakov montre que déjà sa volonté faiblit car c'est à ce moment que s'accomplit le crime pour lui. En traversant la salle avec la malle d'Ivan, il titube, ivre de peur. Dans le jardin, il respire longuement et quand il rentre, il est sûr de lui jusqu'à l'accomplissement de l'acte. Entraîné par l'avalanche de son récit, le comédien ne remarque pas comment lui et le personnage fusionnent.

413 Charles Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, op. cit., p. 20.

414 *Ibid.*, p. 21.

415 *Ibid.*, p. 22.

Le personnage, convaincu qu'il a fourni le nécessaire et que son interprète est tout près de lui, disparaît. Mais Dullin, emporté par son rôle, imagine déjà comment il doit jouer le dernier acte. Il voit son personnage dévoré de remords et obsédé par l'idée de Dieu, c'est pourquoi à son entrée, d'un simple regard circulaire autour de la pièce où s'accomplit le crime, il veut faire sentir cela. Mais il se ressaisit vite et questionne Grigori adroitement. À l'entrée d'Ivan, il éprouve une certaine joie à le voir encore plus défait et plus abattu que lui-même. Il reprend son autorité et répond à ses questions cyniquement. Mais dans sa chambre, l'angoisse le reprend. La dernière conversation dans laquelle Smerdiakov avoue le crime, Dullin prétend l'attaquer avec nervosité, car il estime que chez « les êtres froids et faibles les états de dépression physique et morale se trahissent plutôt par une agitation et une audace inaccoutumées, alors que chez les violents et les forts, ils amènent le découragement lymphatique et peureux »⁴¹⁶. Il passe très vite à l'accusation, il enrage et quand il voit la peur d'Ivan, il exulte et avoue. À la question d'Ivan de savoir s'il a tué seul ou avec Dmitri, il éclate de rage et de souffrance : « Je n'ai tué qu'avec vous, Ivan, Dmitri est innocent ! » Après l'aveu, le soulagement lui rend son sang froid et il crache à Ivan tout son mépris et sa haine. Quand il demande à Ivan de lui montrer une dernière fois les roubles il voit à leur place « une lamentable et pitoyable détresse, un servile et grand amour ». Et Dullin se souvient qu'hier à la répétition, en montant l'escalier pour se pendre, il a senti une main lui peser sur la nuque et il est tombé contre les marches maudites où il lisait : « Fatalité! Fatalité! ».

À sa dernière sortie imaginée de la scène l'interprète revient à lui, il est tout seul, il est à la place de son personnage, mais après cette conversation singulière il est bien armé de tout l'ensemble des déplacements spatiaux, des gestes, de la conduite et de la manière de dire les paroles. Tout ce travail interprétatif des paroles écrites est effectué pour connaître son personnage, pour savoir quels traits de son propre caractère peuvent lui servir à être lui et quels efforts il faut faire et à quel moment de la pièce pour ne pas trahir les fluctuations de sa pensée et pouvoir extérioriser son intérieur. Bref, comme dit Copeau il a fait : « le travail difficile qui consiste à faire sortir d'une réalité littéraire et psychologique une réalité de théâtre »⁴¹⁷. C'est ainsi que Dullin perçoit son futur métier. C'est ainsi qu'il jouera son rôle d'un frère jumeau qui essaie de devenir « l'autre ». La théorie singulière de Copeau concernant la manière dont le personnage naît trouvera son incarnation pratique dans la création du rôle de Smerdiakov. Elle aidera aussi à dévoiler la tragédie du quatrième frère, qui est dans la représentation de Copeau aussi puissante que la tragédie de Dmitri, selon Lounacharsky, sembla secondaire, accessoire. Lounacharsky le décrit ainsi :

Le quatrième frère Karamazov est traqué et humilié, son âme est habitée par la confusion de tous les instincts karamazoviens monstrueusement pervertis. Il est plein d'élans troublés vers le

416 Charles Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, op. cit., p. 24.

417 Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, op. cit., p. 29.

bonheur et vers la vie remplie mais il est rongé d'une rancune amère, d'une vengeance terrible et de la peur. Il accueille avec adoration et un amour sincère Ivan dont la pensée est audacieuse. Il se nourrit de son amoralisme téméraire. Mais si Ivan reste dans le domaine de théorie, Smerdiakov, écrasé par la société, transforme immédiatement la théorie en motif de la volonté agissante. Il est plus hardi qu'Ivan. Mais il est assez ignominieux d'avoir ourdi avec une malignité perfide une intrigue complexe qui servit à l'impunité du crime. Pourtant, Smerdiakov a besoin dans sa révolte démesurée, car il agit d'après « la liberté nouvelle », d'un maintien plutôt esthétique que moral. Il trouve ce soutien dans la foi qu'Ivan est avec lui, qu'il est son complice et son conducteur dans le parricide. Ses critères esthétiques veulent pourtant que l'entente soit silencieuse : les gens d'esprit n'ont pas besoin de paroles. Quand Smerdiakov, torturé par les doutes après avoir commis l'acte, découvre brusquement qu'Ivan Karamazov qui avait tout prévu et approuvé inconsciemment dans la profondeur de son âme, repousse de *toute sa conscience*, avec horreur et répugnance, sa culpabilité, il ne lui reste que mourir.⁴¹⁸

Singulièrement, la théorie de Copeau sur le métier de comédien a été assimilée et transformée par Dullin en un ressenti particulier qui, en même temps, a donné vie à un personnage théâtral et dévoilé la quatrième tragédie du quatrième frère. Émettons, toutefois, une petite réserve. Dullin, inconsciemment, transporte les tourments d'Ivan sur Smerdiakov. Selon nous, le roman insiste sur le fait qu'Ivan, ayant compris d'où provient son malaise en présence de Smerdiakov, ne supporte pas l'âme de laquais qu'il sent en lui. Plus il le ressent, plus sa conscience se scinde. L'hallucination montre le moment où Ivan voit cet « autre » qu'il est ou pourrait être. Il a de nombreux traits de son père, qui a des habitudes et des pensées de laquais (dans le sens dont Dostoïevski a chargé ce mot).

418 « Четвертый брат Карамазов — загнанный и униженный, в душе которого в чудовищно извращенном виде живет вся сумятица инстинктов карамазовских, полный неясных порывов к счастью и полноте бытия, полный горчайшей обиды, злейшей мести и страха, Смердяков с восхищением и искренней любовью приветствует смелого мыслью Ивана. Он пьет его дерзновенный аморализм. Но, в то время как Иван остается в области теории, этот социально раздавленный человек немедленно превращает теорию в мотив действенной воли. Он дерзче Ивана. И вместе с тем достаточно подл, чтобы с змеиной хитростью подстроить сложную интригу, обеспечивавшую безнаказанность преступления. Однако то, что не морально, а как бы эстетически поддерживает Смердякова в его огромном бунте, — это вера в то, что Иван с ним, что только он, Смердяков, действует согласно «новой свободе», но что безмолвно, потому что слова не нужны таким умным людям, Иван его сообщник и руководитель в отцеубийстве. И когда, измученный сомнениями своей совести после свершения акта, Смердяков внезапно убеждается, что Иван Карамазов, где-то в самых грязных подвалах своей души бессознательно все предвидевший и одобрявший, всю силою *своего сознания* в ужасе и омерзении отталкивает от себя ответственность, — ему остается только умереть. А.В. Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 6, *op. cit.*, pp. 451-452.

Conclusion partielle

La narration est ambiguë à propos de la filiation de Smerdiakov. Ce personnage semble moins intéressé par ses origines que par « sa fratrie non acceptée ». L'analyse de son activité le montre comme un tentateur. Paradoxalement, il est considéré comme le tentateur d'Ivan, mais il est avant tout le tentateur d'Ilioucha Sniégouïrov. Cette première action est rendue par la narration chronologiquement secondaire dans l'ordre de l'histoire. Le lecteur ne perçoit pas ce supplément, qui est voué à l'oubli, d'autant plus que la ligne du sujet d'Ilioucha est aussi secondaire. L'action de Smerdiakov appelle pourtant la réaction d'Aliocha. Cette réaction est capitale dans l'activité romanesque d'Aliocha Karamazov qualifiée d' « insuffisante ». Le lecteur se focalise sur les paroles d'Aliocha à Ivan : « Ce n'est pas toi! », - mais ne les juge pas assez convaincantes pour apporter une aide nécessaire à son frère aîné en plein désarroi. Il est en même temps distrait par la narration, au point de ne pas remarquer la véritable aide d'Aliocha à Ilioucha et d'attendre du narrateur un deuxième roman où ce personnage se réalise pleinement comme le protagoniste. Le rôle de Smerdiakov est donc, entre autres, d'assurer la primauté de l'action d'Aliocha Karamazov.

Son but essentiel est d'incarner la notion dostoïevskienne de « laquais ». Le laquais c'est celui qui cherche tout d'abord à montrer son dévouement à son maître, à copier servilement ses habitudes les plus viles et exécuter ses pires désirs. On est un « laquais » quand il ne reste plus rien de propre en nous. Ivan sent cet abandon d'authenticité chez Smerdiakov et commence à comprendre qu'avec ses théorisations provocatrices il perd ses véritables pensées et se transforme en laquais.

L'adaptation théâtrale de Jacques Copeau et surtout l'interprétation par Dullin du rôle de Smerdiakov renverse ces deux actants. Ce n'est plus Ivan qui est torturé par la transformation mais Smerdiakov qui souffre de ne pas être reconnu comme le frère jumeau d'Ivan. Ce renversement passe par l'intermédiaire de la théorie singulière de Jacques Copeau sur la manière dont le comédien doit s'investir pour prêter son corps au personnage incarné. Dullin écrit un récit dans lequel il décrit son propre cas de possession par le personnage de Smerdiakov. Ce récit est donc une manifestation pratique de la théorie de Copeau que Dullin expose en 1911 tandis que Jacques Copeau ne le fera qu'en 1929 dans ses réflexions sur *Le Paradoxe* de Denis Diderot.

Chapitre VII : Répétition – procédé d'écriture romanesque

L'analyse de l'activité du personnage d'Aliocha a manifesté une récurrence constante qui fait partie du contenu du roman. Posons-nous la question de savoir si la répétition appartient ou non au monde de l'écriture de Dostoïevski écrivain, c'est-à-dire à la forme. Il va sans dire qu'on traitera ici des *Possédés*.

La structure ternaire et son supplément binaire

Jacques Catteau a judicieusement défini la structure du roman *Les Frères Karamazov* comme étant « répétitive, ternaire la plupart du temps »⁴¹⁹. Seulement, il la lie avec la structure ternaire des contes russes :

il y avait une fois trois frères qui avaient un père riche et pervers. 'L'aîné', Ivan, était fort intelligent et se rebellait contre Dieu, le cadet, Dmitrij, ni bon ni méchant, balançait entre l'Idéal de Sodome et l'Idéal de la Madone, le benjamin, innocent et pur, aimait les hommes sans partage et vénérât Dieu. Le temps les emporta dans une folle spirale et trois jours d'épreuves s'abattirent sur eux. Leur père fut trouvé mort et le cadet accusé à tort. Trois rêves vinrent les visiter et les trois frères connurent leurs destinées. Le temps desserra alors sa douloureuse étreinte.⁴²⁰

Pourtant, la seule étude des titres du roman révèle une configuration différente. Le premier livre brosse la biographie du père Karamazov. Chacun des trois chapitres est consacré à un fils :

Karamazov se débarrasse de son premier fils

Nouveau mariage et seconds enfants

Le troisième fils : Aliocha

Le deuxième livre relatant la « réunion déplacée » contient les deux chapitres suivants :

Les Femmes croyantes

Une dame de peu de foi

Cette opposition évidente a attiré notre attention dans la version de l'une des premières traductions qui est celle de Bienstock et de Charles Torquet. Ils traduisent ces deux chapitres ainsi :

Celles qui croient

Celle qui doute

Le troisième livre, *Les Sensuels*, contient les trois chapitres consacrés à la confession de Dmitri. Ils sont nommés respectivement :

Confession d'un cœur ardent. En vers

419 Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, op.cit., p. 463.

420 *Ibid.*, p. 465.

Confession d'un cœur ardent. Anecdotes

Confession d'un cœur ardent. La tête en bas

Mais il y a aussi un chapitre titré de la même manière que le livre *Les Sensuels* qui est suivi par le chapitre *Deux ensemble*. La traduction des titres de ce dernier chapitre effectuée par Bienstock et Torquet exacerbe encore une fois l'opposition, la rivalité dans ce cas précis : *Les deux Rivaux*. Ainsi, la rivalité des hommes est mise en parallèle avec celle des femmes. Et si l'on définit les hommes rivaux comme sensuels pourquoi ne pas en faire autant des femmes rivales ?

Le quatrième livre, *Les Déchirements*, débute par une alternative avant d'arriver à une structure ternaire :

Chez son père

Chez les dames Khokhlakov

À ceci près que la traduction française précise que c'est Aliocha qui se rend chez son père et ne le fait pas pour les dames Khokhlakov. Entre ces deux chapitres s'en intercale un autre qui efface l'effet d'un parallèle évident. Surtout qu'il se répète. Dans le livre précédent Aliocha est le témoin de deux rivalités, masculine et féminine, justement dans les deux espaces : masculin, chez son père, et féminin, chez Catherine Ivanovna. Le lendemain, il se rend de nouveau dans l'espace de son père et dans l'espace féminin des dames Khokhlakov. Son père l'accueille avec des bleus, Aliocha vient chez Khokhlakov avec le doigt mordu et saignant. En outre, il y a une analogie binaire entre le premier et deuxième chapitres dont les titres se focalisent sur « le père » :

Le Père Théraponte.

Aliocha chez son père.

L'analogie vient du fait que le Père Théraponte tient la place du « pitre » dans le milieu ecclésiastique du monastère, la place que le père Karamazov occupe dans le milieu de la ville de Skotoprignonievsk. L'analogie binaire se manifeste aussi entre le troisième et le quatrième chapitres :

La rencontre avec les écoliers.

Chez les dames Khokhlakov.

Le texte original a le titre du troisième chapitre qu'on peut traduire ainsi : *Aliocha s'est mêlé des affaires des écoliers*. La manière dont Lise et sa mère soignent le doigt mordu d'Aliocha fait écho à l'agitation enfantine. De plus, Madame Khokhlakov implique Aliocha dans les affaires intimes de son frère Ivan : Aliocha se mêle maintenant des affaires de son frère. La structure ternaire des chapitres cinquième, sixième et septième suit :

Le Déchirement au salon.

Le Déchirement dans l'izba.

Et au grand air.

De ce point de vue, les trois chapitres du cinquième livre intitulé *Pro et contra* dans lesquels Aliocha et Ivan causent, forment une structure ternaire dissimulée. Citons leurs titres :

Les Frères font connaissance

La Révolte

Le Grand Inquisiteur

La structure est mise en parallèle tout de suite par le dialogue entre Ivan et Smerdiakov qui s'étend sur deux derniers chapitres : Smerdiakov mystifie Ivan comme le dernier mystifie Aliocha.

Dans le huitième livre intitulé *Mitia*, Dmitri cherche de l'argent. Il se rend chez les trois personnes auprès desquelles il sollicite l'emprunt. Les chapitres troisième, quatrième et cinquième du neuvième livre intitulé *L'Instruction préparatoire* nous informent sur les trois tribulations de l'âme de Dmitri. Respectivement :

Les tribulations d'une âme. Première tribulation.

Deuxième tribulation.

Troisième tribulation.

Les deux chapitres qui succèdent à la structure ternaire font s'affirmer la culpabilité de Dmitri aux yeux de lecteur.

Le onzième livre, *Ivan Fiodorovitch*, possède en miroir la structure du livre cinquième intitulé *Pro et Contra*. En effet, Aliocha rencontre Smerdiakov dans le livre cinq. Puis il mène une conversation avec son frère Ivan qui représente leur relation dans une structure ternaire cachée que les deux chapitres du dialogue d'Ivan avec Smerdiakov closent. À la fin du livre, Ivan est piégé par Smerdiakov : il quitte la maison parce que ce dernier le lui demande, laissant ainsi son père sans secours et Dmitri sans témoin. Le onzième livre, à partir du chapitre cinq, fait se rencontrer Ivan et Aliocha avant de nous faire assister aux trois entrevues d'Ivan avec Smerdiakov dans les sixième, septième et huitième chapitres dont les titres sont :

Première entrevue avec Smerdiakov.

Deuxième entrevue avec Smerdiakov.

Troisième et dernière entrevue avec Smerdiakov.

La structure ternaire est close par deux autres chapitres qui sont construits en opposition : dans le premier, Ivan refuse de croire à la présence du Diable et puis, dans le second, il essaie de convaincre Aliocha que c'est le Diable qui parle et non pas lui-même. La fonction narrative de ces deux chapitres est de pousser Ivan à se rendre à la cours d'assises et à s'accuser publiquement, ce qui conduira à la perte de Dmitri. Cela rappelle fortement la fonction narrative des deux derniers chapitres du cinquième livre. Smerdiakov pousse Ivan à lui laisser le champ libre de telle manière qu'Ivan puisse s'accuser ensuite. Dans les deux cas, l'action d'Ivan cause la perte de Dmitri. Ainsi, la

culpabilité fraternelle d'Ivan est évidente, tout comme celle de Caïn.

Le dernier et douzième livre est construit sur l'opposition. Le chapitre intitulé *Des témoins dangereux* fait écho au chapitre *La chance sourit à Mitia* dans lequel la déposition est faite par les témoins à décharge. Mais ils sont en alternances avec deux autres chapitres. Celui du troisième, *L'expertise médicale et un livre de noisette*, produit un effet favorable sur le compte de Dmitri, tandis que celui du cinquième, *Brusque catastrophe*, l'accable. Le réquisitoire et la plaidoirie sont relatés sur quatre chapitres. De plus, la plaidoirie a également une structure ternaire :

Une arme à deux tranchants

Ni argent, ni vol

Il n'y a pas eu assassinat

Les deux discours, entre autres, contiennent un chapitre sur Smerdiakov. C'est donc bien la structure ternaire qui est à la base du roman. S'il existe une opposition binaire, elle fonctionne soit comme son alternative soit comme son renforcement. Il faut noter par ailleurs que ce procédé ne construit que le cadre extérieur du roman et ne se révèle pas dans les deux autres lignes du sujet concernant le père Zosime et l'histoire d'Ilioucha. La structure binaire a ses origines. La *Table des matières* des *Possédés* contient des chapitres qui se réunissent deux par deux pour décrire un événement. C'est ainsi que les chapitres premier et deuxième de la deuxième partie portent les titres :

La nuit

La nuit (suite)

Ou que les deux chapitres premier et deuxième de la troisième partie sont :

La fête

La fin de la fête

On retrouve encore une analogie si l'on remet le chapitre *Chez Tikhone* à sa place, car ce neuvième chapitre (il devrait être neuvième et dernier dans la deuxième partie) fait écho au septième *Chez les nôtres*. Il y a également une analogie entre les sixièmes chapitres de la deuxième et troisième parties dont les titres sont :

Piotr Stépanovitch se démène

Nuit de peines et d'angoisses

Les deux chapitres décrivent comment Piotr Stépanovitch prépare et met en œuvre l'assassinat de Chatov.

Ces titres répétitifs de chapitres sonnent comme une unité constructive de l'armature romanesque, non seulement de telle œuvre précise, mais du Roman dostoïevskien en général. Dans son roman, « les deux ensembles » est une unité magistrale qui évoque tout de suite Cathérine et

Grouchevna (*Frères Karamazov*), Aglaïa et Nastassia Philipovna (*Idiot*), Natalia Ikhmeneva et Catherine Filimonova (*Humiliés et offensés*), Lisa, Dacha et Maria Lébiadkine (*Possédés*). La version masculine de la même scène « les sensuels » a aussi ses variantes à travers le Roman dostoïevskien : Fedor Pavlovitch et Dmitri (*Frères Karamazov*), Stavroguine et Mavriki (*Possédés*), Versilov et Arkady (*Adolescent*), Rogogine et Mychkine (*Idiot*), Aliocha et Ivan (*Humiliés et offensés*), Veltchaninov et Troussotski (*Éternel mari*). La confession est du même genre. C'est une constance qui se donne à voir sous la forme d'une confidence : Dmitri se confesse à Aliocha (*Frères Karamazov*), Stavroguine à Tikhone (*Possédés*). Le *je* de la narration dans *L'Adolescent* est justement perçu comme une confidence, ainsi que l'existence d'un vrai confident dans *Les Possédés*, qui tient curieusement le rôle de narrateur. En effet, la confidence est le prétexte de la narration chez Dostoïevski. Le signifié de la confession possède des variations telles que la confidence, la profession de foi ou son signifiant le plus élémentaire - l'entrevue. Les tribulations dont le sens est de se donner du mal pour réussir ou, le plus souvent, sans réussir, constituent la forme de l'existence romanesque des personnages. Il existe toutefois un ordre. Avant d'arriver aux tribulations de son âme, Dmitri est en proie à celles de son corps. L'action qui consiste à se démener est l'un des mouvements intérieurs du texte. Un chapitre entier des *Possédés* est consacré à cet état d'agitation « comme un beau diable » Piotr Verkhovensky court d'un endroit à l'autre et rend des visites. Il est aussi remarquable que Jacques Catteau utilise ce mot pour caractériser l'agitation du chroniqueur :

On peut dire qu'à partir de ce moment, le chroniqueur emporté par le torrent vertigineux des éléments dramatiques est complètement dépassé, débordé : il disparaît, réapparaît, se démène comme un diable, court « comme un fou » - c'est sa propre expression – à droite, à gauche, souvent inutilement, arrive toujours trop tard comme ces détectives qui poursuivent vainement un criminel sur une piste jalonnée de cadavres encore chauds.⁴²¹

On arrive à ce mouvement intérieur romanesque dans lequel s'oppose nettement le personnage qui « se démène » et l'autre, qui n'est pas encore rattrapé par son destin et dont l'avenir est encore en jachère : il se prépare par les événements du roman. C'est ainsi que l'on voit le destin se condenser autour des trois frères. Quand Dmitri tombe, ses deux frères tombent aussi, l'un déçu par le corps délétère de son starets, l'autre par la tentation de Smerdiakov. Quand Aliocha se relève, secouru par Grouchevna, Dmitri se relève aussi, secouru lui par des forces d'une autre nature, celle qui révèle la présence de Dieu dans l'être humain, selon Dostoïevski. Cette *quasi* simultanéité de la chute des trois frères peut être la raison pour laquelle le roman s'est appelé *Les Frères Karamazov*. Cela peut être aussi la cause de deux conséquences : l'impression de désordre qui règne dans le roman et la sensation d'un destin s'acharnant sur la famille Karamazov semblable au destin de la tragédie grecque.

421 Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 459.

D'où provient sûrement l'origine du « roman-tragédie » d'Ivanov. Cette impression d'un règne du destin est aussi due à cette symétrie des événements et à leur répétition, comme si la chute ou la gloire préparaient leurs filets et attendaient que la proie qu'est l'être humain y tombe.

Les figures de répétition

La répétition observée dans la révolte d'Aliocha, dans laquelle l'effet de duplication est renforcé par celui du miroir déformant, est un procédé de prédilection de Dostoïevski. On pourrait la classer comme une « mise en abyme » car « la partie enchâssée entretient avec la partie enchâssante des traits de similitude, produisant ainsi un effet de miroir »⁴²². Choisissons toutefois la définition proposée par Victor Hugo pour l'une des particularités des pièces de Shakespeare : « C'est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit... L'idée bifurquée, l'idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal, l'action traînant sa lune, une action plus petite sa pareille ; l'unité coupée en deux. »⁴²³. Cette préférence est due à Jean Ricardou qui analyse le procédé de « mise en abyme » ainsi nommé par André Gide, et indique les nuances des deux définitions. Étudions, par exemple, la répétition repérée par Richard Peace, qu'il analyse dans son article « La justice et le châtement : *Les Frères Karamazov* ». Il voit dans la « bêtise » que Kolia Krassotkine incite à faire un jeune villageois et dont le résultat est le cou tranché d'une oie, la figure rapetissée de la culpabilité d'Ivan. En effet, cette situation, dans laquelle Krassotkine « exprime une idée générale »⁴²⁴, théorise la manière dont on peut trancher le cou à l'oie, pour un certain Vichniakov qui se charge à l'exécuter, est analogue à celle d'Ivan, suggérant le crime à Smerdiakov qui l'accomplit⁴²⁵. Mais il existe une autre situation similaire entre Smerdiakov et Ilioucha. Smerdiakov enseigne à Ilioucha une plaisanterie : donner à un mâtin de la mie de pain avec une épingle enfoncée à l'intérieur pour voir ce qui en résulte. Selon G. Lukpanova, l'idée transmise par le maître à son disciple, son exécuteur, a d'abord été appliquée aux animaux avant d'apporter la mort à Fiodor Pavlovitch Karamazov. Le parricide succède à la mise à mort des animaux, de « nos petits frères ».⁴²⁶ Le cas du chien est similaire au cas de l'oie mais possède moins

422 André Gardies, Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992.

423 Victor Hugo *Œuvres romanesques dramatiques et poétiques*, Genève, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 183.

424 Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman* suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 692.

425 Ричард Пис, *Правосудие и наказание: Братья Карамазовы*, in *Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения*, Москва, Наука, 2007, pp. 10-38, tiré du livre : Richard Peace, *Dostoyevsky*, Cambridge, 1971. «Характер Коли представлен как содержащий в себе зачатки нигилизма, и случай с гусем — еще одно выражение вины теоретика, предоставляющего интеллектуальное обоснование для преступления: это уменьшенное изображение вины Ивана». p. 36.

426 « Итак, в *Братьях Карамазовых* вначале пострадали звери, до федора Павловича карамазова на них уже опробовали идею, преданную учителем ученику, исполнителю. Сюжеты об убийстве "меньших братьев" предшествуют отцеубийству и тем самым выполняют метатекстовую функцию в контексте романа Достоевского.» Г.Г. Лукпанова «Метатекстовый статус сюжета "меньших братьев" в романе Ф.М.

de similitudes extérieures avec le développement des relations entre Smerdiakov et Ivan. Les affinités apparaissent au niveau des ressorts secrets. La culpabilité d'Ivan, qui consiste à être au courant et être resté passif à attendre ce qui en résulte est semblable au comportement d'Ilioucha qui assiste Smerdiakov fabriquant la boulette et observant le chien l'avalier. De ce point de vue, la mort de l'oie n'apporte pas à Kolia Krassotkine autant de remords qu'à Ivan et à Ilioucha mais exacerbe davantage le rapport entre un théoricien et un exécuteur. Développons la découverte juste de notre collègue kazakhe. Selon nous, « la mise à mort » est un élément du procédé et non pas son résultat, car il y a le sentiment de culpabilité qui est, d'ailleurs, extrêmement important chez Dostoïevski. Il peut ressusciter une âme pécheresse. Pourtant, Lukpanova remarque que des histoires avec des animaux font partie du livre dix *Les Garçons* qui précède le livre onze, *Ivan Fiodorovitch Karamazov*, dans laquelle a lieu la conversation entre Ivan et Smerdiakov. Mais elle ne prend pas en considération l'ordre de l'histoire romanesque. En effet, Ilioucha est tenté par Smerdiakov bien avant Ivan tandis qu'on coupe le cou de l'oie quand Ilioucha est malade et on ne peut pas en définir le moment précis. En tous cas, cela se produit après l'assassinat de Fiodor Pavlovitch et éventuellement après la première entrevue d'Ivan avec Smerdiakov. Le jour où Ilioucha se réconcilie avec Kolia et retrouve la paix pour ne pas avoir tué Scarabée – il y a une forte analogie avec les tourments de Dmitri qui se demande si Grigori est vivant ou mort – Ivan devra apprendre sa culpabilité. Il ne s'agit donc pas de la mise en abîme d'une situation, mais de situations en parallèle ou avec un petit décalage, l'une essayant de rattraper l'autre.

Les situations en parallèle tiennent leur origine dans des comportements analogues que l'on peut repérer dans les *Possédés*. Premièrement, c'est la réaction de deux personnages différents sur la même action de Piotr Stépanovitch Verkhovensky. Sur le chemin qui mène chez Kirilov, Verkhovensky, suivi par Lipoutine, décide de manger un beafsteack et Lipoutine doit le regarder manger :

Piotr Stépanovitch ne se pressait pas et mangeait avec un plaisir évident... Dans sa haine, Lipoutine n'avait plus la force de détourner ses yeux de Piotr Stépanovitch : c'était véritablement maladif. Il comptait chacun des morceaux de bifteck que l'autre expédiait dans sa bouche ; il le haïssait pour la manière dont il ouvrait cette bouche, dont il mâchait, dont il savourait les morceaux les plus gras, il haïssait le bifteck lui-même.⁴²⁷

Après avoir tué Chatov, Piotr Stépanovitch se rend chez Kirilov qui lui a promis, avant de se suicider, d'écrire une lettre que Verkhovensky lui dictera. Piotr Stépanovitch profite du poulet au riz préparé par Kirilov :

Il s'installe immédiatement devant la table, à l'autre bout du divan et se mit à manger avec

Достоевского *Братья Карамазовы* // II Congreso Internacional *La lengua y literatura rusas en el espacio educativo internacional : estado actual y perspectivas*, Grenada, 2010, tome II, p. 1779.

427 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 581.

avidité tout en continuant de surveiller sa victime du coin de l'œil. Kirilov le fixait avec une irritation mêlée de dégoût, et on eût dit qu'il n'avait pas la force de détourner son regard.⁴²⁸

Le premier cas nous montre Piotr Stépanovitch qui mange de bon appétit et dans le deuxième il se jette sur la nourriture. Une telle conduite rappelle le moment où Piotr Stépanovitch se rend chez Karmazinov et le surprend comme toutes les autres fois « attablé devant sa côtelette qu'il continuait de manger en sa présence sans jamais rien lui offrir »⁴²⁹. Cette fois, Karmazinov change ses habitudes et Piotr Stépanovitch est servi : « Le jeune homme [attaque] avec appétit la côtelette, la [fait] disparaître en un clin d'œil, [boit] un verre de vin et [absorbe] son café »⁴³⁰ tandis que Karmazinov « en l'examinant du coin de l'œil »⁴³¹ avale son dernier morceau⁴³² et sa dernière gorgée. Cette scène se répercute remarquablement dans les deux cas cités ci-dessus. Devant Lipoutine, Piotr Stépanovitch adopte les manières de Karmazinov et devant Kirilov il reste lui-même.

En second lieu, sur ce même chemin de chez Kirilov en compagnie de Lipoutine, Piotr Stépanovitch imite un autre comportement :

Piotr Stépanovitch marchait au milieu du trottoir, l'occupant tout entier, et ne faisait pas la moindre attention à Lipoutine qui se trouvait obligé de courir derrière lui ou bien de patauger dans la boue de la chaussée s'il voulait lui parler. Piotr Stépanovitch se rappela soudain comment il avait trotté de la même façon quelques jours auparavant à côté de Stavroguine qui lui aussi (tout comme Piotr Stépanovitch en ce moment) marchait au milieu du trottoir l'occupant tout entier.⁴³³

Et si l'on revient à ce souvenir de Piotr Stépanovitch suivant Stavroguine sur la route, on lit :

Vous riez d'avance à l'idée de voir les « nôtres » ? dit gaîment Piotr Stépanovitch qui tantôt s'efforçait de marcher à côté de son compagnon sur l'étroit trottoir de brique, tantôt courait dans la boue de la chaussée, car Stavroguine ne remarquait nullement qu'il marchait au milieu du trottoir et l'occupait tout entier.⁴³⁴

Piotr Stépanovitch éprouve la jouissance d'un comportement et le répète en s'appropriant les manières d'autrui. Il est maladivement sensible aux bonnes manières. C'est ainsi qu'à la question de Stavroguine de savoir comment va Julie Mikhaïlovna, Piotr Verkhovensky répond : « Ce que c'est que les habitudes mondaines ! Que vous fait la santé de Julie Mikhaïlovna ? et cependant vous vous en informez. Cela me plaît. »⁴³⁵ Il ne supporte pas l'ironie de Stavroguine à propos de ses prétentions aux manières d'un dandy :

428 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 640.

429 *Ibid.*, p. 388.

430 *Ibid.*, p. 390.

431 *Loc. cit.*

432 Dans la traduction Karmazinov avale sa dernière gorgée et dans le texte original il achève son dernier morceau et finit sa dernière gorgée ; доедая последний кусочек и выпивая последний глоточек. p. 347.

433 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., pp. 579-580.

434 *Ibid.*, p. 406.

435 *Ibid.*, p. 238.

Savez-vous, Nicolaï Vsévolodovitch, bredouilla-t-il d'une voix entrecoupée et frémissante, ne faisons pas de personnalités, convenons-en une fois pour toutes, hein ? Vous pouvez me mépriser tant qu'il vous plaira si cela vous amuse, mais il vaut mieux laisser de côté les personnalités, au moins pour quelque temps, n'est-ce pas ?⁴³⁶

Il est vindicatif et rancunier surtout quand sa personnalité est en jeu. Il tourmente son père de l'avoir « expédié par la poste comme un colis »⁴³⁷. Il tue Chatov car ce dernier lui a craché au visage à Genève⁴³⁸. Il fait tuer Fédka le forçat pour avoir été giflé par lui⁴³⁹.

Verkhovensky-fils a un frère jumeau dans les *Frères Karamazov* : Rakitine. Observons-le. Dès son apparition dans le deuxième chapitre du deuxième livre intitulé « Une réunion déplacée » il est décrit mais pas nommé : « Il s'y trouvait encore un jeune homme en redingote, qui paraissait âgé de vingt-deux ans. C'était un ancien élève du séminaire, futur théologien, que protégeait le monastère »⁴⁴⁰. Il assiste à « la réunion déplacée » et après les bouffonneries du père Karamazov qui ont tant désespéré Aliocha, on lit dans le texte : « Aliocha n'osait pas regarder Rakitine (le séminariste), avec lequel il vivait presque sur un pied d'intimité : il connaissait ses pensées (il était d'ailleurs seul à les connaître dans tout le monastère). »⁴⁴¹ Dostoïevski fait jeter encore une fois un regard à Aliocha sur Rakitine pendant la conversation d'Ivan avec les deux religieux concernant son article : « Toute cette conversation l'avait fort ému. Il regarda par hasard Rakitine, immobile à la même place, qui écoutait attentif, les yeux baissés. À sa rougeur, Aliocha devina qu'il était aussi ému que lui ; il savait pourquoi. »⁴⁴² Les trois petits passages qui touchent la personnalité de ce personnage suscitent plusieurs questions. D'abord pourquoi est-il protégé par le monastère ? La réponse probable, que l'on reçoit à la fin du septième chapitre est qu'il est le fils d'un pope⁴⁴³, soit. Alors pourquoi Aliocha est-il le seul à connaître ses pensées ? Dostoïevski nous fait assister à deux conversations entre Rakitine et Aliocha. La première a eu lieu juste après « la réunion déplacée » et la seconde après « l'odeur délétère » du corps de starets Zosime. Donc, deux fois de suite Dostoïevski situe leur rencontre après le coup de théâtre. Le ton que prend Rakitine en causant avec Aliocha est assez goguenard. Cette première conversation est importante aussi parce que Rakitine suggère à Aliocha le dénouement criminel qui est d'après lui seul probable et qui sera vraisemblable aux yeux de tout le monde, de messieurs les jurés inclus. Il en distribue les rôles et le plus vilain, le

436 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, op. cit., p. 240.

437 *Ibid.*, p. 226.

438 *Ibid.*, p. 641.

439 *Ibid.*, p. 589.

440 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 77. Dans le texte original : « семинарист., покровительствуемый почему-то монастырем и братиею ». Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Соб. Соч. В 30 томах, Ленинград : Наука, 1976, т. 14, стр. 36. (séminariste, que protégeaient on ne sait pourquoi le monastère et sa confrérie)

441 *Ibid.*, p. 82.

442 *Ibid.*, p. 114.

443 *Ibid.*, p. 137. « Pope » est une appellation familière pour « prêtre ».

rôle de celui qui gagne tout aux dépens des autres, il le lègue à Ivan. Cette haine saute aux yeux d'Aliocha. Il prétend que Rakitine est en situation de rivalité avec Ivan par rapport à Catherine Ivanovna, mais la vraie raison en est qu'Ivan a bien compris la nature de Rakitine et prédit ainsi son avenir :

si je (Rakitine) ne me résigne pas à la carrière d'archimandrite, si je ne prends pas le froc dans un avenir fort rapproché, je partirai pour Pétersbourg, j'entrerai dans une grande revue en qualité de critique, et finirai au bout d'une dizaine d'années par devenir propriétaire de la revue. Je lui imprimerai une tendance libérale et athée, voire un certain vernis de socialisme, mais en prenant mes précautions, c'est-à-dire entre des eaux et en donnant le change aux imbéciles. Toujours d'après ton frère, malgré cette teinte de socialisme, je placerai mes bénéfices à la banque, spéculerai à l'occasion par l'entremise d'un juivaillon quelconque, et me ferai finalement bâtir une maison de rapport où j'installerai ma rédaction...⁴⁴⁴

Rakitine, dont l'esprit est fort vindicatif ne se laisse pas attendre longtemps et pousse jusqu'au bout la logique des mobiles individuels. Cette hypothèse est fortifiée par une autre situation dans laquelle Rakitine se comporte de la même manière. Il s'agit de son échec amoureux auprès de Mme Khokhlakov. Ayant été mis à la porte après qu'il a espéré épouser une veuve et récolter ainsi cent cinquante mille roubles, Rakitine publie dans le journal de Pétersbourg *Sloukhi*, « les Bruits » un entrefilet à propos du procès Karamazov dans lequel il vise surtout Mme Khokhlakov⁴⁴⁵. La prédiction d'Ivan s'accomplit parfaitement. Dmitri nous fait savoir que Rakitine « ne se fera pas moine. Il veut aller à Pétersbourg faire de la critique, mais à tendance morale »⁴⁴⁶ et que pour réaliser cela « il veut écrire un article sur Dmitri et débiter ainsi dans la littérature. Il y aura, dit-il, une teinte socialisme »⁴⁴⁷. On découvre aussi par ailleurs que « le procureur savait que Rakitine préparait pour une revue un article relatif au crime et en cita quelques passages dans son réquisitoire » et que le crime tel que Rakitine le représenta renforça « l'accusation »⁴⁴⁸. De plus, l'avocat Fétioukovitch dévoile que Rakitine est « l'auteur d'une brochure éditée par l'autorité diocésaine, *Vie du bienheureux Père Zosime*, pleine de pensées religieuses, profondes, avec une dédicace fort édifiante à Sa Grandeur »⁴⁴⁹. Cette nouvelle est surprenante, jusqu'à présent on ne connaît qu'une seule biographie du starets Zosime rédigée par Aliocha d'après ses paroles, biographie que l'on a lue et qui occupe tout le livre VI du roman *Un religieux russe*. Il est d'ailleurs remarquable que la traduction française propose deux titres différents pour la biographie d'Aliocha et la brochure de Rakitine, tandis que dans le texte original ils sont identiques⁴⁵⁰. À part cette

444 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 136.

445 *Ibid.*, p. 721.

446 *Ibid.*, p. 738.

447 *Ibid.*, p. 739.

448 *Ibid.*, p. 828.

449 *Ibid.*, p. 829.

450 *Из жития в бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы* – titre du manuscrit d'Aliocha ; *Житие в бозе почившего старца отца Зосимы* – titre de la brochure de Rakitine

remarque, Dostoïevski ne dit plus rien de la brochure mais Rakitine paraît déconcerté, il se justifie en disant être ignorant de sa publication. Toutefois, la réplique de Dmitri : « cet athée ; il a mystifié Sa Grandeur ! »⁴⁵¹, éclaircit semble-t-il le fait. Pour le comprendre il faut revenir à la première conversation d'Aliocha avec Rakitine dans laquelle ce dernier parle d'Ivan : « Ton frère Ivan s'amuse maintenant à écrire des articles de théologie, calcul stupide, puisqu'il est athée, et il avoue cette bassesse »⁴⁵². Ainsi, Rakitine, fait le reproche à Ivan du comportement qui sera le sien. Il faut préciser aussi que cette idée du starets Zosime est répétée par Rakitine⁴⁵³. Dans la même conversation, Rakitine accuse Alocha d'avoir paraphrasé son starets alors qu'il abuse du même procédé, sans même se soucier de chercher une bonne paraphrase. Comme le dira de lui Dmitri : « L'utilité publique sert d'excuse à toutes les bassesses de ces gens-là ! »⁴⁵⁴. Sous le même prétexte, Piotr Verkhovensky trame ses complots. Son père dit d'ailleurs de lui que « tous ces socialistes enragés et ces communistes sont en même temps des êtres avarés, et ont des âmes d'acquéreurs, de propriétaires, si bien que plus ils sont socialistes, plus ils se montrent avides »⁴⁵⁵. Or, la réaction répétée de dénigrement et de diffamation que Rakitine manifeste dans le premier cas envers son adversaire Ivan, et dans le second, à M^{me} Khokhlakov l'objet de son calcul amoureux, ainsi que la publication d'une brochure aux titres similaires à la création d'Aliocha, forment une symétrie frappante avec le comportement de Verkhovensky-fils. Ainsi, on peut dire que Rakitine donne à voir de lui un aspect qu'il juge utile de montrer dans la situation précise. On peut même dire que Rakitine est la terne copie de Piotr Stépanovitch. Et cette image de comportement humain est au principe du procédé de composition du roman de Dostoïevski. On voit toujours le côté qui nous embrouille : Dmitri et son accusation, la sentence du procès, Grouchenka et le polonais, Katia et Dmitri, Ivan et Smerdiakov. Et pour ne pas être trompés il faut bien retenir cette mise en garde de Dmitri à Aliocha : « Ne te fie pas aux apparences »⁴⁵⁶. C'est pourquoi Aliocha, averti, ne découvre la vérité qu'après en avoir attrapé le reflet dans les paroles et les gestes des autres.

La minutie avec laquelle Dostoïevski sélectionne les détails répétitifs surprend ainsi que leur accumulation autour d'un seul personnage. Les plus fréquents sont les dérivés d'une répétition, qu'on appellera ses « paradigmes ». Sans prétendre donner une liste exhaustive de tels paradigmes, citons ceux qu'on a pu trouver ou emprunter dans les travaux d'autres chercheurs.

451 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 830.

452 *Ibid.*, p. 133.

453 Cf. le starets : « selon toute apparence, vous ne croyez vous-même ni à l'immortalité de l'âme, ni même à ce que vous avez écrit sur la question de l'Église... Pour le moment, c'est par désespoir que vous vous divertissez à des articles de revues et à des discussions mondaines, sans croire à votre dialectique et en la raillant douloureusement à part vous. » Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 119.

454 *Ibid.*, p. 741.

455 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, op. cit., pp. 81-82.

456 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 164.

C'est ainsi qu'au cours des trois jours qui précèdent la catastrophe, Aliocha assiste à trois façons de prendre congé de lui. La première par son frère aîné Dmitri à la fin du premier jour : « Adieu. Ne prie pas pour moi, je n'en suis pas digne et je n'ai besoin d'aucune prière... Ôte-toi de mon chemin ! »⁴⁵⁷. Le deuxième jour c'est le tour d'Ivan : « Adieu ; embrasse-moi encore une fois ; et maintenant, va-t'en... »⁴⁵⁸. Le troisième jour, après la grande déception de la visite d'Aliocha chez Grouchenka, Rakitine s'écrit : « Que le Diable vous emporte tous ! Pourquoi, diable, me suis-je lié avec toi ? Dorénavant, je ne veux plus te connaître. Va-t'en seul, voilà ton chemin. »⁴⁵⁹. Cette isotopie d'adieux se forme à partir d'un paradigme de classèmes qui sous-entend le chemin. Le fait est plus évident en russe, bien que la traduction française utilise deux fois le mot chemin (mon chemin, ton chemin) parce que le mot russe « прочь » (protch) (l'ordre de Dmitri à Aliocha de s'écarter) ainsi que le mot russe « ступай » (stoupaï) (l'ordre d'Ivan ne retenant plus Aliocha) et que « пошел » (pochel) (l'ordre de Rakitine de s'en aller) évoquent toute de suite l'expression « suit ton chemin ». La version française traduit les deux ordres d'Ivan et de Rakitine comme « va-t'en » alors qu'ils ont une connotation différente. L'ordre « ступай » (stoupaï) est un ordre doux que l'on donne à un être cher pour le faire partir ; c'est l'ordre du starets Zosime qu'Ivan emploie. L'ordre « пошел » (pochel) est une expression d'irritation. Quant à l'ordre de Dmitri « прочь » (protch), c'est un avertissement de danger qu'on utilise en pleine action. Dmitri ne permet pas à Aliocha de se faire écraser sur le chemin périlleux qu'il a choisi consciemment pour lui-même. Le congé que Dmitri donne à Aliocha se tient néanmoins à part des deux autres congés donnés par Ivan et Rakitine bien qu'ils se succèdent et se répètent. Après avoir tenté vainement Aliocha, Ivan le laisse généreusement suivre son chemin. Rakitine tente aussi Aliocha mais le résultat est contraire à l'attente : une pécheresse est convertie, une femme de mauvaise vie est mise dans la bonne voie. Il ne lui reste plus qu'à repousser méchamment Aliocha qui suit le droit chemin et à tourner à lui-même dans une ruelle. D'ailleurs, la boucle est bouclée : Dmitri utilise le mot « ruelle » métaphoriquement pour souligner sa préférence des Grouchenka aux Catherine dans l'esprit d'Aliocha, qui pendant la lecture *des noces de Cana* a fait la réflexion suivante : « Rakitine a pris la ruelle. Tant qu'il songera à ses griefs, il prendra toujours la ruelle... »⁴⁶⁰. Le narrateur remarque toutefois lui-même le fait que le départ d'Ivan rappelle à Aliocha celui de Dmitri. Les deux grands frères ont ainsi fait leur choix, ils sont déjà en route vers leur destin.

La première rencontre d'Aliocha avec Ilioucha Snéguirev a été marquée par une morsure : « La morsure, près de l'ongle, était profonde ; le sang coulait »⁴⁶¹. Le doigt mordu d'Aliocha crée un

457 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 231.

458 *Ibid.*, p. 367.

459 *Ibid.*, p. 480.

460 *Ibid.*, p. 482.

461 *Ibid.*, p. 260.

paradigme avec l'orteil « plat, l'ongle recourbé »⁴⁶² du pied droit de Dmitri qui est honteusement exposé pendant l'examen de ses habits au cours de l'instruction préparatoire et le doigt « noirci et ayant du sang jailli sous l'ongle »⁴⁶³ de Lise qui, après avoir glissé un billet destiné à Ivan dans la main d'Aliocha se punit, en se coinçant le doigt dans la porte. La honte provoque la culpabilité. Cette relation est exprimée symboliquement par le fait d'avoir touché ou non l'ongle. Aliocha est choisi par Ilioucha pour expier la faute de son frère aîné. Son innocence évidente est représentée par le sang qui coule, la morsure est près de l'ongle. Dmitri a un ongle déformé et le fait de l'avoir montré fait l'éprouver la sensation de sa culpabilité. Le sang sous l'ongle de Lise est le signe de la punition de sa propre culpabilité.

Le fameux salut du starets Zosime devant Dmitri⁴⁶⁴, qui est à la base d'un autre paradigme d'inclinations, n'est pas le premier. Dmitri a été déjà remercié par Catherine en se prosternant à ses pieds⁴⁶⁵. Les deux saluts, l'un pathétique de la part de Catherine et l'autre tragique de la part du starets Zosime, ont leur dérivé. Fiodor Pavlovitch Karamazov ne se contente pas du scandale qu'il a commis dans la cellule du starets Zossime et fait une esclandre chez le Père Abbé qui répond par un profond salut⁴⁶⁶. La sémantique des inclinations est différente : de remerciement, elle passe à l'encouragement et la résignation. De plus, comme l'a remarqué Fokine, Fiodor Palovitch tient le salut jusqu'au baiser. Alors, les trois inclinations sont analogues à trois baisers. Le salut de Catherine qui remercie mais ne pardonne pas à Dmitri sa grandeur d'âme n'est qu'« un baiser aux lèvres et un poignard au cœur » selon l'expression de Fiodor Pavlovitch. Selon Fokine, Ivan paraphrase le starets Zosime. Le baiser du Christ est une autre forme de salut du starets Zosime. Quant au plagiat d'Aliocha, par sa répétition il est rejeté dans la catégorie « des vieux gestes et au formalisme des baisers aux lèvres ».

La répétition de « [donner] un oignon » crée une variation. Dans le rêve d'Aliocha qui suit tout de suite la visite chez Grouchenka, le starets Zosime explique ainsi sa présence aux « Noces de Cana » : « Pourquoi es-tu surpris de me voir ? J'ai donné un oignon, et me voici. Beaucoup parmi eux n'ont donné qu'un oignon, un tout petit oignon... Que sont nos œuvres, mon très cher ! »⁴⁶⁷ D'ailleurs, le starets Zosime encourage Aliocha en définissant son attitude envers Grouchevka de commencement de son œuvre en donnant un oignon à une âme affamée.

Mais il y a une autre sorte de répétition qui tue le paradigme, justement par la manifestation de sa permanence. On observe alors un comportement identique dans des situations différentes.

462 Fedor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 618.

463 *Ibid.*, p. 736.

464 *Ibid.*, p. 125.

465 *Ibid.*, p. 177.

466 *Ibid.*, p. 144.

467 *Ibid.*, p. 484.

C'est ainsi que Dmitri veut se transpercer le corps « par enthousiasme »⁴⁶⁸ après qu'il a fait preuve de sa grandeur d'âme en prêtant de l'argent à Catherine sans rien en attendre en échange⁴⁶⁹. Il éprouve la même envie de se suicider, mais cette fois par pendaison, en attendant le retour d'Aliocha de chez Catherine Ivanovna avec la réponse à son salut.⁴⁷⁰ Il est à remarquer que Dmitri veut se pendre au saule sous lequel il attendait son frère cadet. Dostoïevski utilise l'appellation populaire de certains saules, qu'on nomme en russe Rakita (Ракита) d'où provient le nom de Rakitine. Dans le dictionnaire de Dal (В.И. Даль) il y a une expression : « l'arbuste de saule témoigne de la vérité » qui provient d'une légende dans laquelle cet arbuste servit de pièce à conviction accablant un assassin. Par son activité littéraire, Rakitine accable véritablement Dmitri. L'idée de suicide hante encore une fois Dmitri quand il s'apprête à « laisser le chemin libre à l'être cher »⁴⁷¹. Cette fois il veut se loger une balle dans la tête. Tout comme le gouverneur Lembke des *Possédés*, qui « [fabrique] un théâtre de carton »⁴⁷² quand il a manqué un mariage d'amour, « [colle] et [découpe] une gare de chemin de fer »⁴⁷³ quand il n'obtient pas la publication de sa nouvelle, et « [confectionne] un temple protestant »⁴⁷⁴ une fois ses ambitions assouvies.

Piotr Stépanovitch Verkhovensky prend le roman d'Andréï Antonovitch von Lembke, le gouverneur, ainsi que le manuscrit de Karmazinov. Dans les deux cas, il retarde le retour des manuscrits exigés, feint de les perdre et montre une négligence excessive au moment de les rendre⁴⁷⁵. Ce geste est propre à Piotr Stépanovitch, qui ne l'a pas emprunté mais l'a simplement tourné à son profit. Dans le cas du gouverneur, c'est Piotr Stépanovitch lui-même qui demande le roman et le lit avant de le rendre, puis donne son avis et donne l'impression qu'il est sincère. Tout cela pour regagner sa faveur et faire une requête. Tandis que dans le cas de Karmazinov, qui a remis le manuscrit à Piotr Stépanovitch pour se montrer aimable, ce dernier ne manifeste qu'un faible intérêt et ne se donne même pas la peine de le lire. On peut dire que Piotr Stépanovitch se sert des attitudes comme Aliocha se sert des paroles, bien que leurs objectifs respectifs soient différents : celui-ci essaie de trouver ainsi la vérité tandis que celui-là essaie de montrer le côté le plus convenable dans une situation précise.

468 Fedor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 178.

469 *Ibid.*, p. 177.

470 *Ibid.*, p. 228.

471 *Ibid.*, p. 529.

472 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, *op. cit.*, p. 328.

473 *Ibid.*, p. 329.

474 *Ibid.*, p. 331.

475 Piotr Stépanovitch à propos du roman de von Lembke : « Figurez-vous que le rouleau était tombé derrière la commode. Il est probable qu'en rentrant de chez vous je l'avait jeté maladroitement. C'est avant-hier seulement qu'on l'a retrouvé en lavant le plancher » ; p. 369. Cf. Piotr Stépanovitch à Karmazinov : « Le voici, votre manuscrit ! dit Piotr Stépanovitch en sortant d'une de ses poches de derrière un paquet de feuilles de papier à lettre. Il est un peu chiffonné. Imaginez-vous que quand vous me l'avez donné je l'ai fourré dans ma poche de derrière avec mon mouchoir ; et il y est resté. Je l'avait tout à fait oublié », pp. 389-390.

Il y a encore des répétitions symétriques qui sont simples dans leur forme et créent un réseau d'allusions imperceptibles. Le corps délétère du starets Zosime provoque dans l'âme d'Aliocha un désespoir⁴⁷⁶ pareil à celui de Kalganov que la culpabilité évidente de Dmitri fait se sentir désemparé⁴⁷⁷. Ou l'effet purificateur du rêve qui a été souligné par Robert L. Belknap⁴⁷⁸. Ayant déchu, Aliocha retrouve des forces après le rêve *des noces de Cana*⁴⁷⁹ tout comme Dmitri, que le petiot de son rêve « [illumine] de joie »⁴⁸⁰ malgré l'issue périlleuse de l'interrogatoire. La conversion de Marcel⁴⁸¹, le frère aîné du starets Zosime, et sa propre conversion⁴⁸² sont du même genre.

On trouve une autre façon de répéter qui consiste à raconter une même situation du point de vue de personnages différents : agents, patients ou témoins. Elle peut se définir comme une répétition - réécriture. L'une d'elles est nouée autour des pieds féminins. Persuadant Aliocha dans leur première conversation après la « réunion déplacée » de la passion que Dmitri éprouve envers Grouchenka, Rakitine dit : « Le chantre des pieds féminins, Pouchkine, les a célébrés en vers ; d'autres ne les chantent pas, mais ne peuvent les regarder de sang-froid »⁴⁸³. Par la suite, Aliocha apprend de la bouche de Mme Khokhlakov la manière dont Rakitine s'est amouraché d'elle et lui a apporté des vers dans lesquels il décrit son pied malade. Mais il arriva que son rival se présenta à ce moment-là. Ayant lu les vers, il les critique, feignant de ne pas savoir que leur auteur était devant lui. Selon Mme Khokhlakov, Rakitine se défend en ces termes :

C'est moi l'auteur, je les ai écrits par plaisanterie, car je tiens pour ridicule de faire des vers... Seulement, les miens sont bons. On veut élever une statue à Pouchkine pour avoir chanté les pieds des femmes ; mes vers à moi ont une teinte morale.⁴⁸⁴

Aliocha entend cette histoire encore une fois de la bouche de Dmitri qui dévoile les intérêts personnels de Rakitine et la raconte comme s'il l'avait reçue de première main⁴⁸⁵. Il y a également la façon dont Dmitri traîne par la barbe le capitaine Sniéguiriov, évoquée par Fiodor Pavlovitch⁴⁸⁶ et corrigée par Dmitri⁴⁸⁷ au cours de « la réunion déplacée », narrée, ensuite, par Catherine à Aliocha quand elle le charge d'un service concernant ce capitaine⁴⁸⁸ et enfin, contée par Sniéguirev lui-même⁴⁸⁹ quand Aliocha se présente devant lui pour lui transmettre deux cents roubles de la part de

476 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 459.

477 *Ibid.*, p. 648.

478 Robert L. Belknap, *The Structure of « The Brothers Karamazov »*, op. cit., p. 327 (104).

479 *Ibid.*, p. 485.

480 *Ibid.*, p. 644.

481 Robert L. Belknap, *The Structure of « The Brothers Karamazov »*, op. cit., p. 393.

482 *Ibid.*, p. 408.

483 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 132.

484 *Ibid.*, p. 724.

485 *Ibid.*, p. 741.

486 *Ibid.*, p. 122.

487 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 122.

488 *Ibid.*, pp. 277-278.

489 *Ibid.*, pp. 290-291.

Catherine. Robert L. Belknap définit ce procédé de l'écriture, dans le cas du capitaine Sniéguirov, comme une plurinarration dans laquelle le pareil est filtré au travers du même. À ceci près que les versions différentes ne servent pas à créer d'intrigue dramatique dans laquelle le personnage en sait moins que le lecteur mais aide justement le lecteur à trouver la vérité dans cette plurinarration.

Il existe dans l'œuvre de Dostoïevski une véritable mise en abyme au sens où André Gide l'a définie. Tel le cas de l'histoire de Stépane Trophimovitch Verkhovensky. Le narrateur introduit son roman par quelques détails biographiques sur Stépane Trophimovitch⁴⁹⁰. Au cours du roman on est plongé dans ses relations avec Varvara Pétrovna. Puis, dans le septième chapitre, *Le dernier voyage de Stépane Trophimovitch* de la troisième partie, le personnage en question entreprend de raconter à sa nouvelle amie Sofia Matvéïevna « toute son histoire »⁴⁹¹ qui se résume finalement à la souffrance en silence pendant vingt ans de trois personnes : Varvara Pétrovna, Dacha et lui-même Stépane Trophimovitch, renfermés en eux-mêmes et accablés par leur grandeur d'âme⁴⁹². Tout de suite après, le lecteur est le témoin de la réception de cette histoire par Sofia Matvéïevna, qui est obligée de vider son cœur, soumise à l'interrogatoire de Varvara Pétrovna : « - Cette dame haut placée avait été très amoureuse de lui, pendant vingt ans, mais elle n'avait jamais osé se déclarer, elle avait honte parce qu'elle était trop forte. »⁴⁹³ Dans le roman qui relate en partie la vie d'un personnage, ce personnage lui-même raconte sa biographie à son interlocutrice, mais le lecteur découvre ce récit reflété par la perception de cette dernière. Ce pastiche est nécessaire à Stépane Trophimovitch pour se rendre compte de la tragédie de sa vie, mais il ne va pas jusqu'au bout, il se détourne encore une fois « du droit chemin de la vérité » pour « une ruelle de mensonge » d'où la forme ridicule des commérages que prend cette mise en abyme. Tel est le procédé que Dostoïevski a choisi pour son pamphlet politique *Les Possédés*. La deuxième mise en abyme se dévoile dans la situation où Julie Mikhaïlovna von Lembke écoute la plaisanterie musicale intitulée *La guerre franco-allemande* composée par Liamchine. La façon dont le vilain petit motif de la chanson *Mein lieber Augustin* est introduit dans la *Marseillaise*, qui se confond avec elle jusqu'à l'anéantir, reproduit fidèlement le sort des nouveaux gouverneurs. Julie Mikhaïlovna applaudira à l'anéantissement que lui prépare Liamchine sous la direction de Piotr Verkhovensky. La plaisanterie musicale anticipe le désordre et le tragique, et la manière dont ils sont affublés, surtout pas de comique, insistons sur ce point, mais de ridicule. D'ailleurs, la confession de Stavroguine a le même effet sur Tikhone, qui murmure : « C'est la laideur qui tuera »⁴⁹⁴. Ainsi, le ridicule remplace le comique parce qu'il est laid, honteux, vilain, insolent. Cette manière d'exposer les faits, comme colportés par une commère, a beaucoup

490 Première partie, premier chapitre des *Possédés*.

491 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, op. cit., p. 677.

492 *Ibid.*, p. 679.

493 *Ibid.*, p. 689.

494 *Ibid.*, p. 743.

fasciné Dostoïevski. Mais si elle sera le procédé même d'écriture dans *Les Frères Karamazov*, dans *Les Possédés* elle n'est que la façon d'agir des personnages (si l'on accepte l'idée que converser est aussi agir).

Ivan Karamazov met en abîme la situation dont il est le participant et qui a été créée par son père. Hallucinant à propos du Diable, il évoque la question que son père a posée tour à tour à lui et à Aliocha et la transmet au Diable : « Dieu existe-t-il, oui ou non ? »⁴⁹⁵. Mais l'esprit malin reprend la suite de la sentence du père : « ... si tu parles sérieusement ... », « c'est donc sérieux ? »⁴⁹⁶. Par cette répétition, Ivan exacerbe le trait unaire qu'il a de son père et qui consiste à transformer toutes les questions litigieuses en facéties burlesques. Tel est le cas de l'article que les moines discutent au cours de « la réunion déplacée », ainsi que de la révolte d'Ivan contre Dieu qu'il manifeste devant Aliocha dont l'interprétation du poème du Grand Inquisiteur est contradictoire : selon Aliocha le poème d'Ivan chante la gloire de Dieu.

Il y a un autre personnage dans le roman dont les sentences font s'écrier Aliocha : « Mais, où avez-vous pêché tout cela ? Avec quel imbécile vous êtes-vous lié ? »⁴⁹⁷. Il s'agit de Kolia Krassotkine, un adolescent de quatorze ans qui joue un rôle important dans la troisième ligne du sujet liée avec l'histoire d'Ilioucha et du capitaine Sniéguiriov. Il faut remarquer qu'une seule phrase montre le plagiat. Pendant que le docteur, invité de Moscou par Catherine Ivanovna pour Ivan, examine Ilioucha, Kolia et Aliocha causent dans le vestibule. Kolia lui pose une question : « ...on peut aimer l'humanité sans croire en Dieu, qu'en pensez-vous ? »⁴⁹⁸. Cette même phrase est prononcée par Dmitri quand il parle avec Aliocha la veille de son jugement : « Rakitine rit. Il dit qu'on peut aimer l'humanité sans Dieu. »⁴⁹⁹ On en connaît la source, d'autant plus que Kolia, à la question d'Aliocha citée ci-dessus, répond qu'il parle souvent avec Rakitine. Mais nous, nous savons aussi, parce que dans la conversation entre Aliocha et Rakitine qui a eu lieu juste après « la réunion déplacée », Rakitine formule la théorie d'Ivan : « Pas d'immortalité de l'âme, donc pas de vertu, ce qui veut dire que tout est permis. » et qu'il exprime sa propre pensée : « D'ailleurs, sans croire à l'immortalité de l'âme, l'humanité trouve en elle-même la force de vivre pour la vertu. Elle la puise dans son amour de la liberté, de l'égalité, de la fraternité... »⁵⁰⁰. Si la parole de Dmitri est une réaction à celle de Rakitine, la parole répétée de Kolia est une sorte de citation qui fait la preuve de l'influence qu'exerce Rakitine sur Krassotkine et qui caractérise indirectement les deux personnages. La manière dont les paroles sont répétées rappelle celle de la Varvara Stavroguine des *Possédés*. Il

495 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 800.

496 Cf « Mais dis-moi pourtant, y a-t-il un Dieu ou non ? Seulement, il faut me parler sérieusement. » *Ibid.*, p. 202.

497 *Ibid.*, p. 698.

498 *Ibid.*, p. 697.

499 *Ibid.*, p. 744.

500 *Ibid.*, p. 135.

semble que le procédé qui est à la base de cette première ligne consiste à découvrir la référence pour celui qui écoute son interlocuteur tandis que ce dernier se défend s'y référer. D'ailleurs c'est le narrateur lui-même qui le fait remarquer dans l'entrevue que Varvara Pétrovna a accordée à Stépane Trophimovitch pour lui annoncer sa volonté de « vivre chacun de son côté »⁵⁰¹. Dans cette conversation, la référence aux paroles de Piotr Stépanovitch Verkhovensky est mentionnée dès le début par Stépane Trophimovitch et elle est découverte assez vite par Varvara Pétrovna mais ensuite tout le dialogue se transforme en répétition d' « une leçon apprise par cœur »⁵⁰²:

Vous avez une passion pour les exclamations pathétiques, Stépane Trophimovitch. Ce n'est pas de mode aujourd'hui. On parle grossièrement, mais simplement.⁵⁰³ Vous revenez toujours sur ces vingt années. Vingt années d'amour-propre !⁵⁰⁴ Les lettres que vous m'adressiez étaient écrites pour la postérité et nullement pour moi. ⁵⁰⁵ Vous n'êtes pas un ami, vous êtes un styliste. L'amitié, d'ailleurs, ce n'est qu'un grand mot, elle se réduit en somme à un épanchement d'eaux sales^{506 507}.

Or, les personnages de ces deux exemples, Rakitine et Verkhovensky-fils, jouent également le rôle aussi de référents.

Toutes ces répétitions, ou comme nous les avons appelées, « figures de répétition » font partie du récit. La manière dont ces répétitions s'organisent dans une forme, dans l'écriture dostoïevskienne est l'objet d'études de la narration. Elle mérite une analyse particulière.

Sur les traces du narrateur

Dès son premier roman épistolaire *Les Pauvres Gens* (1844), Dostoïevski lègue « ses droits d'auteur » au narrateur. La coutume romanesque de son époque qui consiste à « pointer le museau de l'auteur »⁵⁰⁸ dans chaque roman ne le satisfait pas et il « ne [montre plus jamais] le sien ». Le narrateur de Dostoïevski appartient toujours au milieu diégétique : soit il vit l'histoire du roman lui-même, soit il l'observe. Le deuxième type est le plus insaisissable car le narrateur-observateur n'est pas obligé de se présenter à son lecteur. Une telle situation donne l'impression d'avoir affaire à un

501 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, op. cit., p. 357.

502 *Ibid.*, p. 358.

503 Cf. l'entretien de Piotr Stépanovitch, le fils avec Stépan Trophimovitch, son père, auquel assiste l'auteur. Piotr Stépanovitch : « Comment? Je te parle clairement et simplement ». P. 324.

504 Dans l'original « de notre amour-propre réciproque » - обоюдного самолюбия. Cf. Piotr Stépanovitch : « A propos, mon vieux, tu en as un amour-propre ! » p. 324.

505 Cf. les paroles de Piotr Stépanovitch chez Varvara Pétrovna le jour de « coïncidences extraordinaires ». Piotr Stépanovitch : « Pardonne-moi cet aveu, Stépane Trophimovitch, mais tu dois convenir que bien qu'elles [les lettres] fussent à mon nom, tu les écrivais surtout pour la postérité... », p. 212.

506 Cf. Piotr Stépanovitch : « Je lui [à Varvara Pétrovna] ai dit tout franchement que votre amitié consistait pour chacun de vous à vider devant l'autre ses eaux sales », p. 323.

507 *Ibid.*, p. 358.

508 Dans sa lettre à son frère Mikhaïl datée du 1 février 1846, Dostoïevski écrit : « En toutes choses, ils sont accoutumés à voir pointer le museau de l'auteur ; or je n'ai pas montré le mien. Comment pourraient-ils deviner que c'est Devouchkine qui parle, et non moi, et que Devouchkine ne peut s'exprimer autrement ».

vrai auteur du premier niveau qui serait Dostoïevski lui-même. Mais ce n'est qu'une impression. Sous un tas d'énoncés éparpillés dans le texte romanesque on retrouve ce « je » du narrateur, cette forme du jeu que l'auteur propose à son lecteur.

C'est ainsi que *Les Possédés* est narré par un certain G-v, qui est le confident de Stépane Trophimovitch Verkhovensky. Ce rôle se place au centre des événements. Bien que le narrateur *Des Frères Karamazov* ne soit pas semblable – car il dissimulera sa propre personnalité derrière une voix dominante s'élevant de la foule – il procédera de la même manière que G-v. Analysons cette manière, qui, semble-t-il, provient des habitudes populaires des feuilletonistes de l'époque.

Situation éditoriale de l'époque

Il importe de s'arrêter sur le sujet et de décrire un peu la situation éditoriale de l'époque où règnent les revues. Il existe alors des revues progressistes, telles que *Otechestvennyé Zapiski* de Kraevsky, *Sovremennik* de Pouchkine, Viazemski et Nekrassov, *Moskovsky Telegraff* de Polevoï, *Teleskop* de Nadejdine. Certaines revues propagent et veillent à des idées de la « théorie d'officialité du caractère national ». Cette théorie s'appuie sur l'orthodoxie, l'absolutisme et le caractère national. Elle est élaborée par le ministère de l'éducation sous le règne de Nicolas I^{er}, Ouvarov, et appelée par ses contemporains la « trinité d'Ouvarov ». Les porte-paroles de la « théorie d'officialité du caractère national » sont *Syn Otechestva* (Le Fils de la Patrie) de Boulgarine, *Moskvitianine* (Moskovite) de Pogodine, *Biblioteka dla chtenia* (Bibliothèque de Lecture) de Senkovski (connu sous le pseudonyme de baron Brambeus), le journal *Severnaïa Pchela* (l'Abeille du Nord) de Boulgarine et Gretch. Le plus ardent défenseur de la théorie d'Ouvarov est Faddeï Venediktovitch Boulgarine (1789-1859) appelé Faddeï Doubeltovitch Figlarine. Ce prénom patronymique provient du nom Doubelt, le chef de la troisième division qui se présente comme la chancellerie du ministère des affaires étrangères, de la police et des agents d'infiltration et il s'occupe de la surveillance politique et, entre autres, de la censure et de l'édition des livres. Il y a là une allusion aux relations étroites entre Boulgarine et le tsarisme ainsi que sur son activité de rapporteur. Le tsarisme, en retour, veille au bon fonctionnement de ces revues. Pour illustrer la situation qui règne à l'époque, évoquons le fait suivant. En effet, quand le rédacteur de la revue *Moskovsky Telegraff*, Polevoï, critique en 1834 la pièce de Nestor Koukolnik *La main de Dieu sauva la Patrie*, qui rendit célèbre son auteur, on interdit l'édition de sa revue et on l'envoie en exil. Tout de suite, apparaît une épigramme : La main de Dieu accomplit trois miracles/ Sauva la Patrie/ Fit connaître le poète/ Et étrangla Polevoï.⁵⁰⁹ La racine du mot Figlarine (*figlar*), cette transformation qu'a subie le nom de

509 Рука всевышнего три чуда совершила/ Отечество спасла,/ Поэту ход дала/ И Полевого удушила. Николай

Boulgarine, signifie « bouffon », « pitre », « dupeur », « lâche », « débrouillard ». Boulgarine s'est attaqué systématiquement à toutes les gloires naissantes, de Pouchkine à Dostoïevski, au point que son prénom devint une injure dans le milieu littéraire, surtout après les épigrammes de Pouchkine. Toutefois, son rôle dans le développement du journalisme fut très important. C'est lui qui adopta la forme française du feuilleton dans son journal *l'Abeille du Nord*. Dans les années 1840, Boulgarine critiqua l'écriture de Gogol, la qualifiant de « naturaliste » car elle montrait le côté désagréable de la vie et de la nature, telle qu'elle est. Bélinski prend la défense de cette écriture (ayant déménagé en 1839 de Moscou à Saint-Pétersbourg à l'invitation de Kraevsky pour s'occuper de la rubrique littéraire et de la critique de la revue *Otechestvennie Zapiski*). S'opposant à la règle de Boulgarine qui exigeait « d'avoir lavé et peigné la nature avant de la montrer », Bélinski reprend sa définition et l'interprète positivement. C'est ainsi qu'apparaît l'école naturaliste qui réunit, à ses débuts, des écrivains différents mais qui reproduisent la réalité dans sa vérité, sans l'ennoblir. Gontcharov, Tourgueniev, Dostoïevski, Nekrassov, Saltykov-Tchedrine sont issus de cette école qui a donné plus tard l'écriture réaliste. Les premiers articles de Bélinski ont une grande résonance dans la société, car ils proposent à leurs lecteurs l'analyse et l'appréciation de tous les livres qui viennent de paraître. Dans ses articles consacrés à la littérature russe de 1846, Bélinski exprime l'idée que pour son évolution, la littérature a besoin non seulement de génies mais de talents : à côté de *Eugène Onéguine* et des *Âmes Mortes* il devrait exister des œuvres populaires et une littérature « moyenne », qui soulèvent les problèmes de l'époque actuelle parce qu'elles reflètent les controverses de la vie réelle dans une forme accessible pour la majorité des lecteurs ; ce qui contribue au renforcement des traditions réalistes. Le feuilleton devient la forme la plus répandue. Dostoïevski, entreprenant l'édition de la revue *Temps*, écrit dans son premier numéro de janvier 1846 :

Oh, soit damné pour toujours mon emploi – l'emploi de feuilletoniste ! Ne vous inquiétez pas, messieurs, ce n'est pas mon cri à moi ! J'avoue qu'un début pareil serait trop excentrique pour mon feuilleton. Non, je ne m'écrie pas ainsi, mais avant mon arrivée à Saint-Pétersbourg, j'étais résolument sûr que chaque feuilletoniste pétersbourgeois, aiguisant sa plume pour écrire à la hâte son feuilleton hebdomadaire ou mensuel, devait absolument gémir ainsi, se mettant devant son bureau. En effet, réfléchissez, sur quoi écrire ?⁵¹⁰

Le foisonnement des revues prouve aussi que l'édition devient une affaire sûre et noble dans le commerce littéraire. Dostoïevski affirme dans sa revue *Temps*, datée du janvier 1861 et dans son feuilleton *Les rêves pétersbourgeois en vers et en prose* :

Kraevsky entreprend l'édition de revue comme une affaire commerciale (comme il fallait le faire

Троицкий, *Россия в XIX веке: Курс лекций*, p. 131.

510 Fédor Dostoïevski, « Les rêves pétersbourgeois dans les vers et en prose » in *Temps*, n° 1, janvier, 1861. La traduction en français est la nôtre.

à l'époque de Kraevsky), il en avait besoin et, sûrement, ce fut lui le premier à la mener sérieusement comme une entreprise commerciale et avec une ponctualité surprenante. On me corrigera en indiquant *La Bibliothèque de lecture*, qui a été éditée avant les *Écrits de la Patrie* et avec une ponctualité inédite pour le domaine journaliste de son temps. Il est vrai que le premier pas est le plus important, mais le deuxième n'a pas moins d'importance. Car on peut parfois expliquer le succès du premier pas par un heureux hasard tandis que le succès du deuxième pas emporte définitivement l'affaire. Il prouve non seulement la possibilité mais la stabilité et maturité de l'affaire. Par la ponctualité et l'exactitude de son affaire, Kraevsky fit croire au lecteur qu'une entreprise littéraire pouvait être solvable et cette certitude l'encouragea et l'accrut le nombre d'abonnées.

« Le feuilletoniste de Skotoprignonievsk »

Feuilletoniste est l'emploi de Dostoïevski dans ses propres revues. Le feuilletonisme le fait entrer par des portes, fermées à d'autres curieux et le tient au courant du moindre événement, car si ce n'est pas lui qui apprend une nouvelle le premier ce sont ses confrères de plume des autres revues qui l'impliquent dans l'affaire. Les fonctions romanesques de G-v et du narrateur des *Frères Karamazov*, ainsi que celles de Dostoïevski-feuilletoniste réfléchissant dans *Les notes d'un écrivain de 1876*, au mois de mai, sur le jugement de madame Kaïrova, sont les mêmes. Examinons-les plus en détails.

Le narrateur comme le feuilletoniste appartiennent à la société dont ils parlent. G-v a un statut de confident qui prévaut sur celui du narrateur. Il a d'abord vécu l'histoire puis la conte.

Le narrateur des *Frères Karamazov* prouve son appartenance à la société de la ville Skotoprignonievsk par des phrases de ce genre : « C'est ainsi que quelque temps auparavant, un de nos citadins »⁵¹¹ ; « jusqu'à maintenant, après tant d'années, on a gardé dans notre ville le plus vivant souvenir de cette journée mouvementée... »⁵¹² ; « hélas ! Ainsi s'appelle notre petite ville, je l'ai caché longtemps »⁵¹³ ; « le procureur parut à tout le monde étrangement pâle, le teint presque verdâtre, maigri pour ainsi dire subitement, car je l'avais vu l'avant-veille dans son état normal »⁵¹⁴ ; « j'ai noté intégralement par endroits ces deux remarquables discours que je citerai en leur temps, de même qu'un épisode inattendu du procès, qui a indubitablement influé sur son issue fatale »⁵¹⁵ ; « *Nota bene*. Tel était le nom de famille de Grouchegnka. Je l'ignorais jusqu'alors »⁵¹⁶. Le jour du jugement de Dmitri, il permet à son lecteur de comprendre qu'il est parmi le public, à sa place par excellence : « qu'on ne m'en veuille pas de me borner à ce qui m'a paru le plus frappant »⁵¹⁷.

511 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 160.

512 *Ibid.*, p. 440.

513 *Ibid.*, p. 721.

514 *Ibid.*, pp. 820-821.

515 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 823.

516 *Ibid.*, p. 829.

517 *Ibid.*, p. 817.

Dostoïevski-feuilletoniste, menant la discussion sur le jugement de Kaïrova, en guise d'exemple « de la routine et des procédés bureaucratiques de notre « barreau » »⁵¹⁸, cite une affaire dans laquelle une belle-mère a poussé sa belle-fille de six ans de la fenêtre du troisième étage. L'enfant est saine et sauve. Dostoïevski pose la question de savoir si cela change à la férocité du crime et si cette fillette n'a rien enduré ? Et il se met à imaginer, involontairement, comment l'avocat plaidera pour la belle-mère⁵¹⁹.

En reconstruisant les faits dont il est lui-même le témoin ou le confident, Il est comme le narrateur et le feuilletoniste récoltant des données manquantes auprès de témoins qui leur font part de leurs impressions et de leurs sentiments. Lisons dans les *Possédés* :

je ne sais si c'est vrai, mais on assurait qu'il [Piotr Stépanovitch Verkhovensky] avait pris part à l'étranger à divers congrès et collaboré à certaines publications subversives ; « on pourrait même le prouver d'après les journaux de l'époque », comme me le dit avec irritation Aliocha Téliatnikov, aujourd'hui, hélas ! petit fonctionnaire retraité, mais qui avait été le favori de l'ancien gouverneur.⁵²⁰

Quand G-v n'a pas lui-même entretenu de relations avec une personne haut placée comme von Lembke, il cite son référent :

Celui-ci [le cocher] raconta plus tard que son maître n'avait cessé de le presser tout le long de la route, mais qu'à peine fut-on en vue de Skvoréchniki, il lui donna soudain l'ordre de rebrousser chemin et de rentrer en ville : « Le plus vite possible, je t'en prie ! »⁵²¹

Quant à Julie Mikhaïlovna Lembke, après avoir supporté les malheurs de la fête, elle fait ses confidences à G-v qui se trouve à son côté sans façon, ce qu'il affirme lui-même :

je sais de source sûre (supposez que Julie Mikhaïlovna m'ait fait ses confidences, non pas à l'époque de ses triomphes, mais plus tard, quand elle était en proie à un *demi*-repentir, car les femmes ne se repentent jamais complètement) – je sais donc que...⁵²²

Ou cette phrase : « Il était neuf heures juste, ainsi que me le dit Chatov lui-même le lendemain, m'ayant rencontré par hasard dans la rue »⁵²³.

Le narrateur des *Frères Karamazov* s'appuie davantage encore sur les témoignages directs de ses propres personnages : « Rakitine raconta par la suite que le dîner comprenait cette fois cinq plats... »⁵²⁴ ; « Comme lui-même le dit par la suite, il [Dmitri] passa ces deux jours sous la menace

518 «Рутинность и казенщину приемов нашей адвокатуры». Фёдор Достоевский, *Дневник писателя за 1876 год*, Париж, YMCA-PRESS, p. 376. La traduction en français pour cette référence ici et plus loin est la nôtre.

519 « Вот мачеха недавно выбросила из четвертого этажа свою шестилетнюю падчерицу, а ребенок стал на ножки совсем невредимый: ну, неужели это сколько-нибудь изменяет жестокость преступления, и неужели эта девочка так-таки ровно ничего не претерпела? Кстати, я уж воображаю себе невольню, как эту мачеху будут защищать адвокаты.» Федор Достоевский, *Дневник писателя за 1876 год*, *op. cit.*, p. 213.

520 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, *op. cit.*, 1955, pp. 223-224.

521 *Ibid.*, p. 466.

522 *Ibid.*, p. 462.

523 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, *op. cit.*, p. 527.

524 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 139.

d'une congestion cérébrale »⁵²⁵ ; « Par la suite, longtemps après le drame, le vieux Samsonov avoua en riant s'être moqué du « capitaine » »⁵²⁶ ; « Mitia recula d'un air sombre, il eut « la sensation d'un coup sur le front », comme il le dit par la suite »⁵²⁷ ; « Piotr Ilitch expliqua plus tard aux curieux »⁵²⁸ ; « « prêt à pleurnicher en s'essuyant les yeux avec son mouchoir à carreaux », comme le raconta ensuite Mikhaïl Makarovitch »⁵²⁹ ; ou celle-ci à propos de Dmitri : « À vrai dire, c'était une nature irascible, « un esprit saccadé et bizarre », comme le caractérisa dans une réunion notre juge de paix Simon Ivanovitch Katchalnikov »⁵³⁰. Prenant à cœur l'affaire de la belle-mère Ekatherina Kornilova, Dostoïevski-feuilletoniste reprend de nouveau le récit de ce crime du 15 octobre 1876 sous le titre *Une affaire simple mais subtile*, et annonce que la belle-mère Ekatherina Kornilova, âgée d'une vingtaine d'années, a été jugée et condamnée à deux ans et huit mois de bagne, après quoi elle devait être envoyée en Sibérie pour toujours⁵³¹. La subtilité de l'affaire réside dans le fait que l'accusée est enceinte, au terme de sa grossesse. Il termine son feuilleton par la question de savoir s'il ne serait pas possible, d'une manière ou d'une autre, d'atténuer la sentence de Kornilova, car il pourrait y avoir une erreur⁵³². Au cours de sa propre enquête, il lui rend deux ou trois visites. Il décrit ses impressions de la première visite dans les *Notes* du mois de décembre :

D'abord, durant deux minutes, elle fut un peu surprise de mon arrivée. Mais elle crut vite voir en moi quelqu'un qui compatissait avec elle – c'est ainsi que je m'étais présenté à elle en entrant – et devint toute à fait sincère avec moi⁵³³.

C'est justement le procédé du confident dont Dostoïevski use dans son métier de feuilletoniste. (On pense à Rakitine qui rend visite en prison à Dmitri dans le but similaire d'écrire un article à propos de son crime.) Il cite dans son feuilleton, entre autres, le témoignage d'une geôlière.

La complexité de chaque cas précis convainc Dostoïevski qu'il n'existe pas d'évidences mais qu'il y a au contraire toujours une erreur. D'où cette manière de faire d'abord des suppositions et de souligner après qu'il a vu juste. C'est ainsi que G-v mène sa narration : « J'attendais ces paroles.

525 *Ibid.*, p. 487.

526 *Ibid.*, p. 497.

527 *Ibid.*, p. 503.

528 *Ibid.*, p. 523.

529 *Ibid.*, p. 639.

530 *Ibid.*, p. 116.

531 « суд присудил Екатерину Корнилову, имевшую при совершении преступления более семнадцати лет и менее двадцати, сослать в каторжные работы на два года и восемь месяцев, а по окончании работ сослать в Сибирь навсегда.» Федор Достоевский, *Дневник писателя за 1876 год, op. cit.*, p. 375.

532 « А неужели нельзя теперь смягчить как-нибудь этот приговор Корниловой? Неужели никак нельзя? Право, тут могла быть ошибка...» *Ibid.*, p. 382.

533 « Сначала, минуты две, она была несколько удивлена моим приходом, но быстро поверила, что видит подле себя своего, ей сочувствующего, каким я и отрекомендовался ей при входе, и стала со мной совсем откровенна.» *Ibid.*, p. 462.

Enfin, après une semaine entière de grimaces et d'allusions, il me révélait sa pensée secrète. »⁵³⁴ « J'étais atterré. Tous mes soupçons se confirmaient. Et moi qui espérais encore m'être trompé ! »⁵³⁵ ; « Aujourd'hui encore je n'arrive pas à comprendre comment j'ai pu lui jeter ces paroles à la tête. Mais j'avais vu juste : ainsi que nous l'apprîmes plus tard, tout s'était passé presque exactement comme je le lui avais dit. »⁵³⁶ Dostoïevski-feuilletoniste flaire dans l'affaire de la belle-mère Kornilova une incohérence : la conduite de « ce monstre », de cette belle-mère est trop bizarre et, peut-être, exige-t-elle, en effet, une analyse profonde et fine qui pourrait même atténuer la sentence⁵³⁷. L'intérêt professionnel l'emporte et il se renseigne davantage sur l'affaire. Très vite dans le numéro suivant des *Notes*, des nouveaux détails apparaissent. Dostoïevski prend la défense de l'accusée en faisant valoir l'affect de la grossesse. (On retrouve l'affect comme l'une des explications du crime imputé à Dmitri). Et puis il se préoccupe du sort de l'enfant qui n'est pas encore né, et pousse les romanciers à écrire sur le sujet. Il ne lâche plus l'affaire. Après ses visites chez la prisonnière, l'enquête qu'il mène prouve ses suppositions. Au mois de décembre, il s'empresse d'informer son lecteur que les deux tiers de « l'histoire prosaïque » qu'il avait imaginée se sont accomplis. Le témoignage de la geôlière affirmant que « à son arrivée c'était une autre créature, méchante, grossière mais qu'après deux trois semaines elle changea entièrement et soudainement. Il apparut une créature douce, tendre »⁵³⁸, renforce l'idée dostoïevskienne sur l'affect de la grossesse. Dostoïevski prouve que ce changement est le résultat de l'accouchement qui a mis fin à la période malade de la grossesse qu'il nomme « la période de la volonté malade » et la période « de la folie sans folie »⁵³⁹. D'ailleurs, l'utilisation des oxymores et des antithèses est très caractéristique de la manière de Dostoïevski.

Le chapitre cinq des *Possédés*, dans lequel apparaissent dans la ville pour la première fois Piotr Verkhovensky et pour la deuxième fois Nicolas Stavroguine, porte le titre « Le serpent subtil ». On a toujours pensé que « le serpent subtil » évoque le rôle que joue Piotr Verkhovensky lors de ce dimanche « où devait se décider irrévocablement le destin de Stépane Trophimovitch »⁵⁴⁰, ce rôle qui consiste à déformer la vérité et à présenter les faits comme s'ils étaient ainsi et autres en même temps. Toutefois, rappelons-nous que le capitaine Lébiadkine appelle Nicolas Stavroguine

534 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, op. cit., p. 111.

535 *Ibid.*, p. 498.

536 *Ibid.*, p. 525.

537 « поступок этого изверга-мачехи слишком уж странен и, может быть, в самом деле должен потребовать тонкого и глубокого разбора, который мог бы даже послужить к облегчению преступницы». Федор Достоевский, *Дневник писателя за 1876 год*, op. cit., p. 214

538 « Когда вступила к ним в острог Корнилова (вскоре после преступления), то это было совсем как бы другое существо, грубое, невежливое, злое, скорое на злые ответы. Но не прошло двух-трех недель, как она совсем и как-то вдруг изменилась: явилось существо доброе, простодушное, кроткое «и вот так и до сих пор»». *Ibid.*, p. 464.

539 « период больной воли и «сумасшествия без сумасшествия»». *Ibid.*, p. 466.

540 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, op. cit., p. 159.

« serpent très subtil »⁵⁴¹ dans le troisième chapitre « Les péchés d'autrui ». C'est, en effet la manière d'agir de Nicolas Stavroguine quand il accepte le duel mais ne se bat pas, quand il donne de l'argent, non pas pour qu'on tue mais pour qu'on le laisse tranquille. Ces paradoxes trouvent leur plus grande ampleur dans les *Frères Karamazov*, lors de la plaidoirie de l'avocat Fétioukovitch. Son discours est appelé significativement « Une arme à deux tranchants » et les chapitres sur lesquels il s'étend se nomment respectivement : « ni argent, ni vol » et « il n'y a pas eu assassinat ». Quant au jour du jugement, le livre qui le décrit est intitulé « Une erreur judiciaire ». Il nous semble que sous cet angle-là, l'écriture du narrateur des *Frères Karamazov*, est semblable à celle des deux autres narrateurs : G-v et Dostoïevski-feuilletoniste. En effet, sa clairvoyance étonne. Le lecteur a appris l'innocence de Dmitri Karamazov par la narration mais comment le narrateur l'a-t-il apprise ? Comment cela se fait-il qu'une simple voix qui s'élève dans la foule ait pu croire contre toute preuve, contre toute la société ? Il est probable qu'il s'agisse de la voix du feuilletoniste de Skotoprignonievsk semblable à celle de Dostoïevski-feuilletoniste dans l'affaire de la belle-mère Kornilova. Le 22 avril 1877, à la suite du *Rêve d'un homme ridicule*, Dostoïevski annonce à ses lecteurs dans le numéro du mois d'avril que l'accusée Kornilova est disculpée. Dostoïevski écrit :

je fus à la cour d'assises et éprouvai beaucoup d'impressions. (...) Le choix des experts fut remarquable. Il fut invité six personnes, tous célèbres et connus dans le milieu de la médecine. Tous les cinq déposèrent en justice. Trois déclarèrent sans hésitation que l'état maladif propre aux femmes enceintes pouvait provoquer le crime dans ce cas-là. Seul le médecin Florinsky ne partagea pas cette opinion, mais, heureusement, il n'est pas psychiatre et sa déclaration passa inaperçue. Le dernier qui déposa fut notre célèbre psychiatre Dukov. Il parla près qu'une heure, répondant aux questions du procureur et le président de la Cour d'assises. Il est difficile de s'imaginer plus fine pénétration de l'âme humaine et de ses états maladifs. Quant à moi, j'écoutai certaines de déclarations d'expert avec ravissement.⁵⁴²

Quel rapprochement remarquable avec le troisième chapitre *L'Expertise médicale et une livre de noisettes* du livre douze *Une erreur judiciaire* des *Frères Karamazov* ! D'ailleurs, les mots singuliers, les expressions ou les remarques particulières notées par Dostoïevski présent à la Cour d'assises ou ses propres conversations, sont tous entrés dans l'étoffe du roman.

Même si la narration appartient au personnage du narrateur, on a toujours l'impression que certains faits lui sont parvenus par l'intermédiaire d'une troisième bouche. L'énoncé est toujours sous la forme d'un témoignage postérieur. C'est un témoignage, car il existe une référence. Sa forme postérieure est exprimée par des expressions telles que « par la suite », « plus tard », « ensuite ». Mais ce témoignage n'a pas de destinataire, ou plutôt son destinataire est impersonnel :

Nicolas Parthénovitch fut même séduit, il raconta plus tard qu'alors seulement il avait compris combien cette femme était charmante ; auparavant, il voyait en elle « un hétaïre de la sous-préfecture ». « Elle a les manières de la meilleure société », laissa-t-il échapper une fois avec

541 *Ibid.*, p. 107.

542 Фёдор Достоевский, *Дневник писателя за 1877 год*, Paris, Ymca-Press, p. 163.

enthousiasme dans un cercle de dames »⁵⁴³

À ce que j'ai entendu dire, Julie Mikhaïlovna déclara plus tard que ce fut précisément à partir de ce moment qu'elle commença à observer chez son époux cet étrange abattement qui ne le quitta plus jusqu'à son départ de chez nous, et qui, affirme-t-on, l'accompagne encore aujourd'hui en Suisse, où il se repose après son bref séjour dans notre province.⁵⁴⁴

« Il dit, raconta, avoua, expliqua » mais à qui ? « Aux curieux » ! Il est donc évident que les curieux sont toute la société dont les narrateurs font aussi partie. Selon l'idée de Dostoïevski, l'auteur du roman est un personnage car il continue à entretenir des relations avec son entourage duquel il tire tous ces témoignages. Dans son article *L'énigme du héros « étrange » de Dostoïevski*, Natalia Rogova, définissant le personnage de Fiodor Pavlovitch Karamazov, remarque que ce sont la rumeur publique, la renommée aux cents bouches ou les pavés de la ville de Skotoprignonievsk qui forment ce type de héros étrange qu'est le père Karamazov. On peut supposer que le narrateur est cette rumeur publique, ce qu'expliquent parfaitement les versions diverses du même fait, d'où cette polyphonie bakhtinienne. Pourtant, Nazirov estime que Dostoïevski pourrait avoir tiré de la lecture de la *Bible* ce procédé qu'il nomme « l'effet de l'Évangile » dans lequel

quatre regards différents sur le même destin ou la même Personne peuvent être authentiques dans la même mesure. C'est justement l'union évangélique de quatre « voix non unies et non partagées » qui est à la base de la polyphonie dostoïevskienne. L'Évangile fut pour lui l'exemple littéraire le plus efficace pour sa création romanesque.⁵⁴⁵

D'autre part, cela peut être aussi le résultat des procédés de « mise en abyme » qu'on a déjà observés plus haut. En effet, le reflet de l'Ancien Testament dans le Nouveau pourrait aussi bien fasciner Dostoïevski qui s'y connaît en matière de forme. D'ailleurs, les multiples versions d'un même fait ne se différencient pas par leur angle de vue, ni dans *Les Possédés*, ni dans *Les Frères Karamazov*. Elles sont travesties. Il existe donc un falsificateur, un instigateur qui défigure et dénature les faits et puis les répand. On a vu que dans *Les Possédés*, il s'agit de Piotr Verkhovensky. Le rôle de G-v, le narrateur-chroniqueur des *Possédés* et confident de Stéphane Trophimovitch Verkhovensky, est de défaire le nœud du mensonge et du commérage que Piotr Verkhovensky a noué. Il existe un équivalent dans les *Frères Karamazov*. D'une part, la partialité avec laquelle Dostoïevski-feuilletoniste mène ses enquêtes, et d'autre part, la faculté de présenter la réalité dans sa vérité, ce qui distingue l'emploi de feuilletoniste de l'époque qui nous permet de conclure que le

543 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 640.

544 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, op. cit., p. 343.

545 «Из Евангелия можно сделать вывод: равноистинными могут быть четыре различных взгляда на одну и ту же судьбу или Лицо. Именно Евангельское сочетание четырех «нераздельных и неслияных голосов» явилось источником полифонизма Достоевского. Евангелие послужило ему самым авторитетным литературным образцом для художественного творчества.» Назиров, «Проблема художественности Достоевского»// *Творчество Ф.М. Достоевского. Искусство синтеза*, Екатеринбург, 1991, p. 137. La traduction en français est la nôtre.

narrateur dans *Les Frères Karamazov* est un feuilletoniste de Scotoprigonievsk. Il nous reste maintenant à retrouver ce personnage énigmatique, cet imposteur du narrateur. Revenons à l'écriture de Dostoïevski et examinons le tout d'abord dans son activité publiciste et journalistique.

Dostoïevski réfléchit beaucoup sur les métiers d'avocat et de procureur. Il analyse minutieusement les plaidoiries et les accusations. Il met en parallèle l'art de l'avocat avec celui de l'écrivain. Évoquons les concepts confrontant les réflexions dostoïevskiennes sur les procédures judiciaires dans *Les Notes d'un écrivain* avec les caractéristiques attribuées à l'administration judiciaire romanesque. Tout en estimant le talent de l'avocat Spassovitch, défenseur d'un Monsieur Kroneberg accusé d'avoir soumis sa fille à la torture, Dostoïevski s'indigne des procédés de la défense qui sont utilisés uniquement pour faire une démonstration de talent. Lisons ce passage des *Frères Karamazov* à propos du procureur ou plutôt de son « substitut, mais tous l'appelaient ainsi »⁵⁴⁶ :

Par malheur, il se faisait beaucoup d'illusions sur ses mérites, ce qui le rendait constamment inquiet. Il avait même des penchants artistiques, une certaine pénétration psychologique appliquée aux criminels et au crime.⁵⁴⁷

Prêtons attention à l'expression « des penchants artistiques ». Le mot « artistique », « de la peinture » (*художественные*), sous-entend que le procureur prétend avoir de la clairvoyance car l'artiste, le peintre (*художник*), chez Dostoïevski, doit représenter la vérité telle qu'elle est. Selon G. Tchoulkov, Dostoïevski entend par le mot « artistique, d'art » précisément la description picturale, procédé qu'il conteste car c'est la description de l'événement qui compte. Quant au mode de vie et ses mœurs c'est une prérogative de la peinture⁵⁴⁸. Dostoïevski a l'habitude de désigner ses confrères par deux termes : « artiste » ou « peintre », et « poète ». *Le Journal d'un écrivain* contient une telle réflexion à propos du poète :

presque tous les gens talentueux ont quelque chose d'un poète, même le menuisier s'il est talentueux. La poésie est pour ainsi dire le feu intérieur de tout talent. Si un menuisier peut être un poète l'avocat peut probablement en être un aussi à la condition qu'il soit talentueux.⁵⁴⁹

Pour être un poète, il suffit donc d'avoir du talent. Pourtant le talent a un défaut. Dostoïevski affirme que chaque talent éprouve des excès de « sensibilité »⁵⁵⁰. La sensibilité aux louanges, aux effets et à l'éclat, qui oblige la force du talent à devancer la vérité, un autre apanage de l'art de l'écrivain. Oui, c'est justement un privilège, car chaque écrivain possède ses propres moyens

546 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 585.

547 Loc. cit.

548 Nous citons Gueorguy Tchoulkov d'après l'analyse de V.V. Vinogradov. В.В. Виноградов, *Проблемы авторства и теория стилей*, Москва, Художественная литература, 1961, p. 505.

549 « все почти таланты хоть капельку да поэты, даже столяры, если они талантливы. Поэзия есть, так сказать, внутренний огонь всякого таланта. А если уж столяр бывает поэтом, то наверное и адвокат, в случае если он тоже талантлив ». Фёдор Достоевский, *Дневник писателя за 1876 год*, op. cit., p. 75.

550 « излишняя "отзывчивость" ». Фёдор Достоевский, *Дневник писателя за 1876 год*, op. cit., p. 75.

d'expression pour représenter une chose ou une personne véridiquement, mais la réussite est rare. Dostoïevski a aussi ses procédés. Quand il travaille à la création du personnage il utilise souvent les transcriptions de dialogues et d'expressions de gens réels. Mais il ne les conserve jamais dans leur état premier :

Noter des expressions est bon et utile et indispensable ; mais il ne faut pas les utiliser mécaniquement. En vérité, il existe une différence entre les « artistes-copistes » ; l'un est tout de même plus talentueux que l'autre, c'est pourquoi il utilise des expressions notées précautionneusement, selon l'époque, l'endroit, la personne et bien proportionnées. Pourtant, il n'évite pas de l'essenciosité. Une règle précieuse : le mot dit est d'argent et celui qui n'est pas dit est d'or, n'est plus dans les habitudes de nos artistes. Il leur manque la mesure. Le sens de la mesure disparaît complètement.⁵⁵¹

Les mots-clés de cette citation sont « artiste-copiste », « essenciosité », « mesure ». Ils demandent toutefois à être éclaircis. Dostoïevski crée un mot nouveau que nous avons traduit comme « essenciosité ». En effet, Il s'agit la substantivation du fait de « parler par essences ». L'essence, dans le sens de l'extrait concentré correspond bien selon Dostoïevski à l'habitude de l'artiste-copiste de noter les expressions caractéristiques de certains types de personnages comme le paysan, le bourgeois, le curé, le soldat etc. Dostoïevski s'indigne justement des expressions *caractéristiques* qui selon lui ne reflètent pas la réalité car une personne réelle dit, dix fois une phrase normale, comme tout le monde, mais seulement une onzième fois, laisse échapper un mot caractéristique, inconvenant. Cette onzième fois, l'artiste-copiste la présente comme typique, bien qu'elle soit mensongère, bien qu'elle soit une essence. Le public lui en fait louanges mais le procédé ne peut pas tromper le littéraire expérimenté. D'ailleurs, on pourrait aussi traduire le mot créé par Dostoïevski par « extractionisme ». Toutefois, il a très probablement formé ce substantif russe *essentsioznost'* selon le modèle du mot français « préciosité » dans lequel le suffixe – té – a été rajouté à l'adjectif qui est passé en substantif « précieuse »⁵⁵². Tout comme le suffixe russe – nost' – a été rajouté au substantif « essentsioz »⁵⁵³ formé à partir du mot russe « essence » (*essentsia*). Dans les deux cas, les mots formés signifient le caractère artificiel du langage. Dostoïevski estime que le roman doit correspondre à la réalité mais que cela ne signifie pas qu'il faut la rendre telle qu'elle est, et la transcrire fidèlement aux notes qu'on a prises minutieusement. Il s'oppose vivement au postulat

551 « Записывать словечки хорошо и полезно и без этого нельзя обойтись; но нельзя же и употреблять их совсем механически. Правда, есть оттенки и между «художниками-записывателями»; один все-таки другого талантливее, а потому употребляет словечки с оглядкой, сообразно с эпохой, с местом, с развитием лица и соблюдая пропорцию. Но эссенциозности все-таки избежать не может. Драгоценное правило, что высказанное слово серебряное, а невысказанное — золотое, давным-давно уже не в привычках наших художников. Мало меры. Чувство меры уже совсем исчезает». Фёдор Достоевский, *Дневник писателя за 1873 год*, Париж, YMCA-PRESS, p. 299.

552 Sophie Rollin, *Le style de Vincent Voiture : une esthétique galante*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, pp. 14-16.

553 Н.А.Николина, «Типы и функции новообразований в прозе Ф.М. Достоевского» / *Слово Достоевского 2000*, Институт русского языка им. В.В. Виноградова, РАН, под ред. Ю.Н. Караулова и Е.Л. Гинзбурга, Москва, Азбуковник, 2001, p. 208.

de Leskov selon lequel « le littérateur est un copiste et non pas poète »⁵⁵⁴ qu'il déduit de l'expression connue de Honoré de Balzac et qu'il périphrase ainsi : « la littérature c'est une vie notée et le littérateur est un genre de secrétaire de son temps »⁵⁵⁵. En parlant de l'écrivain, Dostoïevski utilise systématiquement le mot « artiste ». Notons qu'en russe le mot *khoudojnik* (художник) signifie « peintre » tout comme en français - créateur d'œuvres d'arts plastiques. La réflexion de Dostoïevski s'inscrit ainsi dans une remise en question de la doctrine *Ut pictura poesis* dans la mesure où celle-ci se fonde sur l'idée aristotélicienne que la « mimesis » a pour l'objet une action humaine significative. L'artiste est donc apprécié chez Dostoïevski pour son savoir-faire qui consiste à représenter la vérité. La vérité pour Dostoïevski est un système narratif qui se construit toujours sur les rapports entre le narrateur et sa narration :

Il nous semble que cela ne suffit pas de présenter véridiquement ensemble des manières habituelles d'une personne ; il faut décidément l'illuminer par le propre regard artistique de l'auteur. Il est impossible à un artiste véritable d'être égal au personnage qu'il représente en se contentant de la sa seule correspondance avec la vérité réelle. Il risque de manquer ainsi la vérité de l'impression.⁵⁵⁶

Chez Dostoïevski le narrateur n'est jamais une voix anonyme, on peut toujours découvrir son visage, ne serait-ce que dans ses opinions, dans son caractère, dans son éducation. Dostoïevski ne supporte pas non plus « l'artiste-photographe », « l'artiste-phrénologue » ou « l'artiste-juge d'instruction ». Il est contre la représentation passive, mécanique comme celle du miroir. En effet, « le miroir reflète sans donner son avis sur l'objet reflété »⁵⁵⁷. Pour être artiste, il faut savoir non seulement montrer véridiquement la réalité mais aussi exprimer son attitude par rapport à cette réalité et sa vérité. Comme l'a écrit M. Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* :

Ce qui importe à l'auteur, en effet, ce n'est pas seulement une manière typique et individuelle de penser, de sentir, de parler, mais avant tout une manière de voir et de représenter : c'est le but essentiel du remplacement de l'auteur par un narrateur.⁵⁵⁸

Le narrateur est ainsi le premier interprète car il voit et représente. Il choisit implacablement un point de vue qu'il lui est impossible de changer durant la narration. Le changement néanmoins peut être assuré par l'intervention d'une autre narration, mais elle ne sera jamais dominante, et son statut relèvera du témoignage, complémentaire à la narration essentielle. La notion de vérité chez

554 « Он [литератор] записчик, а не выдумщик » cité par В.В. Виноградов, *Проблема авторства и теория стилей*, *op. cit.*, p. 531.

555 « литература есть записанная жизнь и литератор есть в своем роде секретарь своего времени. » *Ibid.*, p. 531.

556 « Нам кажется, что мало еще выставить верно все данные свойства лица; надо решительно осветить его собственным художническим взглядом. Настоящему художнику ни за что нельзя оставаться наравне с изображаемым им лицом, довольствуясь одною его реальною правдой: правды в впечатлении не выйдет. » Фёдор Достоевский, *Дневник писателя за 1873 год*, *op. cit.*, pp. 311-312.

557 « В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. » Фёдор Достоевский, *Полное собрание сочинений* в 33 томах, т. 19. *Статьи и заметки 1861 года*, *op. cit.*, p. 153.

558 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 263.

Dostoïevski est fortement liée avec le sens de la mesure. « Le mot non dit » l'exprime, en entraînant toutes sortes d'équivoques, d'ambiguïtés et d'interprétations diverses. Tous les événements secondaires des *Possédés* sont décrits de cette manière, pleine de devinettes et d'allusions. Tout sert à confondre le lecteur, à lui cacher l'idée essentielle, à atténuer sa vigilance et à le pousser sur un chemin de traverse. Dostoïevski est particulièrement sensible au style de la narration. On lui a souvent reproché le « surpeuplement » de ses romans, sa narration étirée, son attention démesurée aux personnages secondaires⁵⁵⁹. Il a essayé de remettre en question sa composition. Une lettre datée du 23 avril (5 mai) 1871 à Strakhov en témoigne :

Oui, j'en souffrais et j'en souffre encore ; je ne sais absolument pas (je ne l'ai pas appris jusqu'à présent) maîtriser mes procédés. Je fourre une multitude de romans et de récits particuliers d'un seul coup et dans un seul texte. Il n'y a ainsi ni mesure ni harmonie.⁵⁶⁰

Cet aveu a, selon nous, un sens contraire à ce qui est dit : Dostoïevski s'accuse pour faire passer l'insuffisance reprochée pour une sorte de mauvaise habitude contre laquelle on ne peut rien. En effet, la ligne secondaire, bien développée, parfois même laissant l'impression de devancer l'essentiel, est la particularité de l'architecture de l'œuvre dostoïevskienne. Les lignes secondaires du sujet sont non seulement liées par le rapport des causes et des conséquences mais doublent aussi la ligne primordiale pour faire jaillir la même idée, l'affirmer et la faire triompher à tous les plans de la narration. La ligne du starets Zosime dans les *Frères Karamazov* en est un exemple. On a vu à quel point elle répète et suggère les événements de l'histoire essentielle du roman. La ligne d'Ilioucha Snéguiriev imite aussi dans les points essentiels l'histoire du roman.

Voilà la manière de raconter de Dostoïevski ; on la retrouve dans la description des personnages. Lisons dans les notes du travail sur les *Possédés*, datées du 27 décembre 1870 :

L'essentiel est dans la manière particulière de la narration qui sauvera tout. La manière est de ne pas expliquer Netchaev et le Prince. Netchaev débute avec des commérages et des banalités. Le Prince se découvre progressivement dans l'action sans aucune explication. Que le seul Stéphane Trophimovitch soit toujours expliqué comme s'il était un héros principal.⁵⁶¹

Il y a donc trois niveaux de narration. Le premier, explicatif, promet au personnage un rôle primordial. Le deuxième, allusif, introduit des commérages. Et le troisième, actif, permet au

559 La description et l'analyse de la critique contemporaine des *Possédés* sont effectuées par V. Tounimanov dans le commentaire, §12. Фёдор Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*. Ленинград, Наука, 1975, т. 12 *Бесы*. *Рукописные редакции. Наброски 1870-1872 гг.*, pp. 257-272.

560 « Да я страдал этим и страдаю; я совершенно не умею, до сих пор (не научился), совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии.» Фёдор Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*, *op. cit.*, 1986, т. 29, книга 1, *Письма 1869-1874 гг.*, p. 208. La traduction est la nôtre.

561 « Главное особый тон рассказа, и все спасено. Тон в том, что Нечаева и Князя не разъяснять. Нечаев начинает с сплетен и обыденностей, а Князь раскрывается постепенно в действии и без всяких объяснений. Про одного Степана Трофимовича всегда с объяснениями, точно он герой.» Фёдор Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*, *op. cit.*, 1974, т. 11, *Бесы*. Глава «У Тихона». *Рукописные редакции*, p. 261. La traduction est la nôtre.

personnage de se dévoiler. Chaque niveau correspond à son ou à ses personnages. Le rôle du narrateur se spécifie alors en fonction de l'intervention des trois autres niveaux de la narration. Le plus significatif des trois niveaux est le niveau allusif. En effet, les commérages sont aussi des doubles. Mais ce sont des doubles textuels. Ils ressemblent à leur original, contiennent les mêmes éléments que lui mais se lient autrement. L'aspect « autre » est si véridique qu'il remplace la vérité. C'est ainsi que dans les *Frères Karamazov*, à peine le starets Zosime a-t-il béni le chemin choisi par chacun des trois frères qu'apparaît « un prophète social », Rakitine qui estropie tout. Toutefois, sa déformation suit de près les prédictions du starets. Il accuse par avance Dmitri du parricide, tire d'Aliocha l'aveu du crime qu'il se prête. Selon lui, Ivan veut tirer profit de la rivalité de Dmitri avec son père. D'ailleurs, cette prédiction trouve vite sa formulation dans l'expression d'Ivan : « La destinée des reptiles est de se dévorer entre eux »⁵⁶². Rakitine noircit même Aliocha par son appartenance aux Karamazov car Karamazov signifie être sensuel. C'est justement cette « version sociale » qui deviendra véridique aux yeux de tous et prendra la forme du châtiment. Des falsificateurs tels que Piotr Verkhovensky et Rakitine travestissent les faits. Ils sont les doubles du narrateur, leur rôle est de confondre le lecteur qui s'efforce éperdument à distinguer la vraie voix de l'auteur.

Le compagnon de route invisible

Observons toutefois le savoir-faire de ce narrateur qu'est le feuilletoniste de Skotoprignonievsk. Dès la première page de son roman, le narrateur nous informe que son héros, typique de son époque, agira dans le deuxième roman, tandis que le premier ne relatera qu'un moment de sa jeunesse. Ce n'est pourtant qu'une des promesses. Tout au long du roman, le narrateur en fera encore quelques unes. Voici la promesse de « dire un mot spécial » du fonctionnaire Piotr Ilitch Perkhotine dans le chapitre portant le titre significatif de *Débuts de Perkhotine* :

Je ne me serais d'ailleurs pas étendu sur des détails aussi insignifiants, si cette rencontre singulière du jeune fonctionnaire avec une veuve encore fraîche n'avait influé, par la suite, sur toute la carrière de ce jeune homme méthodique. On s'en souvient même avec étonnement dans notre ville et nous en dirons peut-être un mot en terminant la longue histoire des Frères Karamazov.⁵⁶³

Il promet aussi d'écrire le roman de cette nouvelle passion d'Ivan envers Catherine Ivanovna : « Ce n'est pas ici le lieu de décrire cette nouvelle passion d'Ivan Fiodorovitch, qui influa sur sa vie

⁵⁶² Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 211.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 583.

entière ; cela formerait la matière d'un autre roman que j'écrirai peut-être un jour. »⁵⁶⁴ Remarquons que ce sont des promesses habiles. Que pourrait-on encore apprendre d'intéressant sur le fonctionnaire Perkhotine si dans la vie de ce jeune homme méthodique, la circonstance la plus piquante est cette rencontre singulière avec Mme Khokhlakov ? Le narrateur se tait sur le reste et il fait bien, car il éveille l'intérêt par ce non dit. Ce n'est donc pas là un véritable projet, juste un moyen pour tenir le lecteur entre ses mains. Il en est de même de la promesse de conter la nouvelle passion d'Ivan. Tous ce qui est intéressant à savoir, le narrateur l'étalera dans le roman. Mais il se laissera une marge avec cette promesse d'en dire encore quelque chose et le lecteur naïf le croira. D'ailleurs, des propos comme « sa vie entière » ou « toute sa carrière » sont autant de pièges tendus au lecteur. Analysons le cas d'Ivan Karamazov. Il y a un détail dans le roman le concernant qui est évoqué trois fois. En voici la première évocation :

Longtemps après, Ivan Fiodorovitch se souvint avec répulsion que cette nuit-là il allait doucement, comme s'il craignait d'être aperçu, ouvrir la porte, sortait sur le palier et écouter son père aller et venir au rez-de-chaussée ; il écoutait longtemps, avec une bizarre curiosité, retenant son souffle et le cœur battant ; lui-même ignorait pourquoi il agissait ainsi. Toute sa vie il traita ce « procédé » d' « indigne », le considérant au fond de son âme comme le plus vil qu'il eût à se reprocher⁵⁶⁵.

Cette remarque est faite la nuit du deuxième jour avant le départ d'Ivan à Moscou. La deuxième fois, le narrateur nous rappelle ces sentiments d'Ivan, les définissant temporellement quinze jours après la première rencontre avec Smerdiakov :

Il [Ivan] se demandait souvent pourquoi, la dernière nuit dans la maison de Fiodor Pavlovitch, avant son départ, il était sorti doucement sur l'escalier, comme un voleur, pour écouter ce que faisait son père au rez-de-chaussée. Par la suite il s'en était souvenu avec dégoût.⁵⁶⁶

La troisième fois, le narrateur se donne encore la peine d'évoquer ce moment honteux dans le comportement d'Ivan :

Pour la centième fois, il se rappelait comment, la dernière nuit passée chez son père, il se tenait sur l'escalier, aux aguets, et cela lui causait une telle souffrance, qu'il s'arrêta même, comme percé d'un coup de poignard.⁵⁶⁷

Les expressions « longtemps après » et « toute sa vie » de la première évocation sont précisées dans les deux évocations ultérieures. Elles n'ont plus la signification de l'écoulement du temps mais de sa fréquence : « il se demandait souvent » et « pour la centième fois ». En effet, car à la fin du roman Ivan est malade, et on ne sait pas s'il survit. Sous cet angle, les remarques du narrateur comme « longtemps après », « plus tard » et « par la suite », s'inscrivent parfaitement dans le temps du premier roman. Ces manipulations narratives ont pour fonction de dissimuler le

564 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 764.

565 *Ibid.*, p. 380.

566 *Ibid.*, p. 765.

567 *Ibid.*, p. 771.

personnage du narrateur sous le masque de l'auteur. En effet, comment le feuilletoniste de Skotoprignonievsk pouvait-il les apprendre ? Ces sentiments sont ceux dont on a honte de se rappeler et encore plus de communiquer à quelqu'un. On a alors du mal à croire qu'Ivan ait fait des aveux au narrateur. Il n'est pas du même genre qu'Aliocha qui, même s'il ne fait pas des confidences, répond toujours franchement aux questions posées, ni du même genre que Dmitri qui se fie facilement à un locuteur fiable. Le texte cité à propos de l'affaire Kornilova nous montre bien que le rôle de feuilletoniste consiste à faire de telles suppositions et réflexions et surtout, que c'est le propre du travail créatif de Dostoïevski. Notre narrateur feuilletoniste de Skotoprignonievsk a donné sa propre version de ce qui aurait pu se passer dans l'âme et l'esprit d'Ivan, étant données les conséquences dont il est lui-même le témoin. Pour preuve, citons sa propre remarque à propos des réflexions de Dmitri : « Voilà en quels termes il [Dmitri] eût pu exprimer ses sensations, s'il avait pu raisonner. Mais il en était incapable »⁵⁶⁸. D'ailleurs, cette dernière remarque rappelle fortement la manière de Macaire Dévouchkine, le héros des *Pauvres Gens*, qui après avoir réfléchi sur le joueur d'orgue de Barbarie et les enfants mendiants finit par avouer que le passage est un bon échantillon du style de ses œuvres ⁵⁶⁹. Donc, non seulement notre narrateur raconte une histoire, mais il se soucie d'enchanter son lecteur. Examinons encore une bizarrerie de sa narration. Il défend systématiquement son héros contre des reproches éventuels du lecteur. L'insistance crée la sensation d'une insuffisance. Comme s'il s'excusait de l'inaction de son héros, dont la véritable action se produirait dans un autre roman. Or, l'action d'Aliocha est tout à fait cohérente et s'accomplit dans les marges de ce premier roman. En effet, évoquons les prédictions du starets Zosime. Tout lecteur n'en connaît qu'une seule, théâtrale, faite à Dmitri. Elle est gestuelle, éveille les esprits, crée des discussions et demande la résolution de l'énigme que le starets Zosime a posée par son inclination devant Dmitri. Mais avant cette scène théâtrale, il y en a une autre, orale. Le starets Zosime prévoit aussi le sort qu'Ivan se prépare et le bénit, non pas par une inclination, mais par une simple parole :

Cette idée n'est pas encore résolue dans votre cœur, et elle le torture. Mais le martyr aussi aime parfois à se divertir de son désespoir. Pour le moment, c'est par désespoir que vous vous divertissez à des articles de revues et à des discussions mondaines, sans croire à votre dialectique et en la raillant douloureusement à part vous. Cette question n'est pas encore résolue en vous, c'est ce qui cause v⁵⁷⁰otre tourment, car elle réclame impérieusement une solution [...] Si elle ne peut être résolue dans le sens positif, elle ne le sera jamais dans le sens négatif ; vous connaissez vous-même cette propriété de votre cœur ; c'est là ce qui le torture. Mais remerciez le Créateur de vous avoir donné un cœur sublime, capable de se tourmenter ainsi, « de méditer les choses célestes et de les rechercher, car notre demeure est aux cieux ». Que Dieu vous accorde de rencontrer la solution encore ici-bas, et qu'il bénisse vos voies ! »

568 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 537.

569 Fédor Dostoïevski, *Les Pauvres Gens*, Gallimard, 1955 pour la traduction française, 2005 pour la présente édition, p. 154.

570 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 119.

C'est une prédiction, mais le narrateur la définit comme une « conversation » et le lecteur la perçoit ainsi. Quant à ces remarques selon lesquelles cette conversation et l'attitude d'Ivan « frappèrent tout le monde par je ne sais quoi d'énigmatique et de solennel »⁵⁷¹ et « le visage d'Aliocha exprima presque l'effroi »⁵⁷², il les oublie complètement. Ce sont des manipulations narratives qui contrôlent la perception du lecteur. Le chapitre sept *Un Séminariste ambitieux* du deuxième livre *Une Réunion déplacée* débute par une prédiction que fait le starets Zosime à Aliocha et pour laquelle il le bénit :

Je te bénis en vue d'une grande tâche à accomplir dans le monde. Tu pèreras longtemps. Tu devras te marier, il le faut. Tu devras tout supporter jusqu'à ce que tu reviennes. Il y aura beaucoup à faire. Mais je ne doute pas de toi, voilà que je t'envoie. Que le Christ soit avec toi ! Garde-Le et Il te gardera. Tu éprouveras une grande douleur et en même temps tu seras heureux. Telle est ta vocation : chercher le bonheur dans la douleur. Travaille, travaille sans cesse.⁵⁷³

Les critiques contemporains estiment pourtant, en se référant au narrateur, que cette prédiction doit s'accomplir dans un autre roman. Mais selon nous, elle s'accomplira comme celles des frères aînés dans ce roman-ci. En effet, est-ce que les embûches des relations intimes d'Aliocha avec Lise Khokhlakov ne tracent pas sa vie future conjugale ? Sont en place tous les éléments dont le développement est absolument inutile. « Il y aura beaucoup à faire », mais est-ce qu'Aliocha a fait moins ? La biographie du starets Zosime, c'est-à-dire le sixième livre *Un Religieux russe* est le fruit de sa rédaction de mémoire selon l'aveu du narrateur⁵⁷⁴. Dès sa rencontre avec les écoliers, Aliocha ne les abandonne plus et par son zèle les réunit dans une confrérie comme une alternative au manque de fraternité dans sa famille et de confrérie dans la paroisse du starets Zosime. Est-ce que la grande douleur l'épargne quand le corps du défunt starets est couvert de honte ? N'a-t-il pas succombé à la tentation, en détournant son chemin de la grande route dans l'impasse de Rakitine où Grouchevka l'attend ? N'a-t-il pas trouvé le bonheur dans ce malheur quand au lieu d'être séduit, il trouve une âme aimante, une sœur ? N'a-t-il pas embrassé la terre dans des larmes guérissantes ? N'est-elle pas magnifique la fin du roman dans laquelle, selon la remarque de Felix Makarichev, les douze enfants glorifient le nom des Karamazov : « Hourra pour Karamazov ! ». Notre narrateur-feuilletoniste tire profit des propos prophétiques du starets et tend un piège à son lecteur naïf. D'ailleurs, cette phrase, faite de façon à tisser des fils entre le premier roman et sa suite possible sur l'avenir d'Aliocha : « Et plus jamais, par la suite, Aliocha ne put oublier cet instant. "Mon âme a été visité à cette heure", disait-il plus tard, en croyant fermement à la vérité de ses paroles. »⁵⁷⁵, elle peut avoir une autre interprétation. Ce genre de confidence est fait quand le chemin est déjà choisi et

571 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 119.

572 *Ibid.*, p. 120.

573 *Ibid.*, p. 128.

574 *Ibid.*, p. 391.

575 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 485.

souligne son état révolu et non pas le futur à venir. À partir de ce moment-là, Aliocha a déjà défini son avenir et il n'y a plus de besoin d'inventer ses éventuelles chutes ou réussites.

Examinons quelques-uns des procédés d'écriture de Dostoïevski. Selon la typologie du genre élaborée par Tzvetan Todorov, le feuilletoniste propose au public de Skotoprignonievsk un roman à énigme mais avec une inversion des deux histoires⁵⁷⁶ dans laquelle le lecteur prendra d'abord connaissance du crime et apprendra ce qui s'est vraiment passé ensuite. Le passage dans lequel Dmitri se rend dans le jardin de son père, après quoi il est accusé de parricide, est un exemple parfait de la virtuosité de notre narrateur. Il nous décrit le père Fiodor Pavlovitch penché sur la fenêtre et Mitia caché dans l'ombre. Le lecteur pressent l'action attendue et préparée par les événements mais le narrateur retarde encore le moment crucial en répétant mot à mot la sentence de Dmitri à propos du dégoût que provoque chez lui le visage de son père et qui peut devenir la cause éventuelle du parricide. Cette répétition dans le retardement sert à renforcer le pressentiment du lecteur qui visualise Dmitri en train de sortir le pilon de cuivre de sa poche. Toutefois, la phrase est interrompue par trois points. Le narrateur ouvre une brèche qui, semble-t-il, est colmatée dans la sentence suivante : « "Dieu m'a préservé à ce moment" devait dire plus tard Mitia »⁵⁷⁷. Le récit reprend son souffle en suggérant justement cette action préparée, attendue, devinée. Le « plus tard » arrive après quelques quatre-vingt-dix pages, mais maintenant dans un roman à suspense, Mitia, prédécesseur du « suspect-détective » selon la même typologie de Todorov, se justifie devant ses accusateurs en reconstruisant pas à pas ses actions de la nuit du crime : « est-ce ma mère qui implorait Dieu pour moi, un esprit céleste qui m'a baisé au front à ce moment ? Je ne sais pas, mais le diable a été vaincu »⁵⁷⁸. Il répète une deuxième fois sa justification : « mais mon ange gardien m'a sauvé du crime »⁵⁷⁹. Ce « plus tard » ne dépasse pas temporellement l'instruction préparatoire car après avoir rêvé d'un petiot, Mitia est en proie à autre idée qui exclut la nécessité de se justifier devant qui que soit. Or, le retardement puis la suspension sont les procédés que le narrateur a choisis pour son récit. L'histoire est très bien connue de toute la ville dans sa version officielle dont on garde encore le souvenir. Le but du feuilletoniste est de la contredire et de faire rayonner la sienne. On pourrait penser qu'en choisissant son héros, le narrateur a cité ainsi sa référence et donc, que, probablement, toute cette histoire est tirée de souvenirs d'Aliocha comme la biographie du starets Zosime, et du narrateur lui-même, qui, étant citoyen de la ville et assistant au jugement de Dmitri en personne, réunit des anecdotes et des bruits. Pour que Aliocha puisse lui confier ses notes

576 « le roman à énigme contient deux histoires (l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête). [...] [l]a première « raconte ce qui s'est effectivement passé », la seconde « comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance » ». Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 58.

577 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 519.

578 *Ibid.*, p. 605.

579 *Ibid.*, p. 609.

sur la vie du starets Zosime, il faut au moins qu'il soit lié avec lui par un certain lien d'amitié ou qu'il ait une disposition bienveillante et particulière à son endroit. Notre narrateur connaît donc personnellement les personnages principaux et suit l'évolution de leur vie. Il a un talent d'écrivain, son propre style d'écriture, et travaille dans une revue littéraire ou un journal de la ville comme feuilletoniste. Mais on ne pourra pas le poser comme un point de repère dans l'espace et le temps puisque ce n'est quand même qu'une voix. Si le narrateur sert de point de départ à la poursuite des événements dans le cas des *Possédés* où il fait partie des personnages, tel n'est pas le cas dans les *Frères Karamazov*. Bien qu'il narre, il n'existe pas comme un être humain, il n'a pas de nom, ni de traits de visage, ni de traits de caractère. C'est un bon *incognito* pour l'auteur qui incarne ainsi l'un de ses masques autobiographiques. C'est un narrateur cinématographique, comme le définit Frédéric Sabouraud dans les *Cahiers du cinéma*, consacrés à l'adaptation au cinéma :

Une narration donc, mais pas de narrateur déclaré, authentifié. Plutôt un jeu de l'élastique entre intériorité des personnages et distanciation d'un regard extérieur et complice, sorte de compagnon de route invisible et amical des personnages.⁵⁸⁰

Analepse et prolepse

On sait par ailleurs que le dernier roman de Dostoïevski est conçu, selon le narrateur, comme le premier dans l'histoire d'Aliocha Karamazov :

... pour une biographie, j'ai deux romans. Le principal est le second : il retrace l'activité de mon héros à l'époque présente. Le premier se déroule il y a treize ans ; à vrai dire ce n'est qu'un moment de la première jeunesse du héros...⁵⁸¹

Le roman, cette histoire inventée dont on définit l'unicité par l'ordre de son récit, est promis par le matériel abondant d'une biographie. L'auteur place le mouvement du héros dans le temps chronologique (il y a treize ans, ou l'époque présente) et dans le temps biographique (le moment de la première jeunesse du héros). Il est à remarquer que le lieu où le mouvement (l'action) sera produit n'est pas signalé. La particularité de la production du récit consiste à ne pas attacher d'importance au lieu, « tandis [qu'il est] presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à [l'acte]

580 Frédéric Sabouraud, *L'Adaptation au cinéma. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Cahiers du cinéma, CNNDP, 2006, p. 7.

581 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 34. « Жизнеописание-то у меня одно, а романов два.

Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя. »

narratif »⁵⁸². L'existence de la biographie se voit partagée entre deux supports : le livre essentiel n'existe pas encore, le second est entre les mains du lecteur qui est en train de recevoir un discours. Le producteur du discours, se situant par rapport à son personnage essentiel, distingue ainsi, dans le passé de son héros, deux temps différents : l'époque présente qui est le maillon le plus important de la biographie révolue de son personnage mais ne l'est pas pour le narrateur dans son activité littéraire qui est ainsi l'avenir potentiel ; et le moment de la jeunesse du héros, ce plus-que-parfait de son histoire biographique que la narration transpose à l'époque présente. Cette translation appelle un fonctionnement analogue à celui de l'analepse. Comme le moment de la « première jeunesse », qu'il a eu lieu il y a treize ans, devient la tranche du présent, il ne se relate qu'à partir du passé et y revient constamment, l'avenir étant définitivement exclu. Le lecteur fait connaissance avec une histoire qui a déjà eu lieu, et elle est racontée par quelqu'un qui est son créateur dans le cas des *Frères Karamazov*. Le lecteur de Dostoïevski est donc celui qui reçoit l'histoire répétée mais d'une telle manière qu'il la conçoit en train de se faire. Du point de vue de la position temporelle, Gérard Genette classifiera ce type de narration comme *ultérieure*.

Dans *Les Possédés*, le narrateur nous informe « en guise d'introduction »⁵⁸³ :

Avant entrepris de décrire les événements étranges qui se sont déroulés récemment dans notre ville, [...] mon inexpérience m'oblige à remonter assez haut en arrière et à donner quelques détails biographiques sur Stéphane Trophimovitch Verkhovensky un homme très respectable et de grand talent. Ils serviront d'introduction à l'histoire que je me propose de conter, et qui est encore à venir.

Avant de commencer l'analyse de ce passage, il est nécessaire d'en donner la traduction littérale parce que le texte original fait apparaître le mot « chronique » qui est absent dans la traduction française :

je suis contraint, faute de l'inexpérience, de commencer un peu de loin, notamment par quelques détails biographiques sur Stéphane Trophimovitch Verkhovensky, un homme très respectable et du talent. Qu'ils ne servent qu'une introduction de la chronique proposée, en ce qui concerne l'histoire même, que je veux décrire, elle est à venir.⁵⁸⁴

Le genre de ce roman est défini par le narrateur comme une chronique. Le mouvement (les événements étranges) n'est pas rattaché à un héros et il se produit dans le temps chronologique (récemment) et dans un lieu (dans notre ville). L'un des trois personnages principaux est appelé pour sauver le manque de savoir-faire du chroniqueur qui est ainsi obligé de commencer par une autre forme littéraire et de s'adonner aux détails biographiques. Leur forme dilatoire est évidente car

582 Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 228.

583 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, *op. cit.*, p. 5. «вместо введения»

584 « Приступая к описанию недавних и столь странных событий, происшедших в нашем городе, ... я принужден, по неумению моему, начать несколько издалека, а именно некоторыми биографическими подробностями о талантливом и многотимом Степане Трофимовиче Верховенском. Пусть эти подробности послужат лишь введением к предлагаемой хронике, а самая история, которую я намерен описать, еще впереди. » Ф.М. Достоевский, *Бесы*, Ленинград, Наука, 1990, стр. 7.

ils retardent le récit des événements. L'expression russe *neskolko izdaleka* traduite dans le texte comme « remonter assez haut en arrière » ne signifie pas revenir au passé très lointain mais plutôt commencer l'histoire par les faits qui la concernent, à première vue, indirectement, étant, en effet, des causes directes des conséquences, ce que ne découvrira que le lecteur patient. Le projet de chronique est donc mort-né, le genre est changé, la succession est perturbée, les faits cèdent leur place aux détails, l'objectivité se transforme en subjectivité. Cette double tâche que le narrateur se donne : construire une succession des faits dont il est le témoin direct d'une part, et décrire une histoire de l'autre, montrent les deux piliers du travail créatif de l'auteur, préoccupé par l'aspect véridique, ancré dans la chronique, et par celui de la distraction : il faut de l'histoire pour attirer son lecteur. En effet, comme l'explique Catherine Naugrette dans son ouvrage *L'esthétique théâtrale*, étudiant « les types de rapport au réel mis en jeu par la *mimèsis* poétique »⁵⁸⁵ aristotélicienne : « Le rapport en miroir au réel est donc attribué au chroniqueur qui retranscrit fidèlement ce qui a eu lieu » et « c'est dans la semblance, ou plutôt la vraisemblance que la poésie construit son rapport au monde »⁵⁸⁶.

Les événements à conter sont survenus récemment, « [il y a trois mois] et l'affaire n'est pas encore terminée »⁵⁸⁷, ils sont donc du passé mais on nous les contera après. Le passé immédiat qui vient d'arriver est reporté au futur, et le plus-que-parfait qui s'est déroulé avant le passé immédiat – au présent. La tranche temporelle déclarée par le narrateur de ce roman démarre à partir du passé mais tous ses regards sont tournés vers l'avenir, au temps grammatical de la prolepse. Pour le lecteur des *Possédés*, l'histoire a aussi déjà eu lieu comme pour celui des *Frères Karamazov*, mais elle est racontée par un témoin qui se veut un chroniqueur, ce qui ne change rien à la perception de l'histoire par le lecteur qui la conçoit toujours en train de se faire.

On voit bien que le mouvement du récit peut provenir du héros ou des événements. Il s'inscrit toujours dans l'espace conventionnellement géographique et le temps biographique, comme dans un repère formellement diachronique ; il représente pourtant une certaine époque historique, et se produit dans un temps chronologique et dans l'espace des lieux (qui peuvent être une ville, un quartier, une rue, une place, une maison, un salon, une chambre, etc.) qui sont d'ordre synchronique.

585 Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 73.

586 *Ibid.*, p. 74.

587 Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, *op. cit.*, p. 701.

Les jeux de la répétition

Analepse et prolepse sont deux procédés qui fonctionnent de la même manière. Le retour en arrière ainsi que l'anticipation de l'avenir s'opèrent par la répétition qui renvoie à un phénomène unique et singulier. Comment un tel travestissement peut-il avoir lieu ? Comblé une lacune, donner des détails importants, rajouter un fait éclairant, ainsi qu'entrouvrir le voile du futur ne sont que des manipulations du narrateur qui tend un piège à son lecteur. Le retour en arrière sur le plan de l'histoire est un fait qui a déjà eu lieu une fois et dont on s'en souvient ou que l'on revit une deuxième fois. C'est donc une répétition. Sur le plan du récit ce fait est reproduit une seule fois, comme n'importe quel événement unique et singulier. Tout simplement, il est décalé dans l'ordre du récit par rapport à l'ordre chronologique de l'histoire. Dans l'ordre de l'histoire, il a sa place, fixée chronologiquement deux fois : comme fait et comme souvenir de ce fait. Deux tranches du temps de l'histoire sont arbitrairement installées dans une seule tranche du temps du récit. Il s'agit donc d'une répétition chimérique car elle n'existe comme telle ni dans l'ordre de l'histoire – le souvenir ne relatant jamais tous les détails – ni dans l'ordre du récit parce qu'on ne le raconte qu'une seule fois. L'ordre de l'histoire connaît le fait initial, l'ordre du récit ne le connaît pas. En outre, l'ordre de l'histoire ne possède pas de place pour la répétition du fait initial. La particularité du récit est de reproduire l'effet de la répétition du fait qui a eu lieu dans l'histoire. L'analepse est une transparence qui a certains contours de la répétition car elle est l'ombre du coup (du fait).

La prolepse, cette redondance événementielle dont la singularité est de faire passer la répétition de paroles en actions (ce qui est le trait caractéristique de la représentation théâtrale), semble avoir plus de substance matérielle. L'ordre de l'histoire lui réserve deux places ainsi que le fait l'ordre du récit. On pourrait la considérer véritable répétition, bien que l'ordre du récit lui joue le même tour qu'il joue à l'analepse, en faisant coïncider chronologiquement la prédiction avec sa réalisation. Ces jeux remettent en question l'authenticité du récit par rapport à la réalité de l'histoire et impliquent la vraisemblance. Le nœud de l'histoire des romans illustre bien comment l'ordre du récit brouille et dupe par ces deux procédés l'ordre des événements de l'histoire.

L'action dans *Les Frères Karamazov* commence par la « réunion déplacée » qui donne son titre au deuxième livre. Elle est suggérée par le père, Fiodor Pavlovitch, dans le dernier chapitre du premier livre et « imaginée, provoquée et approuvée », d'après les paroles de Fiodor Pavlovitch, par Ivan. On apprend le dernier fait dans le dernier chapitre du deuxième livre (schéma I) c'est-à-dire après coup. Pour un seul fait, on a deux volontés. L'une émane de Fiodor Pavlovitch. Elle est présentée par le narrateur et perçue par le lecteur comme officielle, elle donne la cause explicite de

la conséquence immédiate qui est la « réunion déplacée ». L'autre est apprise après coup, ce qui est, en général, la condition pour que la vérité se révèle. Mais son existence est dévoilée par Fiodor Pavlovitch qui est intéressé et dont les propos sont toujours subjectifs. La volonté d'Ivan étant ainsi implicite, appelle à la recherche de ses raisons et ajoute une nouvelle nuance ouverte à maintes interprétations. Reçue pourtant dans le tourbillon des événements, elle tombe à l'eau et reste inaperçue d'autant plus que les facéties du vieux Karamazov discréditent ses propres propos aux yeux du lecteur et les rendent non crédibles. On a ainsi deux versions des causes d'une seule conséquence : l'une est officielle, annoncée à l'avance ; l'autre est discernée ultérieurement mais étant colportée, elle éveille le scepticisme du lecteur qui croit qu'il a évité ainsi le piège alors qu'il y tombe justement. D'abord, il y a une inversion des valeurs de jugements : en général, avant le fait, on suppose, après le fait, on est sûr. Puis, le fait d'avoir plusieurs versions hiérarchisées en passant de la version officielle au commérage par le biais d'hypothèses individuelles et subjectives crée un réseau d'adhérents pour qui la version la plus éloignée de la version officielle est la plus désirée et pour ainsi dire la plus vraisemblable. La création de réseaux des versions hiérarchisées qui se tissent d'un événement à l'autre est à la base du procédé que Dostoïevski choisit pour son dernier roman. En s'inscrivant dans l'espace temporel analeptique du roman, chaque version exige son propre segment sur l'abscisse de l'espace et l'ordonnée du temps diégétique. Les nouvelles versions des causes tournent autour de la même conséquence et y reviennent irrésistiblement. La conséquence se répète et c'est sa perception par le lecteur qui produit des statuts hiérarchisés : officiel, individuel, colporté. C'est ainsi que le couronnement du jugement, erroné aux yeux du lecteur mais véridique pour la diégèse – à la fin du roman, qui est la condamnation de Dmitri – donne le sentiment du désordre qui règne dans ce monde romanesque dostoïevskien où la confusion est reine, le hasard est roi et l'erreur est la loi.

Le nœud de l'histoire des *Possédés* use de ce même procédé du fait colporté décrit dans *Les Frères Karamazov*, mais construit sur le modèle de la prolepse. En effet, l'histoire commence avec le retour des dames Drozdov de Suisse à la fin du mois d'août et la visite que Prascovia Ivanovna rend à Varvara Péetrovna (I,II,6). Au cours de sa visite, elle apprend à son amie que l'envie des mères de marier leurs enfants Lisa et Nicolas – qu'on découvre dans la lettre de Prascovia Ivanovna à Varvara Péetrovna avec le prompt voyage de la dernière avec sa pupille Dacha Chatov en Suisse (I,II,4) – ne se réalisera pas, parce qu'il est survenu un désaccord entre Lisa et Nicolas Stavroguine à cause de Dacha (schéma V). Les deux mères préparent l'avenir de leurs enfants, ce qui est tout à fait naturel, mais l'affaire ne marche pas, ce qui arrive souvent. Aux yeux de Varvara Péetrovna, les accusations contre Dacha ont été préparées depuis longtemps et leur effet a été déjà savouré à

l'avance⁵⁸⁸. Le narrateur assure au lecteur que Prascovia Ivanovna a vécu sentimentalement un fait qui ne se produira pas parce que ses accusations ont été vite réduites à néant par l'exigence par Varvara Pétrovna d'explications précises et complètes⁵⁸⁹. Prascovia Ivanovna ne peut rien expliquer ni préciser et s'accuse elle-même d'avoir calomnié Dacha. Le lecteur est ainsi sûr de l'innocence de Dacha mais la retraite rapide de Prascovia au sujet de Dacha éveille les soupçons de Varvara Pétrovna qui propose tout de suite à Dacha de se marier avec Stépane Trophimovitch. Varvara Pétrovna ne croit pas Prascovia mais elle prévoit les conséquences éventuelles de ses propos ; ce qui équivaut à croire Prascovia. L'effet savouré des accusations se répète ainsi, mais le narrateur ne reviendra plus à Prascovia. Le mariage, qui est appelé à couvrir « les péchés d'autrui »⁵⁹⁰ d'après la définition du futur marié, ne surviendra point. Le lecteur, qui est soulagé d'avoir vu le destin protéger Dacha de ce mariage, est trompé encore une fois. On découvre au fur et à mesure les détails de la culpabilité de Dacha, qui sont niés tout de suite après avoir été énoncés, jusqu'aux scènes finales où le lecteur lui-même la surprend en flagrant délit. La prolepse se base sur l'anticipation qui métamorphose les craintes et les idées les plus fantastiques en une vérité banale et sert au personnage comme une mesure préventive de défense. Trompé par la diégèse, le lecteur réfute la vérité récurrente jusqu'au moment de son évidence.

Dostoïevski joue avec la vraisemblance dans ses romans, et, des *Possédés* aux *Frères Karamazov*, elle subit une inversion dans laquelle la réception de l'évidence subjective du personnage passe de la paire invraisemblance/vérité à la paire vraisemblance/erreur. Cette inversion est construite consécutivement sur le modèle de la prolepse et de l'analepse.

Les prolepse ainsi que les analepse peuvent être structurales, mixtes ou pures. Ces deux figures de style sont pures, selon nous, quand leur utilisation est nécessaire pour la relation cohérente de l'histoire. Elles ont été étudiées par Gérard Genette. On s'intéresse plus ici à leur caractère structural et mixte. La constatation d'événements en parallèle est à l'origine de la formation d'analepse structurales. Ce sont, par exemple, les trois premiers chapitres du livre VIII *Mitia*, car ils ramènent le lecteur chronologiquement au matin du deuxième jour narré dans le livre IV *Les Déchirements*. La forme de la « lettre fatale » est la plus remarquable. Du point de vue de l'histoire, c'est une analepse. Dmitri l'écrit à la fin du premier jour mais on en prend connaissance le 15^e jour après l'assassinat du père Karamazov. Du point de vue de l'ordre du récit, c'est une prolepse, car Ivan en parle à Aliocha comme d'une preuve formelle de la culpabilité de Dmitri que Catherine Ivanovna possède dans le chapitre V *Ce n'est pas toi !* du livre XI, et on en raconte l'histoire complète dans le chapitre VII *Deuxième entrevue avec Smerdiakov* du même livre. Du

588 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, op. cit., p. 68.

589 *Loc. cit.*

590 *Ibid.*, p. 111.

même genre est la fuite de Stépane Trophimovitch Verkhovensky, le personnage des *Possédés*. Dans l'ordre de l'histoire, c'est une analepse, qui après avoir décrit les événements survenus après la fête, nous y ramène dans le même temps pour raconter le voyage de Stépane Verkhovensky. Du point de vue de l'ordre du récit, c'est une prolepse, car G-v nous parle d'une « décision tragique, insolite » au début du chapitre II *La fin de la fête* de la deuxième partie. À la fin du chapitre III *La fin d'un roman*, Lise et Mavriki Nicolaïévitch croisent Stépane Trophimovitch sur la route ; et enfin, on apprend comment la fuite est survenue et ce qui lui succède dans le chapitre VII *Le dernier voyage de Stépane Trophimovitch*. Des adaptations révèlent la présence de figures de style pures. Ce fait prétend être d'ordre général. Le genre romanesque déploie deux plans : celui de l'histoire et celui de la narration. L'adaptation tisse une seule ligne de la représentation où l'histoire et la narration s'entrelacent. En outre, le roman agit plutôt par « l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »⁵⁹¹, le phénomène de l'adaptation est dans l'anticipation constante, dans cette sorte de prédestination qui est le *fatum* dramatique que chaque personnage se presse d'annoncer à son public, se délivrant ainsi de toute responsabilité de ce qui lui adviendra.

591 Fédor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)*, *op. cit.*, p. 82.

Conclusion partielle

Il est évident que la répétition est présente dans l'œuvre dostoïevskienne avec les seuls doubles et polyphonie. Mais ces derniers montrent seulement la partie superficielle et non le mécanisme de la répétition. Les spécialistes de Dostoïevski en décrivent ou analysent les manifestations à des niveaux différents. C'est ainsi que Jacques Cateau souligne la structure répétitive ternaire des *Frères Karamazov*. Cette structure est complexe et ne fonctionne pas toujours selon le modèle de la répétitivité ternaire. L'étude de *Table des matières* et des titres des chapitres en donne un exemple saillant. Les titres des chapitres des *Frères Karamazov* alternent en effet une structure ternaire avec une structure binaire qui, soit lui donne une alternative ou un renforcement, soit se construit par une analogie propre sans se référer à la structure ternaire. En ce qui concerne la structure binaire elle se prépare déjà dans l'armature des *Possédés*.

La répétition des procédés dostoïevskiens est héritière du théâtre baroque et notamment des pièces de Shakespeare. La nécessité de satisfaire deux publics, le public populaire et le public cultivé, oblige Shakespeare à développer le même sujet à deux niveaux distincts : l'un, ancré dans un comique, chargé d'allusions sexuelles qui s'adresse au public populaire et l'autre, plein d'une poésie lyrique d'inspiration intellectuelle et savante qui est prisée du public cultivé. Dostoïevski se sert de l'illusion baroque, cette pierre précieuse à multiples facettes, ainsi que du mouvement, en les transformant en versions diverses du même fait. Il crée de multiples mises en abyme. La répétition dostoïevskienne repose sur le mouvement, l'inconstance, la contradiction et l'antithèse, ces éléments essentiels à l'esthétique baroque. Les mises en abyme dostoïevskiennes sont des situations en parallèle. Elles imprègnent non seulement les lignes du sujet mais ont besoin d'un instigateur. Dostoïevski crée alors un personnage-falsificateur dont la fonction est de multiplier les points de vue pour masquer la vérité et brouiller l'esprit du lecteur. Ce sont Piotr Verkhovensky et Mikhaïl Rakitine. Les répétitions forment de multiples visions imperceptibles. Cette multitude a besoin aussi d'un narrateur approprié, et Dostoïevski fournit un personnage narrateur dont les habitudes sont celles d'un feuilletoniste de l'époque. Il promet continuellement de faire des confidences ; il s'adonne à toutes sortes de suppositions et de réflexions concernant la psychologie de ses héros ; il se soucie de son style. Dans le dernier roman dostoïevskien, il devient le prédécesseur du narrateur cinématographique. Le roman des *Frères Karamazov* devient de ce point de vue un roman spécifique dans lequel la vérité échappe constamment au moment présent et fait défaut à l'histoire, au protagoniste et au narrateur. La polyphonie et les doubles dostoïevskiens sont donc le résultat de la rénovation des éléments essentiels de l'esthétique baroque par le biais de la répétition.

Partie III : Adaptateur

Chapitre VIII : Le vent du renouveau

Le début du siècle dernier se passe sous le signe de la rénovation du théâtre. Des hommes de théâtre sentent une nécessité urgente d'en changer les habitudes. Parmi eux, Jacques Copeau est le premier. Il réfléchit sur le métier du théâtre et aboutit à cette conclusion :

Ce qu'on appelle « métier » n'est pas une exigence que l'auteur tient de lui-même, c'est une contrainte qui lui vient du dehors. Le culte du métier n'est autre chose que l'idolâtrie du public. Les prétendus secrets du métier et ses règles c'est, en dernière analyse, l'ensemble des habitudes du public imposées à des amuseurs. Aussi bien le dramaturge sera-t-il, quelque jour, chassé du théâtre par les comédiens dont il est l'esclave et qui ont, en somme, encore mieux que lui « l'habitude de la scène et du public ». De plus en plus ils le supplantent, et leur métier empiète sur le sien. Quelques-uns se font auteurs. Les autres proposent des avis quand ils n'imposent pas leur collaboration. L'argot des coulisses prend force de lois esthétiques. Et toutes les pièces qu'on représente ne sont-elles pas, plus au moins, l'œuvre des comédiens qu'elles glorifient seuls? Elles ont leur tournure et leur grimace.⁵⁹²

S'acharnant contre ces vieux fondements qui consistent à imposer les règles de l'extérieur, c'est-à-dire à se focaliser sur les dernières instances que sont le spectateur et l'acteur, Copeau soulève le problème du rétablissement d'un ordre logique qui suivait la loi intérieure selon laquelle il y a d'abord le texte du dramaturge puis le metteur en scène qui dirige les acteurs. Paul-Louis Mignon, dans son article *Indignation, Réflexion, Action*, définit l'indignation qu'éprouve Copeau comme une génératrice de sa réflexion et de son action. Il distingue, entre autres, quatre thèmes principaux de l'ensemble des problèmes et des objectifs que Copeau se pose et se donne : « le lieu théâtral, le répertoire, la troupe et le public »⁵⁹³. Si Copeau est inquiet du destin du théâtre français, le destin du théâtre russe est aussi la première préoccupation des hommes du théâtre moscovite. La description de l'état du métier que donne Vladimir Némirovitch-Dantchenko dans son livre *La Naissance du théâtre* est à l'unisson de celle de Copeau :

La troupe du théâtre Malyï fut riche en grandes personnalités. [...] Ostrovsky était déjà mort et le répertoire se décida par les cinq-six faiseurs de pièces scéniques. Ils apprirent magnifiquement l'art du théâtre Malyï et surent écrire des rôles pour un tel ou une telle comédien(ne) aimé(e) du public.⁵⁹⁴

La soif d'un vrai théâtre, où la pièce ne serve pas les « trucs » des comédiens, où le déroulement d'une histoire vraie, ou du moins vécue comme telle, qui ne soit pas interrompu constamment par des appels de vedettes, habite des esprits. La célèbre conversation de

592 Jacques Copeau, *Le métier au théâtre*, Paris, NRF, 1909, n° 4, mai, pp. 321-322.

593 Paul-Louis Mignon, « Indignation, Réflexion, Action » in *Bouffonneries*, n° 34 *Copeau l'éveilleur*, textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, 1995, p. 176.

594 « Труппа была очень богата крупными индивидуальностями. [...] Сам Островский уже умер, современный же репертуар был в руках пяти-шести сценических мастеров, отлично изучивших искусство Малого театра и умевших писать хорошие роли для тех или других любимых актеров». Владимир Немирович-Данченко, *Рождение театра*, Москва, Правда, 1989, p. 56.

Némirovitch-Dantchenko et de Stanislavski, qui dura dix-huit heures et aboutit à la création du *Théâtre d'Art* de Moscou, touche à ces mêmes piliers de l'institution théâtrale qui hanteront une quinzaine d'années plus tard l'esprit de Copeau.

Quand Albert Camus lance un appel pour fonder une troupe théâtrale, l'atmosphère n'est plus la même, mais la géographie la rend comparable. Comblant le vide de ce « Sahara théâtral » qu'était Alger, Camus crée sa troupe sous le signe de Copeau, bien qu'il ne connaisse pas le théâtre de ce dernier. Pourtant, il a lu « ce qu'en rapportent les critiques de théâtre, les tentatives pour faire participer le public, la distanciation épique, le jeu des lumières »⁵⁹⁵. Le plus important pour lui est « la venue des écrivains au théâtre » qui amènent « la résurrection de formes tragiques »⁵⁹⁶. Camus est particulièrement sensible au renforcement de la forme tragique par la dimension tragique, apportée par des théoriciens du théâtre tels que Antonin Artaud « avec son beau livre *Le Théâtre et son double* »⁵⁹⁷, Gordon Craig et Adolphe Appia. L'enjeu théâtral ne réside plus dans le renversement de la vieille loi, il est moins ambitieux dans sa démarche révolutionnaire mais aussi présomptueux dans son projet : rendre au théâtre son souffle tragique. L'accomplissement du projet exigera, paradoxalement, la résolution des mêmes problèmes du lieu théâtral, de la troupe, du répertoire et du public.

Dominique Arban caractérise l'adaptation de Copeau comme « ancienne, absurde »⁵⁹⁸, dont « ces deux chapitres clés (*Le Diable et la Légende*) avaient été exclus, oui, supprimés comme inutiles, excessifs, bref, "trop russes" ! »⁵⁹⁹. Marcel Bluwal sera du même avis quand il se remettra au travail sur la mise en scène de l'adaptation d'Arban. Selon son propre témoignage, pour que le téléspectateur puisse se rendre compte de « cette nuit de l'instinct traversée d'éclairs », il a relu la pièce de Copeau, mais l'a trouvée « périmée, car théâtrale dans le mauvais sens, et surtout tissu de contresens sur l'œuvre »⁶⁰⁰. Si Arban veut rétablir « la profonde, audacieuse véracité » du texte, Marcel Bluwal attaque l'adaptation de la hauteur de son parcours professionnel lié à la télévision. Spécialiste dramatique, il utilise la télévision pour ses ressources propres et en dégage des moyens d'expressions particuliers. Il fait partie de ceux qui créent l'histoire de la télévision française liée à l'ORTF. Dans les années 1956-1965, l'appellation

« émissions dramatiques » désigne l'ensemble des pièces de théâtre, créations originales, adaptations sortant du service du même nom dirigé par André Franck. Le mot « dramatique », adjectif devenu substantif, [résulte] de la contraction d' « émission dramatique » afin de faire court, et [peut] désigner aussi bien des drames que des comédies.⁶⁰¹

595 Alain Vercondelet, *Albert Camus, fils d'Alger*, Paris, Fayard, 2010, p. 123.

596 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, 1962, p. 1703.

597 *Ibid.*, p. 1704.

598 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, Paris, Flammarion, 1990, p. 233.

599 *Ibid.*, p. 224.

600 Marcel Bluwal, *Un aller*, en collaboration avec Marie-Thérèse Guinchard, Paris, Stock, 1974, p. 316.

601 Christian Brochand, *Adieu, les Buttes-Chaumont* in *Communication et langages*, n° 96, 2ème trimestre 1993, p. 32.

Marcel Bluwal apparaît à la télévision au moment où elle est « en train de se faire une carrière ». Il appartient à ces jeunes réalisateurs de l'époque, qui :

vont élaborer les règles d'une écriture spécifique en s'efforçant d'adapter les performances du montage cinématographique à la transmission en direct des textes d'un répertoire traditionnel, de Molière à Labiche ou à Courteline. La transmission en direct s'impose puisqu'il n'existe pas encore de procédé satisfaisant d'enregistrement des images. La diffusion en temps réel est un exploit. Il faut absolument éviter la rupture de la continuité.⁶⁰²

Forgé à l' « école des Buttes-Chaumont », dont

l'ambition culturelle se manifeste dans le choix des programmes et dans la volonté de créer un langage visuel qui s'efforce de rivaliser avec la richesse d'écriture des meilleurs cinéaste mais en direct, sans filet, et c'est là que se situe la course à la performance⁶⁰³,

Marcel Bluwal se soumet, comme ses confrères, à la contrainte du direct ainsi qu'aux dimensions réduites de l'écran. L'aventure du direct est excitant aussi pour les acteurs qui

doivent ajouter au contact immédiat avec le public – comme sur scène – le souci du positionnement dans le décor que leur impose le metteur en scène-réalisateur, dans un cadrage précis et selon un découpage exigeant.⁶⁰⁴

Les décorateurs ne sont pas moins préoccupés, car chaque nouvelle adaptation exige une nouvelle construction du décor qu'on doit dresser, peindre et faire « vieillir » à moins d'une semaine de la diffusion. Et ce d'autant plus que ce ne sont pas trois côtés largement ouverts aux caméras qu'il faut travailler, mais « des "complexe" composés de décors fermés, à quatre côtés, afin de donner davantage de profondeur dans les divers axes de la prise de vue »⁶⁰⁵. L'aventure passionnante du direct ouvre une nouvelle page dans l'histoire de la télévision. Dans le domaine encore jeune du cinéma, c'est un exploit d'une terre fertile dont les capacités sont inconnues. L'expérience est plus vertigineuse que celle du théâtre, car tout est vraiment conçue pour une seule et unique représentation dont l'enregistrement peut être diffusé ensuite, à l'infini, mais ne donnant encore et toujours que la toute première représentation. D'où provient le défi à couper le souffle et la délectation du dépassement. Chaque procédé nouveau est perçu comme une découverte, on s'en réjouit sans encore avoir la crainte de le rendre vulgaire par son utilisation permanente. Le théâtre classique s'introduit dans ce mouvement nouveau, se renouvelle, vit encore, dure, fascine, enchante.

602 Jean-Jacques Ledos, *L'âge d'or de la télévision 1945-1975*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 59.

603 *Ibid.*, p. 83.

604 *Ibid.*, p. 70.

605 *Ibid.*, p. 71.

Le théâtre – le moyen de peupler la solitude

Chaque fois qu'une nouvelle tendance surgit sur des ruines, elle cherche un nouveau lieu pour signifier son écart par rapport à ce qui a déjà existé et tout le renouveau qu'elle aura apporté. La salle du Vieux-Colombier naît de l'aménagement de l'ancienne salle de l'Athénée Saint-Germain. La première impression de la visite du lieu qui donnera naissance à une nouvelle tradition est assez sinistre :

Le long couloir qui conduit à la salle offrait un étrange assemblage de bascules automatiques, billards américains, punching-ball et autres appareils à sous. La salle elle-même on ne peut plus démodée et la scène on ne peut plus incommode recevait d'affreux décors peints destinés aux représentations d'amateurs et aux séances récréatives réservées aux sociétés bien-pensantes du quartier.⁶⁰⁶

Quand Stanislavski se rend pour la première fois dans le théâtre qui deviendra le sien, il le décrit de la même manière que Copeau : sale, poussiéreux, incommode, froid, fait pour un public de mauvais ton. Mais ce lieu nouveau sera rempli d'une nouvelle tradition qui changera les habitudes et avec elles le lieu lui-même. Marcel Bluwal, qui – après un accident de voiture et un repos contraint – se rend rue Cognacq-Jay en 1949 pour faire « une candidature spontanée », décrit ainsi le studio où il travaillera avant de devenir réalisateur de dramatiques :

En fait, c'est un ancien music-hall dont les rangs de fauteuils désossés traînent encore dans un coin, entassés les uns sur les autres. A un bout de ce quasi-hangar, énormément de lumière et des projecteurs accrochés au grill de l'ancienne scène. Là-dessous, de petits personnages coincés entre deux énormes monstres de caméras, des dinosaures d'un volume et d'un poids déments, si peu maniables que les cameramen étaient obligés d'être assis pour cadrer. La chaleur qui régnait était indescriptible. Tous les « matériels radioélectriques », comme on disait alors, étaient à lampes à filament et brûlaient la main quand on les touchait. Une chaleur de sous-marin en plongée quand la climatisation est en panne.⁶⁰⁷

Le « développement irrésistible » de la télévision dans les années 1955-58 symbolise l'ouverture des studios des Buttes-Chaumont. Interviewé dans l'émission *Micros et caméras*, consacrée aux spécialistes dramatiques, Marcel Bluwal essaie d'expliquer le rêve d'avoir un théâtre à sa manière :

je pensais, il y a une dizaine d'années quand on montait surtout du théâtre, l'auteur, quand il écrivait, rêvait son théâtre. Il le voyait sans portance, sans obligation de porter la voix pour parler et que la télévision se permettait, pouvait se permettre justement de réintégrer l'œuvre dans un intimisme, une vérité du visage parce que le gros plan dans la nature de télévision est vraiment le plus beau paysage de la télévision qu'on puisse jamais montrer. Je pensais que le rêve de l'auteur que je traduisais c'était celui-là.⁶⁰⁸

Et puis peu à peu, à travers des émissions, il formulera le rêve de son « théâtre » à lui :

606 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, op. cit., p. 74.

607 Marcel Bluwal, *Un Aller*, op. cit., p. 84.

608 *Micros et caméras*, 28 mars 1970, la chaîne 1, entretiens à bâtons rompus avec Stelio Lorenzi et Marcel Bluwal.

« rendre évidente la signature d'une réalité transposée qui est celle de l'auteur »⁶⁰⁹. Albert Camus n'avait pas son théâtre et rêvait d'en avoir un avec un « plateau commode ».

Rêver de son théâtre est le fait de tout rénovateur. C'est le commencement d'une grande aventure qui ne se fait pourtant pas de façon solitaire. Ce travail grandiose exige des forces nouvelles, jeunes et non corrompues par de vieilles habitudes. Copeau tâtonne « [guidé] par un instinct » en s'efforçant de « discerner le fond naturel » en ces jeunes garçons et ces jeunes femmes, tous inconnus, qui se sont présentés à ses auditions, pré-sélectionnés par Dullin. L'expérience de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko est particulièrement significative de ce point de vue. La troupe du *Théâtre d'Art* de Moscou réunit les étudiants de V. Nemirovitch-Dantchenko, professeur à la *Société Philharmonique et d'auteurs dramatiques*, et les amateurs de la troupe de Stanislavski. Nemirovitch-Dantchenko se souvient, dans son livre *La Naissance d'un nouveau théâtre*, qu'ils ont choisi les meilleurs parmi les siens et ceux de Stanislavski. Nemirovitch-Dantchenko témoigne de ce que Stanislavski n'a point toléré tout ce qui reprenait les traditions du *Théâtre Maly* de Moscou. Sous la notion de « tradition » ils voyaient non seulement une essence mais surtout des formes figées par la répétitivité. Elles empêchaient d'aller vers le nouveau. Les rêves de ces deux grands rénovateurs ont été dirigés contre elles. Les habitudes artistiques d'un comédien expérimenté constituent déjà sa nature et il aurait été impossible de la changer. Fasciné par le don à son état pur, ignorant des tics du métier, Stanislavski est indifférent, selon Nemirovitch-Dantchenko, à la maîtrise des vieux acteurs et sous-estime leur individualité cachée derrière leurs tics.⁶¹⁰ La remarque montre bien la différence qui existe entre le regard d'un dramaturge, en la personne de Nemirovitch-Dantchenko, et d'un metteur en scène, qui est Stanislavski. La constitution d'une troupe équivaut à la création d'une famille. Camus, qui a une troupe constituée, l'appelle « ma cellule dramatique volante ». Ses comédiens sont des amis qui, comme il l'a dit dans l'interview donnée à *France-Soir* : « ne se [contentent] pas d'apprendre un rôle mais avec qui nous créons ensemble les personnages au cours de conversations et d'études »⁶¹¹. Copeau lui aussi commence son aventure entouré d'amis qui sont devenus ses élèves. Dullin, Jouvet, se sont formés et ont grandi à côté de Copeau. C'est avec eux que Copeau a commencé sa lutte contre le naturalisme et les conventions théâtrales. C'est avec eux qu'il a connu le succès et il leur a transmis les grandes idées de son temps liées aux noms de Stanislavski, de Craig, d'Appia. C'est ainsi que Jean-Louis Barrault écrit dans son livre *Réflexions sur le théâtre* :

La pureté avec laquelle nous étions encouragés à aborder le théâtre s'appuyait principalement

609 Marcel Bluwal, *Un Aller*, op. cit., p. 196.

610 Владимир Немирович-Данченко, *Рождение театра*, Москва, Правда, 1989, p. 94. « Увлекаясь свежестью дарования, его нетронутостью театральными «штампами», он был еще равнодушен к мастерству старых актеров и за штампами недооценивал индивидуальности.» La traduction est la nôtre

611 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1712.

sur l'École lointaine de Stanislavski, sur l'École plus proche du Vieux Colombier de J. Copeau, et sur les théories passionnantes de Gordon Craig.

A Stanislavski, l'honneur d'attirer notre attention sur la *faculté de concentration*, le *développement de l'observation*, la *maîtrise de soi* et la *décontraction*.

A Copeau l'honneur d'avoir hissé le théâtre au niveau même des autres arts ; d'avoir redonné à notre profession une certaine grandeur qui n'était plus que l'apanage du seul Théâtre Français.⁶¹²

Quant à Dominique Arban, la pièce n'est même pas encore finie – « il ne me restait à travailler que le dernier chapitre des *Karamazov* »⁶¹³ – qu'elle cherche déjà les interprètes. Michel Simon est du projet, il consent à interpréter le rôle du hideux père Karamazov, ce qui coupe le souffle à Arban qui n'ose qu'espérer l'avoir « sans y croire »⁶¹⁴. Puis c'est au tour de Roger Blin de s'intéresser à l'adaptation d'Arban. Après son appel, elle commence à croire qu'elle « allait vivre en théâtre, avec Dostoïevski et ses meilleurs visages en France »⁶¹⁵. Le dernier sera l'appel d'Albert Camus : « Je viens de lire vos *Karamazov*. Je pars en vacances, je rentre le trois du mois prochain, je vous téléphone le jour même. Je ne sais comment vous avez fait, mais vous y avez tout mis »⁶¹⁶. La troupe se forme naturellement : « Trintignant était un débutant, l'âge d'Aliocha, Laurent Terzieff était né Dmitri, il n'y avait qu'à le voir. [...] Michel Bouquet était un Diable plus dostoïevskien que s'il était né à Moscou. »⁶¹⁷ Sept longues années plus tard, la constitution de la distribution pour l'adaptation à la télévision n'est pas moins émouvante. Dominique Arban remarque José-Maria Flotats au TNP chez Vilar. Elle a Ivan et ne le lâche pour rien au monde. Pierre Brasseur qui refusait toujours de jouer à la télévision, accepte portant le rôle du vieux père Karamazov. La recherche de Grouchenka est particulièrement difficile car il faut une « séductrice campagnarde avec des seins dodus, de belles fesses »⁶¹⁸. Mais Dominique Arban fait son choix : « Tant pis, les Karamazov seraient épris d'une mince... », et propose Danièle Lebrun. Tania Balachova insista d'elle-même pour avoir le rôle de Madame Khokhlakova.

Peut-être et une évidence mais le théâtre existe là où il y a un dramaturge authentique. Pourquoi authentique ? Quel est la différence entre le « dramaturge » tout court et le « dramaturge authentique » ? Il y en a quand même, surtout quand on réfléchit sur l'histoire, comme par exemple celle du *Théâtre d'Art* de Moscou. Vladimir Némirovitch-Dantchenko a aussi écrit des pièces. Stanislavski témoigne dans son livre *Ma vie dans l'art*, de ce qu'en 1897 Némirovitch-Dantchenko

612 Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Jacques Vautrin, 1949, p. 28.

613 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, op. cit., p. 232.

614 *Ibid.*, p. 233.

615 *Loc. cit.*

616 *Loc. cit.*

617 *Ibid.*, pp. 232-233.

618 *Ibid.*, p. 237.

est un dramaturge connu et de ce que certains voient en lui le disciple d'Ostrovsky⁶¹⁹. L'une de ses pièces, *La Valeur d'une vie*, a un succès énorme à Moscou et à Saint-Pétersbourg, au moment même où *La Mouette* de Tchekhov échoué au *Théâtre Alexandre* à Saint-Pétersbourg dans la mise en scène du célèbre Souvorine. Némirovitch-Dantchenko, de son propre aveu, sait faire une exposition magnifique et écrire un dialogue scénique ou développer une intrigue, mais cela exige de lui un tel effort qu'il préfère l'enseignement à l'écriture. Némirovitch-Dantchenko comprend lui-même qu'il est un « faiseur de pièces scéniques ». Dans son livre *La Naissance d'un théâtre*, il raconte un souvenir. Après avoir écrit *La Mouette*, Tchekhov lui envoie le manuscrit et se rend un peu plus tard chez lui pour connaître son avis. Némirovitch-Dantchenko évoque un détail. La rédaction qu'il vient de lire fait se terminer le premier acte inopinément : à la scène finale, Macha et le docteur Dorne découvrent qu'ils sont parents, père et fille. Par la suite, la pièce ne revient plus sur ce fait. Némirovitch-Dantchenko fait remarquer à Tchekhov qu'il n'y a qu'une alternative : soit il faut développer le fait, soit il faut le supprimer. D'autant plus qu'il s'agit du coup final du premier acte, car le premier acte, selon la règle théâtrale, doit couper abruptement un fait qui se développera par la suite. Tchekhov parie que le public aime qu'à la fin de l'acte on lui présente un fusil chargé. Némirovitch-Dantchenko, tout en y consentant, insiste néanmoins sur ce qu'il faut le décharger au lieu de le ranger à l'entracte. Tchekhov changera la fin du premier acte dans la rédaction finale⁶²⁰. Toutefois, ce grand connaisseur de la dramaturgie qu'est Némirovitch-Dantchenko n'est pas un dramaturge authentique comme Tchekhov. Il le sait et a su se retirer tout en poussant Tchekhov vers le théâtre. Némirovitch-Dantchenko voit dans les pièces de Tchekhov la sincérité et une conformité à la vie réelle, tout comme Paul-Louis Mignon remarque à propos de Copeau que « toute sa vie, il aura attendu une œuvre de cette nature [avec la qualité dramatique] en laquelle le public saurait se reconnaître, comme le public du XVII^e siècle s'était reconnu dans la comédie de Molière »⁶²¹. Rapportant dans son livre *La Naissance d'un théâtre*, la discussion de Tchekhov et de l'acteur Ioujine à propos de la préférence de telle ou telle autre pièce de Némirovitch-Dantchenko, celui-ci les compare comme des représentants de deux mouvements artistiques différents. Voici les termes

619 Константин Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, Москва, Акт, 2010, р. 266. «Я же пока лишь помню, что он был тогда известным драматургом, в котором некоторые видели преемника Островского.» La traduction est la nôtre.

620 Владимир Немирович-Данченко, *Рождение театра*, *op. cit.*, pp. 75-76. «Однако одну частности я очень хорошо запомнил. В этой редакции первое действие кончалось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятельстве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из двух: или этот мотив должен быть развит, или от него надо отказаться совсем. Тем более, если этим заканчивается первый акт. Конец первого акта по самой природе театра должен круто сворачивать положение, которое в дальнейшем будет развиваться. Чехов сказал: «Публика же любит, чтобы в конце акта перед нею поставили заряженное ружье». «Совершенно верно, - ответил я, - но надо, чтоб потом оно выстрелило, а не было просто убрано в антракте». Он со мной согласился. Конец был переделан.» La traduction est la nôtre.

621 Paul-Louis Mignon, « Indignation, Réflexion, Action » in *Bouffonneries*, *op. cit.*, pp. 178-179.

de cette comparaison : Ioujine aime dans le roman des images vives et scéniques, Tchekhov aime dans la pièce des images simples et vivantes. Ioujine aime quelque chose d'exceptionnel, Tchekhov aime quelque chose d'ordinaire. Ioujine, d'origine géorgienne, fils magnifique de sa nation, d'un tempérament ardent de personnages espagnols, aime des effets ouverts et brillants ; Tchekhov, natif de la province russe, aime autant la discrétion et enfouit profondément ses sentiments. L'art de Ioujine tinte et scintille, dissimulant la vie, tandis que la vie dessinée par Tchekhov voile l'art⁶²². D'ailleurs, c'est Nemirovitch-Dantchenko qui convainc Stanislavski de mettre en scène *La Mouette* qui a déjà échoué une fois. Stanislavski y consent, bien qu'il la trouve non scénique, monotone et ennuyeuse, et écrit la mise en scène d'une pièce dont il ne sent même pas, selon l'avis de Némirovitch-Dantchenko, le vrai lyrisme tchekhovien. En effet, Stanislavski, fabriquant moscovite, vit toujours à Moscou, connaît le mode de vie des marchands ainsi que le beau-monde artistique, voyage en Europe. *L'intelligentsia* provinciale de la Russie, tout ce matériel où Tchekhov puise, est inconnu de Stanislavski, selon Némirovitch-Dantchenko. Il est sourd à leurs sentiments, à leurs larmes, à leurs mécontentements, bref à la vie provinciale. Il ne sent pas le charme du lyrisme de l'auteur qui enveloppe ce quotidien tchekhovien tandis que « là-bas, quelque part dans *l'intelligentsia*, parmi les gens qui rêvent d'une vie meilleure, parmi ceux qui sont enlisés dans la routine de la vie des petit-bourgeois, ceux qui suivent leur force d'inertie mais n'acceptent pas la brutalité de la vie, souffrent de l'injustice et dans le plus profondes recoin de leur âme caressent un rêve, – là-bas, Tchekhov fut aimé, fut des leurs, fut singulièrement proche »⁶²³. La pièce a un grand succès et tant qu'il y a Tchekhov, ce théâtre fonctionne, c'est le Théâtre de Tchekov. Tchekhov est mort, le pays a changé de visage et le *Théâtre d'Art* de Moscou n'arrive plus à retrouver sa place. D'où ce voyage en Amérique et la stupéfaction des hommes de théâtre européens pour qui les représentations russes ne représentent plus des événements historiques, ne correspondent pas du tout, ni au visage historique du pays, ni au visage du théâtre renouvelé dont le changement mondial a été amorcé par ce théâtre russe légendaire. Le théâtre respire l'air de l'époque quand il y a un dramaturge authentique, c'est-à-dire contemporain et soucieux des problèmes de son temps. Copeau le comprend très bien, qui écrit : « Pour rendre le théâtre à lui-même, il n'est besoin que de le rendre

622 Владимир Немирович-Данченко, *Рождение театра*, *op. cit.*, pp. 72-73. Спор перешел на общую почву и ярко вскрывал два художественных направления. Южин любил даже в романе образы яркие и сценичные. Чехов любил даже в пьесе образы простые и жизненные. Южин любил исключительное, Чехов-обыкновенное. Южин, грузин, прекрасный сын своей нации, темперамента пылкого, родственного испанскому, любил эффекты открытые, сверкающие; Чехов, чистейший великоросс, - глубокую зарытость страстей, сдержанность. La traduction est la nôtre.

623 *Ibid.*, p. 137. Там, где-то в самых широких кругах интеллигенции, среди людей, мечтающих о лучшей жизни, среди тех, кого засосала обывательщина, кто живут по инерции, но не могут примириться с грубостью жизни, страдают от тяжелой несправедливости и в самых укромных и чистых уголках своей души лелют мечту, в там Чехов был любим, был своим, необыкновенно близким. La traduction est la nôtre.

au poète. Non pas au poète d'hier. Mais à ce créateur dramatique de demain »⁶²⁴. Mais ce poète de demain ne se présente pas et les recherches de Copeau sont vaines. Les lectures des manuscrits des dramaturges de l'époque lui font tirer cette conclusion :

Ils se divisent en deux catégories. Dans la première catégorie, vous trouvez généralement des gens de talent, qui savent assez bien faire une pièce, mais leur pièce n'a aucun intérêt. Ce sont des pièces, n'importe quelle pièce, assez bien fabriquées, mais sans l'ombre ni de poésie véritable, ni de vérité profonde, ni de nouveauté psychologique. Dans l'autre catégorie, on trouve des manuscrits assez intéressants, souvent assez prétentieux, et complètement injouables.⁶²⁵

Thomas Leabhart n'affirme-t-il pas dans son article *Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau*, que « la pièce de Copeau, qu'il travaillait depuis vingt ans [*La Maison Natale*], allait être un échec et [marquait] la fin d'une ère pour lui et pour son théâtre »⁶²⁶. Le théâtre a besoin d'un dramaturge et si le dramaturge du théâtre disparaît où échoue, ce destin sera celui même du théâtre. Marcel Bluwal sera aussi du même avis à une certaine période de son activité et « [cherchera] dans le théâtre ces œuvres rares où la critique du réel est présente, mais à travers une vision lyrique des choses »⁶²⁷. Il appelle cela son goût du « baroque ». D'autant plus que la situation des auteurs dramatiques à la télévision est très particulière. Il l'explique ainsi :

la télévision a toujours été négligée par les auteurs dramatiques à succès, depuis cette époque où leurs droits d'auteur à la télévision leur auraient juste servi à payer leurs cigarettes – et c'est à peine que j'exagère. Car, si un Anouilh a toujours pratiquement refusé la diffusion de ses pièces à la télévision, c'est qu'en un seul soir elle les aurait « déflorées » pour des millions de gens – interdisant du coup toute reprise à Paris sur un théâtre, d'évidence cent fois plus rémunératrice. Et il est loin d'être seul. De sorte que les auteurs reconnus ne donnent à la télévision que les pièces en fin de course ou les levers de rideau fourbus dont ils n'ont plus aucun espoir de les voir retenir par un directeur de théâtre.⁶²⁸

De ce point de vue, l'expérience de Dominique Arban est caractéristique. Novice dans le théâtre elle ne peut y accéder que sous un patronage sûr. Ayant l'aval de Camus elle attend son retour pour vivre son théâtre à elle, sauf qu'il n'y aura pas de retour. Elle écrira dans ses souvenirs : « Tout, tout m'était repris par cet accident. »⁶²⁹ Sans Camus, Jean-Louis Barrault ne court pas le risque de transformer Dominique Arban en dramaturge. Elle se retrouve avec une équipe superbe de comédiens et Roger Blin en metteur en scène mais sans théâtre. Très vite, la télévision, par le bouche à oreille, apprend l'existence d'une adaptation originale mais Dominique Arban s'y oppose violemment. Ses acteurs-compagnons la soutiennent : « Vous n'allez pas leur donner ça ! Faire *une*

624 Jacques Copeau, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, op. cit., p. 296.

625 *Ibid.*, pp. 297-298.

626 Thomas Leabhart, *Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau* in *Bouffonneries*, op. cit., p. 154.

627 Marcel Bluwal, *Un Aller*, op. cit., p. 196.

628 *Ibid.*, p. 183.

629 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, op. cit., p. 233.

soirée alors que nous pourrions jouer dix-huit mois, vingt mois ! »⁶³⁰ Mais durant ces longues sept années de refus obstiné, ses comédiens prennent de l'âge et ne correspondent plus à la jeunesse des personnages dostoïevskiens. Peu à peu Dominique Arban cède à la manœuvre d'André Brincourt, le critique de télévision au *Figaro*. Brincourt conseille à André Frank, directeur des émissions dramatiques, de confier la mise en scène des *Frères Karamazov* à Marcel Bluwal. Selon lui, Dominique Arban ne peut la confier qu'à Bluwal. Toutefois, Bluwal reste sans travail. C'est l'année 1968. Après la grève de l'O.R.T.F. ces « collaborateurs occasionnels » que sont les réalisateurs sont obligés d'attendre que la maison ait besoin d'eux. De plus, Bluwal a fait preuve d'activité à l'intersyndicale et il doit en subir les conséquences. Mais enfin le téléphone sonne. André François, le nouveau directeur des programmes de la télévision, veut le voir pour lui proposer de monter une version des *Frères Karamazov*. Selon le témoignage de Bluwal, pour la première fois depuis son arrivée aux émissions dramatiques c'est la direction des programmes qui lui propose son choix.

Quant à Camus, à la question : « Qu'est-ce qui vous a décidé à écrire pour le théâtre ? », il a répondu : « je voulais créer des personnages, et l'émotion, et le tragique »⁶³¹. C'est ainsi que Camus perçoit et exprime l'air de son époque : en tragédie moderne. Il semble qu'il sert aussi l'héritage de Copeau qui affirme que « l'homme moderne n'a pas encore eu son expression tragique »⁶³². Camus consacre à l'expression tragique et à son avenir la conférence prononcée à Athènes. En cherchant la différence entre la tragédie, le drame et le mélodrame, il écrit :

Les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. Dans le mélodrame ou le drame, au contraire, l'une seulement est légitime. Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame simpliste. Dans la première chaque force est en même temps bonne et mauvaise. Dans le second, l'une est le bien, l'autre le mal. La formule du mélodrame serait en somme : « Un seul est juste et justifiable » et la formule tragique par excellence : « Tous sont justifiables, personne n'est juste. »⁶³³

Camus voit la clef de la tragédie dans l'affrontement des désirs justifiés de l'homme et de l'ordre divin ou social nécessaire. Il définit ainsi le thème constant de la tragédie antique : « Tout le monde a raison sur une certaine limite qu'il ne faut pas dépasser »⁶³⁴. La tragédie religieuse ainsi que la tragédie athée et rationaliste sont impossibles, car elles suppriment l'affrontement pour faire jaillir une vérité unique « solennellement proclamée »⁶³⁵. Donc pour qu'il y ait affrontement, il faut deux parties, justifiées, qui opposent leurs justices. Ces deux parties sont l'individu et l'ordre. Chacun conteste l'existence de l'autre et par le fait même de le contester l'affirme. L'ordre divin n'est pas

630 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, op. cit., p. 233.

631 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1715.

632 Jacques Copeau, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, op. cit., p. 298.

633 *Ibid.*, p. 1705.

634 *Loc. cit.*

635 *Ibid.*, p. 1706. Cf Bakhtine sur l'incapacité de représenter la vérité et la vertu officiellement autoritaires. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 164.

d'actualité pour Albert Camus, c'est pourquoi il déplace l'affrontement sur le plan politico-social. L'homme s'oppose à l'histoire qu'il a d'abord divinisée mais la conteste ensuite, en restant son adorateur. *Les Possédés* est un exemple parfait d'un tel affrontement politico-social dont Diego Fabbri fait une lecture significative :

Je me souviens qu'en 1957, Albert Camus m'ayant fait demander, par l'intermédiaire de notre ami commun Jean Hébertot, si je pouvais renoncer à la représentation française de mon adaptation théâtrale des *Démons* (que j'avais déjà présentée avec succès en Italie et en Allemagne) pour lui laisser présenter la sienne, à Paris en priorité, et alors, que j'avais agréé sa demande, je me souviens, donc, qu'au cours de la rencontre qui s'en suivit, au théâtre Hébertot, Camus m'expliqua qu'il y avait sans doute une différence fondamentale entre nos deux adaptations, en ce sens que j'avais misé (et c'était vrai) sur le filon religieux, tandis que lui avait surtout développé l'aspect politico-social. Je marquais mon étonnement et je dis clairement à Camus que je ne parvenais pas à comprendre comment l'on pouvait, quoi qu'il en fût, laisser de côté, chez Dostoïewsky, le ferment religieux, et même proprement chrétien, sans dénaturer même l'essence du drame. Et Camus me répondit alors un peu froidement mais avec une ombre de mélancolie : « Je suis athée ». ⁶³⁶

Dominique Arban mûrit son projet de l'adaptation des *Frères Karamazov* depuis longtemps. C'est ainsi qu'elle décrit son ossature :

L'œuvre reposait sur le personnage du père violent, violeur d'enfants, voleur d'argent et d'âmes ; que ma pièce reposât sur lui, sur sa plus terrifiante image, et que le public se mette à le haïr, comme le haïssaient ses fils et les moujiks-serfs de ses hameaux. Et que le théâtre soit carnage. Que ma pièce ait forme de triangle dont la pointe serait l'appui. ⁶³⁷

Or, Dominique Arban veut tuer ce père haïssable - dans le théâtre et par le théâtre. Elle voit même la forme de sa pièce comme l'instrument de la mise à mort, tant elle a le désir de se libérer de ce passé qui « n'est jamais mort. Il n'est même jamais passé » ⁶³⁸, écrit-elle.

Après avoir rendu une place convenable au dramaturge et au metteur en scène, il faut penser au spectateur et l'éduquer. Une observation significative de Jean-Louis Barrault à propos de la décision de Charles Dullin de quitter *l'Atelier* fait comprendre comment le théâtre forme son public pour qu'il lui soit fidèle :

Jusqu'à *Volpone*, l'Atelier avait monté plusieurs spectacles par an. Une véritable clientèle s'était formée (cette clientèle que je sentais en état de formation, grâce à *Numance*, avec *La Faim* justement). Cette clientèle venait donc automatiquement voir le travail de l'Atelier et ne perdait pas un spectacle. C'est elle, en fait, qui assurait la vie du théâtre. Le succès de *Volpone* arrive. L'Atelier joue *Volpone* cinq cent fois de suite. Qu'arrive-t-il ? Cette clientèle fidèle perd l'habitude d'aller régulièrement à l'Atelier. Elle est remplacée momentanément par une clientèle de passage, une clientèle qui suit les succès. Et lorsque *Volpone* a fini sa première et trop longue carrière : d'une part, la clientèle qui suit les succès, la clientèle de passage, ne retourne pas pour cela voir la pièce suivante car c'est la pièce qui l'intéresse et non l'activité profonde de l'Atelier, et d'autre part, la première clientèle fidèle, la clientèle de fond, a perdu l'habitude de monter la

636 Diego Fabbri, *Une Légende actuelle*, in *Le Procès Karamazov* de Diego Fabbri d'après Dostoïevski, création du 1 au 11 octobre 1970 à la Comédie de Lyon au Théâtre des Célestins, Lyon, Éditions et Imprimerie du Sud-Est, pp. 18, 20.

637 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, op. cit., p. 232.

638 *Ibid.*, p. 192.

petite rue Dancourt.⁶³⁹

Copeau l'a très bien compris. Dans son interview à *Excelsior*, il conseillera « de ne jamais faire dépendre notre fortune du succès d'une pièce unique »⁶⁴⁰. D'autant plus qu'après avoir monté sept pièces, Copeau se félicite d'avoir « un public homogène, non pas un agrégat accidentel, mais bien un public d'habitues, un public qui déjà se sent chez lui, qui vient à toutes les pièces, qui s'intéresse à tous les progrès que nous réalisons »⁶⁴¹. De l'aveu de Dominique Arban, la spectatrice reconnaissante, prouve, semble-t-il, une unique évidence. Le public est en quête d'idoles : comédiens, dramaturges, metteurs en scène. Il suit toujours l'évolution, jamais la régression :

Toute ma vie fut irriguée par le théâtre. Ah, les chances que j'eus ! J'eus le Cartel, c'est-à-dire Charles Dullin, et Georges et Ludmila Pitoëff et Gaston Baty, Jouvet l'incomparable. Autour de Dullin, ses disciples, c'est le mot, jeunes comédiens dont un débutant Jean-Louis Barrault ; autour de Jouvet, ah, le théâtre absolu : Giraudoux pour le texte, Christian Bérard pour les décors, et je courais en robe du soir à l'appel de l'affiche aux lettres amarantes proclamant *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, proclamant *Intermezzo*, *Siegfried*, *Amphitryon 38*. Puis, le théâtre s'appela Jean Vilar, s'appela Gérard Philipe, s'appela Maria Casarès.⁶⁴²

Le public de Marcel Bluwal adore les émissions dramatiques car durant quelques années la télévision diffuse l'essentiel du répertoire français de théâtre plus quelques incursions à l'étranger. Le théâtre, ce privilège qu'on ne peut pas se permettre, devient possible. D'autant plus que le téléspectateur « moyen », dans l'argot de Cognacq-Jay, est le « mineur d'Anzin ». Selon Bluwal, « l'appétit de spectacle et d'information était tel au bas de l'échelle qu'on trouvait les récepteurs plutôt chez les ouvriers et dans la toute petite bourgeoisie que chez les gens huppés qui faisaient, au contraire, étalage d'un grand mépris de classe pour ce gadget tout juste bon à satisfaire les soirées de la concierge ».⁶⁴³

Dans le *Mythe de Sisyphe* Albert Camus écrit à propos du spectateur :

Rien plus que lui-même ne l'intéresse, surtout dans ce qu'il pourrait être. De là son goût pour le théâtre, pour le spectacle, où tant de destins lui sont proposés dont il reçoit la poésie sans en souffrir l'amertume.⁶⁴⁴

Selon Albert Camus, le spectateur cherche la poésie possible et virtuelle d'un autre destin. Mais il lui refuse l'épuration de ses passions coupables, la délivrance d'un sentiment encore inavoué, cette mouvance éthique de l'esthétique, le fondement de la théorie aristotélicienne, à savoir la *catharsis*. Il déplace le poids du côté de l'esthétique et n'admet pas le ressentiment par le spectateur des passions jugées criminelles au premier degré. Une telle expérience sans souffrances devient

639 Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, op. cit., p. 92.

640 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier*, op. cit., p. 111.

641 *Ibid.*, p. 143.

642 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, op. cit., p. 158.

643 Marcel Bluwal, *Un Aller*, op. cit., p. 167.

644 Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, p. 158

vraiment attirante. En ce qui concerne le spectacle lui-même, Camus y voit un réceptacle de destins. Analysant la scène de mise en abyme dans Hamlet, Camus écrit que pour Hamlet, le spectacle est le piège où il attrape la conscience du roi. La possibilité du spectacle de « saisir au vol la conscience, à ce moment inappréciable où elle jette sur elle-même un regard fugitif »⁶⁴⁵ fascine Camus et lui permet d'étudier profondément son existence. Mais il déplace son attention de la conscience du roi à celle de Hamlet. Ce moment de la prise de conscience où Hamlet découvre la culpabilité du roi est essentiel pour Camus. Dès ce moment-là, l'existence de Hamlet commence. La conscience éveillée qui montre toute l'injustice du monde est le point de départ de l'œuvre de Camus. Là où Shakespeare met fin aux hésitations d'Hamlet et mène sa pièce vers la fin, Camus débute la sienne. La vérité périlleuse du monde appelle la condition humaine et rend le personnage absurde. La conscience, éveillée sur la vérité du monde, lucide sur la condition humaine, persiste à y vivre et à faire les gestes quotidiens. De là provient son absurdité, de là sa rébellion, de là son tragique. Si le rôle du personnage est de dévoiler la réalité du monde, Camus en fait sa réalité même.

Un second dieu

Formée pour un seul spectacle ou pour toute une vie de théâtre, la troupe se réunit pour la première fois autour de la lecture de la pièce. Prêtant une grande importance au texte, Copeau exige une lecture qui révèle l'intelligence du texte. Tout provient de la lecture, car le metteur en scène et le comédien sont des interprètes mais l'interprétation découle de la lecture. Jean-Louis Barrault, l'élève de Dullin, explique ainsi ce phénomène :

La méthode de Copeau, méthode excellente que j'ai suivie, méthode qui était celle de Stanislawski et qui a toujours été celle du Cartel était de commencer les répétitions en réunissant pendant une semaine la distribution autour d'une table. Là, on y articule son texte et l'on s'entend sur l'intelligence de ce texte.⁶⁴⁶

Albert Camus, lui aussi, commence ses répétitions par une lecture, selon les souvenirs de Pierre Blanchar, « autour d'une table d'abord, puis en mouvement »⁶⁴⁷. Et Dominique Arban décrit ces moments de bonheur ainsi :

Nous nous réunissons pour figoler le « parler » de chacun, sans geste encore, rien que la voix, le ton. On est trop aidé par le geste. J'écoutais. Ma vie était là, incroyablement ressemblante à tant de jours, d'années ou d'heures de rêve inaccompli.⁶⁴⁸

D'ailleurs, Copeau et Camus sont des lecteurs très doués. Copeau, qui a effectué le 29 juin 1912 à la galerie Druet une lecture de la pièce de Paul Claudel *l'Échange*, reçoit des louanges de

645 Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 158

646 Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre, op. cit.*, p. 104.

647 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1695.

648 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... . Souvenirs, op. cit.*, p. 233.

Gustave Lanson qui écrit dans la *Grande Revue* : « M. Copeau est un admirable lecteur, et sans doute la pièce s'est mieux trouvée de passer par sa voix que par celle de beaucoup de comédiens »⁶⁴⁹ ; Ou le témoignage de Roger Martin du Gard qui assiste le 24 janvier 1920 à la première tentative de répétition sur la nouvelle scène du théâtre du *Vieux-Colombier* qui prépare sa réouverture après la fermeture due à la Première Guerre mondiale. Il note dans son *Journal* :

Il lisait son texte avec lenteur, sans un geste, avec une ardeur concentrée, une intelligence concentrée, des mouvements très simples, une émotion intérieure et vraie, et, pardessus tout, une simplicité sans défaillance. Et, dans ce grand espace nu, cela prenait une grandeur incroyable.⁶⁵⁰

Camus fait de nombreuses lectures des extraits de ses œuvres à la radio ou au théâtre et les enregistrements peuvent témoigner de cette manière de raconter une histoire dès les premiers mots. Par exemple, l'enregistrement de la lecture de la pièce *Caligula* par Camus lui-même – fait le 1 avril 1955 au Théâtre des Noctambules pour une émission publique du Club d'Essai, *Lecture à une voix*, produite par Michel Polac dans la série *Les Auteurs interprètes de leur œuvre* – est une soirée impressionnante, car Camus joue plutôt qu'il ne lit. Copeau et Camus savent faire des complices de leur auditoire et c'est dans ce sens-là qu'ils ont développé leurs relations avec le public.

Il est à noter que durant sa vie Dostoïevski a souvent participé aux différentes lectures d'extraits de ses propres œuvres ou de celles des autres écrivains. Il adorait la poésie et a récité par cœur des monologues entiers de drames ou de poèmes. La correctrice de l'imprimerie de Transchel – où le prince Metcherski a édité l'hebdomadaire *Citoyen* « Grajdanine » (*Гражданин*) et dont le rédacteur en chef fut, en 1873-74 Dostoïevski, Varvara Vasilyevna Timoféïva – raconte dans ses souvenirs⁶⁵¹ qu'un jour où elle était en train de lire *Torquato Tasso* de Goethe (dans la traduction de Yakhontov) Dostoïevski regarda les pages et déclama tout le monologue de Tarquato Tasso en soulignant certains mots. Et puis, en interprétant le texte, il remarqua qu'Antonio (Montecatino, personnage du drame), secrétaire d'État, n'avait rien compris dans ce monologue. Pour lui, c'était l'élan poétique qui avait emporté Tasso car pour tous les secrétaires d'État, selon Dostoïevski, la poésie n'est qu'un élan. Et pour terminer, il récita le poème *Poète* de Pouchkine. Il connaissait la traduction de lord Byron par les écrivains russes et appréciait beaucoup celle de Lermontov du poème *Farewell*. Il estimait que Lermontov n'avait pas traduit mais donné Byron en personne, tel qu'il était, fier et au génie jamais percé. Et bien sûr, il déclama *Prophète* de Pouchkine et de Lermontov. Il trouvait que celui de Pouchkine était *au-dessus de terre* tandis que celui de Lermontov était fielleux, avec le fouet et le poison. Selon Varvara Vasilyevna, Dostoïevski le lisait

649 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier*, op. cit., p. 145.

650 Jacques Copeau, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, op. cit., p. 134.

651 Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2, Москва, Художественная литература, 1964, pp. 144, 171, 174.

d'un ton acerbe et hargneux. Mikhaïl Alexandrovich Alexandrov – metteur en page à l'imprimerie de Transchel puis dans l'imprimerie du prince V.V. Obolensky, où Dostoïevski a édité son *Journal d'un écrivain* en 1876-77 justement parce que Alexandrov y était metteur en page – assiste en avril 1880 aux lectures organisées par une société slave caritative. Il raconte que Dostoïevski a lu des extraits du livre *Garçons des Frères Karamazov*. Alexandrov note que cela a toujours été la lecture d'un maître, bien articulée et à la portée de tous, même de ceux qui sont le plus éloignés de la scène. Devant le public, Dostoïevski se tient toujours libre comme devant un cercle d'amis. Le public est lui aussi reconnaissant et lui demande encore de lire quelque chose. Dostoïevski déclame *Vlasc* (Влас) de Nekrassov puis, à la nouvelle demande du public, il récite le petit poème *Ilya Mouromets* (Илья Муромец) de Alekseï Tolstoï. Selon Alexandrov, il fascine ses auditeurs par une transmission artistique pleine de simplicité épique des murmures du vieux seigneur et chevalier de Kiev qui se plaint que le prince Vladimir le Vaux Soleil (Владимир Красное Солнышко) lui ait manqué, qui ne lui a pas servi de vin durant son festin. Fâché, il quitte la cour pour se rendre chez lui traversant la forêt. Les strophes finales du poème :

le visage sévère du vieux chevalier
s'éclaircit de nouveau
l'air sain lui descend agréablement
jusqu'aux entrailles
des vastes espaces de la nature sauvage
l'entoure encore
et l'odeur de raisin et de fraise des bois
dans la forêt sombre se répandent...⁶⁵²

sont prononcées avec une expression si remarquable dans la voix que l'illusion est complète. La salle sent l'odeur du raisin et de la fraise des bois. Les verbes que les témoins de ses lectures utilisent fréquemment pour décrire la performance sont « électriser la salle », « magnétiser le public ». Elena Andreyevna Stakensneider décrit ainsi sa manière de lire : « il voit les profondeurs et n'utilise jamais les moyens auxiliaires tels que le chuchotement, les cris, le tournoiement des yeux, etc »⁶⁵³. Elle s'étonne aussi de ce que cela puisse sortir d'une personne frêle, à la poitrine creuse, dont la voix chuintante commence à peine la lecture et change comme si elle

652 И старик лицом суровым/Просветлел опять, //По нутру ему здоровым/Воздухом дышать; //Снова веет воли дикой/На него простор, //И смолой и земляникой/Пахнет темный бор... *Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников*, т. 2, *op. cit.*, p. 255. La traduction est la nôtre.

653 *Ibid.*, p. 305.

grandissait et se guérissait. Une force puissante apparaît de quelque part. Et même la maladie recule, la toux épuisante s'apaise, l'emphysème se calme.⁶⁵⁴ Dostoïevski ne se prive ni de lecture ni de jeu dramatique amateur. Piotr Isaévich Veynberg témoigne d'une mise en scène (14 avril 1860) dans laquelle les comédiens sont les écrivains contemporains. Il faut préciser que Dostoïevski est le seul de tous les écrivains ayant consenti non seulement à entrer sur scène sans avoir de réplique – comme l'ont fait Tourgenev, Grigorovich, Maykov, Kraévsky – mais aussi le seul à se produire de son propre fait dans le rôle du Chpekine de la pièce *Revizor* de Gogol. Dostoïevski explique ainsi son choix : « C'est le rôle le plus comique, non seulement du répertoire de Gogol mais aussi du répertoire du théâtre russe. De plus il a une profonde importance sociale. »⁶⁵⁵ Veynberg estime que Dostoïevski a un don scénique et joue le rôle de manière irréprochable. C'est un comique fin, qui sait faire rire son public d'un rire gogolien.⁶⁵⁶ Chpekine, le Directeur des postes, apparaît trois fois dans la pièce. La scène 2 du premier acte nous présente « un homme dont la bonhomie va jusqu'à la naïveté »⁶⁵⁷ sur un poste stratégique. Le Gouverneur lui demande joliment de décacheter des lettres et de les parcourir pour ne pas donner suite à une plainte ou une dénonciation portées contre lui. Et on apprend tout bonnement que monsieur Chpekine connaît bien son travail, sauf que ce n'est pas la prudence qui le pousse à le faire, mais la pure et simple curiosité. Il éprouve même de la jouissance en lisant certaines lettres, sans parler des renseignements qu'il peut tirer de cette lecture qui informe mieux que « la Gazette de Moscou »⁶⁵⁸. Il y va jusqu'à garder quelques lettres qui décrivent les choses avec beaucoup de sentiments. C'est l'impact de la préoccupation apparemment futile qu'on exerce avec sérieux et d'un poste dont l'abus peut avoir des conséquences très dangereuses – comme l'écrivait Belinsky dans la lettre à Gogol datée du 15/3 juillet 1847 (dont la lecture a condamné Dostoïevski au bagne), on décachette des lettres non pas pour son plaisir personnel mais par devoir : pour dénoncer une personne – qui crée selon Dostoïevski le comique gogolien du rôle de Chpekine. D'ailleurs, Chpekine est le seul fonctionnaire qui selon la description des caractères, reste sympathique. La deuxième apparition de ce personnage se fait à la deuxième scène du quatrième acte où il prête de l'argent à Khlestakov comme les autres fonctionnaires. Sa dernière apparition démasque l'identité de Khlestakov dans la septième scène du cinquième acte. Pour la première fois, le fonctionnaire décachette la lettre par crainte d'avoir été puni, d'avoir perdu sa place, et non pas pour son propre plaisir. C'est pour cette qualité humaine que Dostoïevski choisit ce rôle. C'est aussi la raison pour laquelle Dostoïevski se félicite des trouvailles scéniques de Veynberg, l'interprète du rôle de Khlestakov. Il mène la scène 6 du troisième acte différemment des comédiens célèbres de

654 Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2, *op. cit.*, pp. 306-307.

655 Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, *op. cit.*, p. 331.

656 *Ibid.*, p. 332.

657 Nicolas Gogol, *Le Revizor*, texte français d'Arthur Adamov, *l'Avant-scène*, 1 mars 1968, n° 398, p. 8.

658 *Ibid.*, p. 14.

l'époque, interprètes du protagoniste du *Revizor*. Une fois la signification de sa personnalité ressentie, Khlestakov commence à se vanter sans remarquer que ses inventions se transforment en mensonge grossier. Comme le dialogue suit le déjeuner copieux qu'on lui offre et qu'il a assez bu, tous les comédiens terminent ce monologue par les propos d'un ivrogne qui s'endort presque sur la table. Veynberg au contraire s'échauffe en haussant le ton et à partir du moment où Khlestakov raconte comment il a géré tout un département au ministère il se lève et prend une attitude sévère et héroïque qui le fait glisser. Ce jeu exalte Dostoïevski qui y voit la grandeur tragi-comique de Khlestakov car il se montre comme un héros qui est aveuglé par ses propres rêves.⁶⁵⁹

Un autre témoin, Von-Fokht, étudiant de l'Institut de géodésie et d'exploitation de la terre où le mari de la sœur Vera de Dostoïevski, Alexandre Pavlovich Ivanov, fut le conseiller civil d'État, raconte comment il avait passé l'été de 1866 à Loublino chez Ivanov avec Dostoïevski. Il se souvient d'une proposition de Dostoïevski de faire les spectacles improvisés. La scène est un plancher qui comme une table ronde entoure un vieux tilleul. La jeunesse lisant beaucoup Shakespeare, Dostoïevski propose de jouer une scène de *Hamlet*. La pièce est ainsi jouée selon ses consignes. Deux sentinelles (Von-Fokht et le fils aîné de Ivanov) parlent de l'ombre du roi danois. À ce moment-là l'ombre du roi surgit, en la personne de Dostoïevski lui-même, couvert d'une nappe blanche. Il traverse la scène et disparaît. Les sentinelles, effrayés, s'évanouissent. Hamlet (Karépine, le médecin, jeune neveu de Dostoïevski) entre lentement sur la scène. En voyant les sentinelles allongées sur la scène, il s'arrête, promène son regard sévère sur le public et déclare avec emphase : « Tous les gens sont des cochons ! »⁶⁶⁰

On connaît Copeau, directeur du théâtre du *Vieux-Colombier*, metteur en scène, mais pour connaître Copeau comédien, il faut suivre les réussites de ses disciples. D'une part, parce que comme le dit Camus, réfléchissant sur le destin absurde des acteurs dans *Le Mythe de Sisyphe* : « L'acteur nous laissera au mieux une photographie et rien de ce qui était lui, ses gestes et ses silences, son souffle court ou sa respiration d'amour, ne viendra jusqu'à nous »⁶⁶¹, et d'autre part, comme le remarque à juste titre John Rudlin dans son article *Copeau et la jeunesse : la formation du comédien*, Jacques Copeau n'a pas appris le métier de comédien⁶⁶². Il est venu au théâtre forgé par la philosophie. Il a commencé le métier comme critique de théâtre. Il a stigmatisé le règne des vedettes et le naturalisme tout en faisant exception pour l'expérience dramatique d'Antoine. Il s'est

659 « Вот это Хлестаков в его трагикомическом величии! Да, да, трагикомическом!.. Это слово подходит сюда как нельзя больше!.. Именно таким самообольщающимся героем — да, героем, непременно героем — должен быть в такую минуту Хлестаков! Иначе он не Хлестаков!..» *Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников*, т. 1, *op. cit.*, p. 334.

660 *Ibid.*, p. 377.

661 Albert Camus, *Essais*, *op. cit.*, p. 159.

662 John Rudlin, *Copeau et la jeunesse : la formation du comédien* in *Copeau l'éveilleur*, textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, *Bouffonneries* n° 34, 1995, p. 107.

intéressé à toutes les théories mais n'en a suivi aucune en découvrant par contraste et par opposition des buts sa propre méthode. Néanmoins, Copeau a aussi joué. Il se rappelle la première représentation d' *Une Femme tuée par la douceur* au théâtre du *Vieux-Colombier* :

Le directeur de la troupe débutait, sans aucune précaution, dans le rôle impossible du séducteur Wendoll. J'étais très mal habillé. Un perruque trop importante ombrageait mon visage et l'affadissait étrangement, sous un feutre trop large et trop mou. Je saluais le moins possible, craignant de soulever, avec mon feutre, la perruque. Si le rôle était scabreux, l'acteur ne l'était pas moins. M. de Pawlowski me le fit savoir. Il écrivit le lendemain : « M. Copeau joue la comédie comme Molière, et pas mieux que lui. » Mon prestige de chef risquait de ne pas résister à ce coup. « Qu'est-ce que cela fait, me disait Durec, qu'est-ce que cela fait ? La sincérité emporte tout... » Oh, il est bien vrai que si la gaucherie de l'attitude, une voix éteinte, une physionomie dérégulée traduisent la sincérité, il est bien vrai que je devais paraître sincère.⁶⁶³

Bien sûr, les propres sentiments du comédien sur la scène et l'impression qu'il produit sur les spectateurs ne sont pas toujours les mêmes surtout chez les amateurs et les débutants. Mais la sincérité ne trompe pas. C'est pourquoi Roger Martin du Gard se laisse aller à noter dans son *Journal* ce témoignage sur le jeu de Copeau qui donne un exemple de jeu éventuel à un comédien qui n'arriverait pas à se retrouver : « Ses qualités, cette "qualité" de jeu, de compréhension, prenait la-dessus, tout à coup, le même extraordinaire relief qu'avaient pris, tout à l'heure, les insupportables tics professionnels des cabots »⁶⁶⁴. Copeau peut ne pas être à la hauteur du rôle interprété mais il fait toujours appel à son naturel qui n'a rien à voir avec le naturalisme. Il existe un autre témoignage à propos du jeu de Copeau. Anatoly Lounatcharski, homme politique russe, bolchevique mais aussi esthète, séjourne de 1911 à 1915 à Paris. Il collabore à distance au *Sovremennik*, *Le Contemporain*, revue mensuelle politique et littéraire publiée à Pétersbourg. Il exerce en outre occasionnellement les fonctions de guide au musée du Louvre où il côtoie la diaspora artistique russe, alors nombreuse en France. Dans son *Œuvre*, il y a un article sur la représentation des *Frères Karamazov* de Copeau et Croué au théâtre du *Vieux-Colombier*. De son propre aveu, il a vu cette pièce deux fois. La première en 1911 et la reprise de la pièce à l'ouverture du théâtre du *Vieux-Colombier*. À propos de l'interprétation du rôle d'Ivan, il écrit :

Malheureusement, bien que Durec, le premier interprète du rôle, ait donné un personnage d'Ivan étranger mais au moins imposant, Copeau lui-même fut dans ce rôle presque pitoyable. Copeau est talentueux mais il n'est pourtant qu'un amateur avec le visage qui ne convient pas du tout au personnage. Ivan est perdu dans son interprétation.⁶⁶⁵

Albert Camus se souvenant de son expérience de comédien-amateur avoue que de tous les

663 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, op. cit., p. 122.

664 Jacques Copeau, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, op. cit., p. 134.

665 Анатолий Луначарский, Собрание сочинений в 8-ми томах. Том 6. Западноевропейские литературы. Статьи, доклады, речи, рецензии (1930-1933). Зарубежный театр (1905-1932). Москва, Художественная литература, 1965, p. 453. «К сожалению, если Дюрек, первый исполнитель роли, давал хотя и чужой, но хоть несколько импозантный образ Ивана, - сам Копо был в этой роли почти жалок. У Копо есть дарование, но все же он только любитель да еще с наружностью, совершенно не вяжущейся с ролью. В его исполнении Иван погиб.» La traduction est la nôtre.

personnages, il a préféré Ivan Karamazov et rajoute : « Je le jouais peut-être mal, mais il me semblait le comprendre parfaitement. Je m'exprimais directement en le jouant. »⁶⁶⁶ Il y a quelques autres témoignages du jeu d'Albert Camus dans le rôle d'Ivan Karamazov. « Jean Grenier, qui assistait à une représentation, renchérit en disant à Camus qu'Ivan "lui convenait, étant l'intelligence sans Dieu et sans amour" »⁶⁶⁷ lui aussi a l'impression que Camus s'exprime en jouant Ivan Karamazov. Charles Delp dans *La Dépêche Algérienne* du 30 mai 1938 caractérise Ivan de « pénétrant et sombre » et Blanche Balain écrit à propos de cette représentation :

Les Karamazov furent un spectacle bouleversant. Camus saisissant dans le rôle d'Ivan, qui semblait l'attendre depuis toujours, est resté pour moi inoubliable : je le revois, silhouette noire et élégante, tendu et ironique, cynique et passionné, conversant avec un diable invisible et présent. Comme s'il avait eu une longue habitude de ces conversations.⁶⁶⁸

Cela doit être un jeu vraiment convaincant pour qu'on puisse le retenir, surtout que dans le texte de Copeau, la scène de la conversation avec le Diable est assez courte, il est vrai, mais, elle est exprimée dans la forme la plus adéquate – monologue, compte tenu des changements que subissent les personnages d'Ivan et de Smerdiakov. En effet, les relations d'interchangeabilité du rôle de tentateur tenté – qui consiste à reconnaître sa pensée dans les paroles d'autrui – que se donnent les frères jumeaux Ivan et Smerdiakov, excluent le rôle du Diable, car chacun s'y essaie mais aucun n'arrive à l'assumer. C'est pourquoi, dans la pièce de Copeau, il ne reste de ce personnage grandiose du Diable qu'un tout petit délire qui mène Ivan à la folie et Smerdiakov au suicide. D'ailleurs, formellement intercalé après la dernière conversation avec Smerdiakov qui se termine par son adieu et la montée de l'escalier, ce dialogue représente la continuité de la pensée d'Ivan. Le spectateur qui n'a pas lu le roman pourrait penser que c'est toujours à Smerdiakov qu'Ivan parle et non pas au Diable. La situation n'est pas la même quand la pièce est jouée par le *Théâtre de l'Équipe*. Le roman dostoïevskien est connu, ce petit monologue d'Ivan est une référence assez célèbre pour qu'on puisse l'interpréter comme une démente, en tous les cas pour Albert Camus. L'Ivan d'Albert Camus parle avec le Diable, il le sait sans aucun doute et il le fait sentir au public. C'est peut-être, du croisement de deux formes, l'une romanesque, fondée sur la présence matérielle du Diable-laquais et l'autre, théâtrale, basée sur l'absence, mais perçue comme l'omniprésence malade et hallucinatoire du laquais Smerdiakov, qu'est née la troisième forme-signe, ce valant-pour⁶⁶⁹ qui est le miroir que Camus incarnera dans *Caligula*. Toutefois, Alain Vircondelet écrit les paroles suivantes sur Albert Camus comédien :

Au Théâtre du Travail, Camus enchaîne les spectacles, toujours conçus pour deux

666 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1714.

667 Roger Grenier, *Albert Camus : soleil et ombre, op. cit.*, p. 309.

668 Blanche Balain, *La Récitante*, tome I de 1937 à 1939, Paris, La Tour des Vents, 1999, p. 69.

669 L'expression d'Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur, op. cit.*, p. 37.

représentations : *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *La Femme silencieuse* de Ben Jonson, *L'Article 330* de Georges Courteline, le *Don Juan* de Pouchkine pour le centenaire de la mort de l'écrivain. Il adapte, met en scène, règle les décors, ajuste les costumes, rédige les programmes et les tracts, prend contact avec la presse ... et joue ! Il aime même tellement ça qu'il s'engage dans la troupe locale d'Alger et part avec elle en tournée ! Il joue au comédien avec cette désinvolture et cette nonchalance qui lui sont propres, et aussi cette tendance au cabotinage qui exaspère certains étudiants de la faculté.⁶⁷⁰

Au naturel et à l'intuitif de Copeau, Camus, levant le drapeau du théâtre moderne, oppose un jeu plein de tics du métier. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un penseur, évoquant sa propre expérience et comparant l'acteur à un voyageur qui épuise et parcourt sans cesse, étudie le métier dans sa grandeur et non pas dans ses détails. La grandeur relève de cette opportunité extraordinaire de vivre en quelques heures « le destin exceptionnel » et d'aller « jusqu'au bout du chemin sans issue que l'homme de parterre met tout sa vie à parcourir »⁶⁷¹. C'est la grandeur de régner sur le temps ! Que cela soit futile de s'énerver à cause d'artificiel ! D'autant plus que, selon Camus, le théâtre exige de l'acteur de ne s'exercer et de ne se perfectionner que dans l'apparence. Quelle finesse de la pensée !

La loi de cet art veut que tout soit grossi et se traduise en chair. S'il fallait sur la scène aimer comme l'on aime, user de cette irremplaçable voix du cœur, regarder comme on contemple, notre langage resterait chiffré. Les silences ici doivent se faire entendre. L'amour hausse le ton et l'immobilité même devient spectaculaire.⁶⁷²

Le manifeste du *Théâtre de l'Équipe* déclare que :

Le théâtre est un art de chair qui donne à des corps vibrants le soin de traduire ses leçons, un art en même temps grossier et subtil, une entente exceptionnelle des mouvements, de la voix et des lumières. Mais il est aussi le plus conventionnel des arts, tout entier dans cette complicité de l'acteur et du spectateur qui apporte un consentement mutuel et tacite à la même illusion.⁶⁷³

Cette pensée de Camus se rapproche beaucoup de celle de Meyerhold. Ce qui différencie le théâtre du roman est la possibilité de faire entrer la réalité physique dans l'illusion. Bien que cette réalité physique soit très schématique – d'où sa grossièreté – elle trouve quand même des moyens ingénieux. Celui du rayon de lumière tombant sur le mouvement accompagné par la voix – d'où sa subtilité – c'est ainsi que le théâtre reçoit le nom d' « art de chair ». Toutefois, l'illusion accepte cet intrus qui est le comédien et le faire agir en son sein. D'ailleurs, elle ne vit que par cette action. Pour ne pas perdre sa propre identité, elle exige aussi un complice qui est le spectateur. On voit bien que la conception du théâtre camusien, même si elle s'appuie sur les travaux de Craig, d'Appia et d'Artaud reste toujours philosophique. Camus estime que les grands romanciers, parmi lesquels Dostoïevski figure aussi,

considèrent l'œuvre à la fois comme une fin et un commencement. Elle est aboutissement d'une

670 Alain Vircondelet, *Albert Camus, fils d'Alger, op. cit.*, p. 149.

671 Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 160.

672 *Loc. cit.*

673 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1692

philosophie souvent inexprimée, son illustration et son couronnement. Mais elle ne complète que par les sous-entendus de cette philosophie. Elle légitime enfin cette variante d'un thème ancien qu'un peu de pensée éloigne de la vie, mais que beaucoup y ramène. Incapable de sublimer le réel, la pensée s'arrête à le mimer.⁶⁷⁴

Quant à l'œuvre romanesque, il n'y a pas du tout à son propos, pour Albert Camus, de question de l'illusion. Il construit une hiérarchie dans laquelle le mouvement suit la direction de l'œuvre à travers la philosophie vers la pensée. Le plus petit élément de cette hiérarchie, à savoir la pensée, est impuissant. Elle est inapte à idéaliser le réel même si tel est son but. Son incapacité est sauvée par l'imitation qui n'est que la reproduction du réel. La reproduction est apparemment fidèle car beaucoup de pensée ramène à la vie. L'œuvre est considérée comme une variante du même sujet. C'est la philosophie qui change en étudiant ce même sujet. L'œuvre assure simplement l'existence de cette variante de réflexions sur ce sujet. De ce point de vue, elle est sa fin, son couronnement. Mais elle est aussi son commencement parce que chaque œuvre achevée ne présente qu'une partie des idées inexprimées qui tentent l'esprit et il reste encore tant de manières de l'exprimer... Selon Camus, la différence entre le théâtre et le roman réside dans la façon dont on travaille le réel. Si on le fait entrer en illusion, il s'agit du théâtre, si on le reproduit par la pensée c'est une œuvre romanesque. « Dans cet univers, l'œuvre est alors la chance unique de maintenir sa conscience et d'en fixer les aventures. Créer, c'est vivre deux fois. »⁶⁷⁵ André Nicolas remarque que :

Comme pour tous les hommes absurdes, il s'agit donc, pour le créateur, de mimer, de répéter, et de recréer la réalité. L'artiste fait triompher le corps, les formes et les couleurs : il consent au monde tout en le refusant. De là découlent les qualités de l'art qui doit être lucide, sans lendemain, stérile, révolté et charnel.⁶⁷⁶

Le choix de l'artiste penche du côté de la reproduction, le monde réel n'étant qu'une source d'inspiration à partir de laquelle créer.

Dans ses souvenirs, Dullin écrira :

J'écrivis une longue étude sur Smerdiakov, compacte, bourrée de généralités, dans laquelle j'analysais avec minutie le caractère ; tout y était prévu de ce que je devais faire, depuis la façon de marcher jusqu'au tremblement des lèvres à l'approche de la crise d'épilepsie, cela contribua à m'embrouiller un peu plus, à m'enlever pour un temps de la spontanéité et du naturel.⁶⁷⁷

À cette analyse, selon Dullin, il manque quelque chose qui pourrait rendre le personnage vivant. Il est construit intellectuellement mais, de son propre aveu, il ne se sent pas habité par son personnage. L'analyse manque d'instinct. Dullin apprend cette vérité aussi grâce à Smerdiakov. Il écrira :

Smerdiakov m'apprit à me servir de mes vrais moyens. Je puis dire que depuis ce temps-là, aussi

674 Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 178-179.

675 *Ibid.*, p. 173.

676 André Nicolas, *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Paris, Éditions Seghers, 1996, p. 44.

677 Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985, p. 42.

bien comme acteur que comme metteur en scène, je me suis efforcé de ne jamais laisser le sens critique et l'intelligence prendre le pas sur l'instinct, ce que ne veut pas dire que j'y sois toujours parvenu.⁶⁷⁸

Selon les souvenirs de Jean-Louis Barrault, l'élève de Dullin, l'enseignement de son maître « s'appuyait sur l'importance essentielle de *vivre sincèrement une situation* »⁶⁷⁹. Car ce n'est que l'expérience personnelle du ressenti qui permet de s'exprimer sincèrement, d'où une autre maxime de l'enseignement de Dullin, citée par J.-L. Barrault - « ressentir avant d'exprimer »⁶⁸⁰. Comme un exemple de ce ressenti, Jean-Louis Barrault raconte une habitude de Dullin :

il avait l'habitude de se chauffer en coulisse avant de donner ses deux coups de talon et de faire son entrée. S'il devait apparaître en colère, il cherchait querelle à quelqu'un, un régisseur, un figurant, moi, si j'étais dans les parages. Un soir, il ne trouve aucune occasion. Il ne m'avait sans doute pas vu. Selon son habitude, il soufflait des naseaux, cherchant une proie, n'importe quoi, et le voilà qui tombe sur le trou d'un rideau. Disons tout de suite que les rideaux avaient des trous partout, de vraies passoires.

- Qui a fait ça ? Rugit-il à mi-voix. Ah ! Mes rideaux ! Je suis foutu ! Je suis fini, trahi, bafoué. Enfin, qui a déchiré ces rideaux ?

Sa colère montait, montait, il soufflait de plus en plus, puis, cette phrase sublime :

- User une vie pour en arriver là !

- Deux coups de talon et le voilà parti dans la lumière des projecteurs !⁶⁸¹

Après la fondation du théâtre du *Vieux-Colombier* et sa première saison réussie de 1913-1914, Copeau est plein d'enthousiasme quand la Première Guerre mondiale éclate et interrompt brusquement l'heureuse expérience. Jacques Juvet s'engage comme infirmier, Charles Dullin, après une rapide formation, part au front. Roger Martin du Gard – dont la pièce le *Testament du Père Leleu* est montée par Copeau dans sa première saison et qui, entre autre, suit Copeau dans la tournée en Angleterre où il joue le rôle du Premier Seigneur dans *Barberine* et celui du Gorgibus dans *La Jalousie de Barbouillé* – part aussi parmi les premiers. Comme maréchal des logis, assurant la subsistance en vivres et en munitions, il conduit le camion. Copeau, d'abord sous l'uniforme, puis réformé pour raison de santé, part à Florence. Là-bas, tout en étudiant l'œuvre de Gordon Craig, il fréquente ce dernier assidûment et nourrit sa pensée dans leurs entretiens amicaux. Irrité d'abord par la mégalomanie de Craig, Copeau comprend peu à peu que la pensée critique de Craig qui remet tout en question, est à la source de sa créativité comme l'indignation est à la source de la sienne. Copeau a su la décrypter parce qu'il a commencé comme critique théâtral. C'est en regardant des

678 Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, op. cit., p. 44.

679 Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, op. cit., p. 27.

680 Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, op. cit., p. 91.

681 *Ibid.*, p. 103.

pièces naturalistes et en critiquant leur artifice qu'est née son indignation génératrice et créative. C'est pourquoi plus tard il appellera Craig « le grand initiateur et le grand inspirateur »⁶⁸² qui a eu un idéal et a su en animer les autres. Mais après avoir quitté Craig et après être arrivé à Genève, où il fait connaissance avec les cours d'Émile Jacques Dalcroze, Copeau regagne la terre solide de sa propre expérience telle qu'il l'a vécue durant cette fameuse première saison. Il sent dans les relations qui se sont installées entre Dalcroze et ses élèves la même essence que lui-même a su créer avec les siens et qui, selon lui, est d' : « éveiller une collectivité à une vie nouvelle »⁶⁸³. Quelques rencontres qu'il a eues avec Adolphe Appia le convainquent que Craig ainsi qu'Appia construisent « le théâtre futur sans savoir qui l'habitera »⁶⁸⁴. Quand Adolphe Appia suggère l'importance du corps en soulignant que :

Le corps, vivant et mobile, de l'acteur, est le représentant du mouvement dans l'espace. Son rôle est donc capital. Sans texte l'art dramatique cesse d'exister ; l'acteur est le porteur du texte ; sans mouvement, les autres arts ne peuvent pas prendre part à l'action. D'une main, l'acteur s'empare du texte, de l'autre il tient, en un faisceau, les arts de l'espace (le peinture, la sculpture, l'architecture), puis il réunit, irrésistiblement, ses deux mains et crée, par le mouvement, l'œuvre d'art intégral. Le corps vivant est ainsi le créateur de cet art, et détient le secret des relations hiérarchiques qui en unissent les divers facteurs, puisqu'il est à leur tête⁶⁸⁵,

Craig répond en unisson dans cette citation tirée du Premier Dialogue de *L'art du théâtre*, dans lequel il définit l'essence du travail de l'artiste du théâtre futur en ces termes :

voici de quels éléments l'artiste du théâtre future composera ses chefs-d'œuvre : avec le mouvement, le décor, la voix. N'est-ce pas tout simple ? J'entends par mouvement, le geste et la danse qui sont la prose et la poésie du mouvement. J'entends par décor, tout ce que l'on voit, aussi bien les costumes, les éclairages, que les décors proprement dits. J'entends par voix, les paroles dites ou chantées en opposition aux paroles écrites ; car les paroles écrites pour être lues et celle écrites pour être parlées sont de deux ordres entièrement distincts⁶⁸⁶,

Copeau éprouve une émotion vive : « mais ce ne sont là que théories esthétiques, échafaudées du dehors. Constructions de l'esprit qui ne sont engendrées, forcées par rien de réel. Ces « cérémonies » esthétiques n'ont rien de spontané »⁶⁸⁷. Il veut savoir comment « former des comédiens qui aient en eux le mouvement propre au drame qu'ils agissent »⁶⁸⁸. Il devient sûr d'avoir « commencé par le commencement en s'occupant de former une troupe de comédiens ». C'est ainsi qu'apparaît l'idée longtemps couvée d'une école de formation des comédiens.

Copeau, « considérant Constantin Stanislavski comme un allié, voire un modèle pour son propre travail dans sa croisade contre le "mauvais théâtre" »⁶⁸⁹, élabore néanmoins une conception

682 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I, op. cit.*, p. 299.

683 *Ibid.*, p. 301.

684 *Ibid.*, p. 353.

685 Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivante*, Paris-Genève, Atar, 1921, p. 20

686 Edward Gordon Craig, *L'Art du théâtre*, Circée, 1999, (1905 pour la première édition) p.

687 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I, op. cit.*, p. 360.

688 *Ibid.*, p. 358.

689 Miloš Mistrík, « Jacques Copeau et les *Karamazov* en Slovaquie », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2009-4, p. 330.

différente de celle de Stanislavski. *Les Réflexions d'un comédien sur le Paradoxe de Diderot* reproduit le processus de la naissance d'un personnage qui commence à exister quand l'acteur lui laisse le champ libre, sans toutefois disparaître lui-même. Le personnage doit trouver chez l'acteur « tout ce dont il a besoin » pour sa propre existence : son apparence, qui inclut son physique et le masque qu'il s'est mis sur le visage et le costume. La disponibilité intérieure de l'acteur et la construction extérieure du personnage sont à apprendre et à maîtriser comme on apprend et maîtrise un métier. Si l'acteur atteint le résultat, le personnage se glisse dans sa peau. C'est en cela que Miloš Mistrík voit une divergence essentielle entre la méthode de Copeau et celle de Stanislavski, dont la conception est fondée sur le ressenti et la réincarnation ; et c'est la fonction de l'acteur de se mettre dans la peau du personnage. Ce processus est surtout émotionnel. Ce sont l'esprit créatif, l'intuition, l'impulsion psychique qui dominent et auxquels l'acteur doit donner libre cours. Cette méthode ne supporte pas les habitudes du métier que Stanislavski juge nuisibles.

En apparence, selon Miloš Mistrík, Copeau et Stanislavski aboutissent au même résultat : l'acteur et le personnage fusionnent. De plus près, pour Copeau, il est important, pendant la représentation, de contrôler rationnellement l'effet que l'acteur produit. Le comédien qui « héberge » son personnage, doit déployer tous ses efforts pour parvenir à une diction parfaite, à une déclamation adéquate, à un geste convenable et compréhensible, bref il doit être personnellement responsable de l'expression que lui impose de l'intérieur le personnage qui s'est glissé en lui. À l'inverse, chez Stanislavski, l'acteur est dissimulé dans le personnage ; ce n'est pas lui que voit le spectateur mais une image artistique créée par lui, à partir d'impulsions psychiques émotionnelles. L'acteur doit se donner pleinement à son interprétation jusqu'à perdre la conscience de lui-même et prendre une autre identité pendant la représentation. C'est pourquoi Miloš Mistrík tire la conclusion que

l'acteur de Stanislavski peut se contenter d'une plongée dans la psychologie du personnage : il lui suffit de s'immerger dans l'œuvre et d'entrer dans le monde et dans l'époque des Karamazov. L'acteur de Copeau, (...), ne pouvait se contenter d'adopter l'esprit et les comportements des Karamazov. Il devait être au-dessus d'eux, conscient de contexte culturel et politique ainsi que de sa co-responsabilité.⁶⁹⁰

Il y a une autre différence entre la méthode de Stanislavski et de Copeau que souligne Serge Issaev dans son article *Copeau et Stanislavski* : « Pour Stanislavski, le théâtre devait être un théâtre d'auteur, à savoir un théâtre de la mise en scène totale »⁶⁹¹. Quant à Copeau, Valentine Tessier – qui débuta dans le théâtre avec le rôle de Grouchenka – dans son interview faite dans l'émission *Archives du XXème siècle*, se souvient de sa mise en scène qui découle toujours du texte et du

690 Miloš Mistrík, « Jacques Copeau et les *Karamazov* en Slovaquie », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2009-4, pp. 332-333.

691 Serge Issaev, *Copeau et Stanislavski in Copeau l'éveilleur. Bouffonneries*, n° 34, 1995, p. 90.

personnage, - « il [Copeau] n'apportait jamais quelque chose d'artificiel, sa mise en scène était sombre, il disait, d'ailleurs la « mise en scène, on ne devrait pas la voir » ». Elle doit être au service du texte dramatique

Ainsi, J. Copeau transgresse-t-il la loi intérieure qui existe entre l'imagination et sa représentation. Cette même loi qui a été si respectée par les symbolistes qui croient que la mise en scène « n'a pas à se matérialiser, qu'elle est « le libre jeu de l'imagination » du spectateur qui, mobilisé par le chant des mots, l'élaborera. Qu'il suffise, disent-ils, à la scène de donner discrètement quelques repères ; Ils baliseront la rêverie créatrice de chacun ».⁶⁹²

Conclusion partielle

On doit à Copeau « l'idée que le spectacle de théâtre forme un tout, et qu'il est une création ; qu'il n'a pas à copier la vie mais qu'il a au contraire à l'interpréter, et peut-être à la fuir »⁶⁹³. Bien qu'en Russie on doive aussi à Stanislavski l'idée que le spectacle forme un tout, il n'est pas une création, il est la vie elle-même. Camus veut offrir aux jeunes intellectuels d'Alger un théâtre occidental quand il crée sa troupe. Dominique Arban veut juste rétablir la véracité du texte quand elle s'adresse à la forme d'expression dramaturgique. Et Marcel Bluwal veut rendre le théâtre accessible par le biais de la télévision. Chacun de ces rénovateurs rêve de son théâtre. Le nouveau théâtre existe grâce au dramaturge authentique, car le public se reconnaît dans ses pièces. Camus est un de ces dramaturges. Quant à l'expérience dramaturgique de Dominique Arban, elle est personnelle, l'auteur s'y reconnaît, le public non.

Les metteurs en scène prêtent une grande attention à la lecture. C'est une clé de la compréhension et de l'interprétation du texte. Mais les comédiens ont besoin de quelque chose de plus. Le comédien se met dans la peau du personnage, ou le personnage se glisse dans le corps du comédien ; la mise en scène totale ou le libre jeu de l'imagination du spectateur, dans tous les cas, l'acteur doit, selon Dullin, vivre sincèrement une situation dans cette fusion avec le personnage.

692 Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 109.

693 Robert Brasillach, *Animateurs de théâtre Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, Bruxelles, Éditions Complexes, 2003.

Chapitre IX : Les tours du destin

Voués au silence

L'esthétique théâtrale de Jacques Copeau prend son essor dans le texte : « Copeau plaçait avant toute chose le texte, le style, la beauté. Il cachait le metteur en scène derrière le comédien et le comédien derrière le texte »⁶⁹⁴. Décidément, dans le cas des *Frères Karamazov*, il a fallu d'abord réussir à tirer du roman une pièce, c'est-à-dire une adaptation. Dans la *Note sur les Frères Karamazov*, Copeau expliquera ainsi le choix de la méthode de transposition :

Ceux qui transportaient à la scène de pareils romans ne se sont pas préoccupés pour la plupart de réagir sur la matière qui leur était proposée. On a fait, en Russie, plusieurs adaptations théâtrales des *Frères Karamazov*. Ce sont de simples découpures pratiquées au vif du texte original et présentées sans lien, sur un plan unique, comme des tableaux de cinématographe. Nous avons pensé qu'imiter cet exemple ce serait mal entendre le respect qu'on doit à la pensée d'un maître, et qu'en décomposant ainsi son œuvre on risquait de la trahir plus fâcheusement qu'en s'efforçant de lui prêter un mode nouveau de composition.⁶⁹⁵

Copeau définit son but : « recomposer », c'est-à-dire trouver un lien qui retracera les événements du début jusqu'à la fin. La critique est dirigée, selon Nina Gourfinkel, contre l'adaptation des *Frères Karamazov* de Nemirovitch-Dantchenko que Copeau « [condamne], sans la désigner nommément, (...), car à ses yeux elle n'était qu'une simple illustration, une suite d'épisodes découpés dans le roman et centrés sur la figure de Mítia Karamazov »⁶⁹⁶. Copeau se voit disciple et élève de Stanislavski. Un tel jugement à propos de son maître nous laisse perplexe. Il nous semble qu'il faut éclaircir les rapports de Copeau avec le *Théâtre d'Art* de Moscou à propos de l'adaptation des *Frères Karamazov*.

Nina Gourfinkel n'explique pas pourquoi elle estime que Copeau fait allusion à l'adaptation présentée par le *Théâtre d'Art* de Moscou. On sait que Copeau, au cours de son travail d'adaptation des *Frères Karamazov*, fait un voyage en Russie : « Du 9 juin au 2 juillet 1910, Copeau se rend en Russie grâce à un mécène qui lui offre le voyage »⁶⁹⁷. Dans *Journal 1905-1915* de Copeau, ce voyage est daté du 2 au 16 ou 17 juin, et c'est pour « retrouver son ami André Benjamin-Constant »⁶⁹⁸ qui l'a persuadé de le suivre. Il y arrive au moment où les romans de Dostoïevski sont

694 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1699.

695 Jacques Copeau, *Note sur les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 6.

696 Nina Gourfinkel, *Les Possédés* in *Revue de la Société de l'histoire du Théâtre*, 1960-4, p. 338.

697 Francis Pruner, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des Frères Karamazov (1908-1911), op. cit.*, p. 55.

698 Jacques Copeau, *Journal 1905-1915, op. cit.*, p. 484.

censurés et définis comme entièrement impropres à la scène. Les premières représentations ne connaissent que des scènes provinciales et elles font partie du répertoire d'acteurs ambulants connus comme, par exemple, P. Orlénev qui interprète le rôle de Dmitri Karamazov. Le 26 janvier 1901, il le joue sur la scène de *Malyi théâtre* de Souvorov à Saint-Petersbourg⁶⁹⁹. Si le jeu d'Orlénev est irréprochable et si le spectateur vient voir Orlénev dans le rôle de Dmitri et non pas *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, le spectacle lui-même reçoit des critiques plutôt mauvaises. C'est ainsi que le journaliste moscovite ironise sur l'adaptation de G. Dmitriev :

G. Dmitriev, « l'auteur » des *Karamazov* adapte selon la recette de M. Delière. La recette est simple. On prend Dostoïevski, vivant comme il est... et l'étend sur la table. L'adaptateur met le tablier, retrousse ses manches et plonge ses mains dans le roman étalé, attrapant et retirant ce qui lui vient dans les mains. S'il vient une situation intéressante, il tire la situation, un type – il tire le type. Puis le matériel ainsi rassemblé est divisé à six-dix parties à peu près de la même durée et l'on a des scènes dramatiques renfermées dans la quantité correspondante des tableaux.⁷⁰⁰

Cette description hyperbolique correspond bien à ce que Copeau nomme « simples découpures pratiquées au vif du texte original et présentées sans lien ». Vladimir Némirovitch-Dantchenko entreprend aussi de mettre en scène *Les Frères Karamazov* en 1910, donc la même année que Copeau. Francis Pruner cite Anglès écrivant que « Copeau alla visiter à 70 kilomètres de Moscou un grand monastère qu'il [é]lit pour décor de son premier acte » et fait une supposition : « pourquoi ne pas admettre qu'il ait pu se renseigner là-bas sur les représentations des *Karamazov* au *Théâtre d'Art* de Stanislavski ? »⁷⁰¹. Malheureusement, l'adaptation des *Frères Karamazov* du *Théâtre d'Art* de Moscou est effectuée par Némirovitch-Dantchenko durant les mois d'août et de septembre 1910, c'est-à-dire deux mois après la visite de Copeau en Russie. La représentation ouvre la saison 1910/1911 le 12 octobre 1911⁷⁰². *Le Journal* de Copeau nous renseigne sur sa rencontre avec Valéry Brussov qui lui « apprend qu'il existe une forte quantité de documents sur Dostoïevski, tels que des cahiers de notes au musée historique, et que sa femme en interdit la publication avant

699 Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 15, *op. cit.*, pp. 519-520. «Первое исполнение как отдельных эпизодов, так и полной инсценировки романа было осуществлено на провинциальной сцене, где *Карамазовы* вошли в репертуар известных актеров-гастролеров. В роли Дмитрия Карамазова с большим успехом выступал в 1900-х годах на провинциальной и столичных сценах известный трагический актер П.Н.Орленев. 26 января 1901 г. состоялся первый спектакль *Братья Карамазовы* в Петербурге — в суворинском Малом театре (Театр Литературно-художественного общества). Роли исполнили: Митя — П.Н.Орленев.»

700 «Г. Дмитриев, «автор» «Карамазовых» работает по рецепту г. Дельера. Рецепт этот простой. Берется Достоевский, живой как есть... и распластывается на столе. Передельватель надевает фартук, засучивает рукава и запускает обе руки в распластанный роман, излавливая и звлекая, что под руку попадает. Попадает интересная ситуация — тащи ситуацию. Тип — тащи тип... Затем полученный таким образом материал делится на 6-10 приблизительно равных частей и получают драматические сцены в соответствующем количестве картин». О.Сокурова *Уроки первых постановок Карамазовых in Достоевский и театр*, Москва, Искусство, 1983, p. 222.

701 Francis Pruner, *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des Frères Karamazov (1908-1911)*, *op. cit.*, p. 55.

702 К.С.Станиславский, *Письма 1886-1917 гг.*, Москва, Искусство, 1960, Собр.соч. в 8 томах, том 7, p. 741.

trente années »⁷⁰³, et aussi qu'au cercle littéraire où Brussov invite Copeau, ce dernier « ramène constamment la conversation sur le sujet de Dostoïevski »⁷⁰⁴. Mais il n'y a pas un mot sur des représentations théâtrales. On pourrait supposer que Copeau ait tiré cette conclusion de quelqu'un ou plutôt de quelqu'une de ses connaissances qui avait assisté à la représentation des *Frères Karamazov* du *Théâtre d'Art* de Moscou. En effet, le journal russe *Le Matin de la Russie* (Outro Rossyï), daté du 12 novembre (30 octobre) 1910, annonce que Georgette Leblanc Maeterlinck et Réjane ont honoré de leur présence la représentation des *Frères Karamazov* du *Théâtre d'Art* de Moscou. En outre, on renseigne le lecteur sur le but de la venue de Madame Maeterlinck, qui est la création de la représentation française de *L'Oiseau bleu*⁷⁰⁵. Cette pièce est en effet jugée peu adaptée aux exigences scéniques. Sa première représentation a lieu le 30 septembre 1908 au *Théâtre d'Art* de Moscou dans la mise en scène de Stanislavski. En France, elle sera représentée le 2 mars 1911 au *Théâtre Réjane* avec une mise en scène d'après Stanislavski et des décors d'Egorov. Copeau se rend souvent au *Théâtre Réjane*, écrit des critiques et des comptes-rendus des représentations, mais de toute évidence, il n'entretient pas de relations personnelles, ni avec Maurice Maeterlinck, ni avec Georgette Leblanc-Maeterlinck, ni avec Réjane. *L'Oiseau bleu* n'attire pas son attention tout simplement parce qu'il est en train de préparer la représentation des *Frères Karamazov* qui a lieu le 6 avril 1911. On pourrait supposer aussi que Copeau se réfère à l'opinion des journaux. En effet, la presse ne laisse échapper aucun événement. En Russie, le journal *La Parole russe* (Rousskoïé slovo), du 7 avril (25 mars), écrit à propos de l'adaptation française : « *Le Théâtre des Arts* présente la pièce des *Frères Karamazov*, l'adaptation du roman de Dostoïevski. L'adaptation est très libre, presque désinvolte. Cela a donné un drame de boulevard mais qui fait de l'effet »⁷⁰⁶. Pourquoi ne pas admettre que la presse française a commenté de la sorte des événements culturels de Russie ? Cela reste toujours une supposition car on n'a pas pu trouver de compte rendu de la pièce moscovite dans la presse française de l'époque.

Il est vrai aussi que Stanislavski passe deux fois par Paris dans sa tournée de 1922-1923 en Europe avant d'arriver aux États-Unis. Au cours de son premier passage, le *Théâtre d'Art* de Moscou présente le 24 décembre 1922 un impromptu composé de scènes des *Frères Karamazov*, telles que « le déchirement au grand air », « l'hallucination d'Ivan Fiodorovitch » et « le diabolin »⁷⁰⁷. La représentation entière est jouée sur la scène française par le *Théâtre d'Art* de Moscou en octobre

703 Jacques Copeau, *Journal 1905-1915*, op. cit., p. 497.

704 *Loc. cit.*

705 *Утро России*, 12 ноября (30 октября) 1910, <http://starosti.ru>

706 *Русское слово*, 7 апреля (25 марта), 1911, <http://starosti.ru>

707 К.С.Станиславский, *Статьи. Речь. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917-1938 гг.*, Москва, Искусство, 1959, Собр.соч. в 8 томах, том 6, p. 158.

1923, lors de son deuxième passage, à son retour des États-Unis⁷⁰⁸. Il faut préciser que de la pièce entière, qui a été jouée à Moscou en 1910 deux soirées de suite, on n'a gardé, pour la tournée, que les tableaux suivants : premier et second (une controverse, en prenant le cognac, les sensuels) ; troisième (les deux ensemble) ; quatorzième (à Mokroïé) ; dix-huitième (troisième et dernière entrevue avec Smerdiakov) ; dix-neuvième (le diable. Hallucination d'Ivan Fiodorovitch) et vingtième (une erreur judiciaire. Brusque catastrophe)⁷⁰⁹. Bizarrement, dans son *Journal*, tout en parlant de l'arrivée de Stanislavski et de l'atelier qui a donné le *Théâtre d'Art* de Moscou au *Théâtre de Vieux-Colombier*, Copeau ne parle pas de la représentation moscovite des *Frères Karamazov*. Est-ce dû aux problèmes qu'il a eus à ce moment-là avec Charles Dullin et Jacques Juvet qui l'ont abandonné, ou à la volonté de ne pas critiquer ouvertement le maître dont il se dit l'élève ? On ne peut que supposer. De toute façon, la « Note sur les *Frères Karamazov* », d'où Nina Gourfinkel tire sa conclusion, est parue dans la deuxième édition de 1912, une année où Copeau ne peut qu'entendre ou lire des rumeurs à propos de cette représentation faite à Moscou. Il arrive souvent qu'une pièce théâtrale ait son destin. Celui des *Frères Karamazov* de Nemirovitch-Dantchenko a été voué au silence.

L'idée d'introduire *Les Frères Karamazov* au répertoire du *Théâtre d'Art* de Moscou est déjà apparue au cours de la saison de l'année 1908/09. Il a fallu contourner l'interdiction de la censure de présenter sur la scène le clergé. En juillet 1908, Nemirovitch-Dantchenko espère que Zosime sera permis, mais en juin 1910 cet espoir est définitivement perdu. Dès le début du projet, la mise en scène se construit autour du lecteur qui agira dans la même mesure que les comédiens. Le projet mûrit durant trois ans. Quand la maladie de Stanislavski suspend *Hamlet*, le résultat de la collaboration de Craig et de Stanislavki, qui aurait dû ouvrir la saison de l'année 1910/11, Nemirovitch-Dantchenko décide de le remplacer par *les Frères Karamazov*. L'adaptation de Nemirovitch-Dantchenko est novatrice du point de vue de la composition de la pièce. Elle présente des épisodes du roman sans qu'ils aient un lien logique. Le lecteur joue son rôle sans assurer cette liaison des épisodes entre eux. La lecture passe progressivement dans l'action des comédiens. Selon l'idée de Nemirovitch-Dantchenko, le lecteur doit lui seul produire l'effet, mais la distribution ne l'a pas permis. Toutefois, l'absence de ce maître de la mise en scène qu'est Stanislavski oblige Nemirovitch-Dantchenko à trouver un compromis. Assumant le rôle de metteur en scène, il déplace tout intérêt sur le personnage⁷¹⁰, l'histoire étant hachée et le décor étant austère. L'adaptation a un

708 К.С.Станиславский, *Статьи. Речь. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917-1938 гг.*, том 6, *op. cit.*, p. 406.

709 К.С.Станиславский, *Письма 1918-1938 гг.*, Москва, Искусство, 1961, Собр.соч. в 8 томах, том 8, p. 495.

710 «Итак, видите, что все зависит от того, как сыграют, весь интерес не на *фабуле* и не на обстановке, а на *образах*. Удадутся яркие, темпераментные образы — будет большой успех. Не удадутся — будет почтенная скука». Из письма М.П. Лилиной 5 сентября 1910 г. Вл. И. Немирович-Данченко, *О творчестве актера. Хрестоматия*, Москва, Искусство, 1984, p. 68.

succès artistique qui n'est pas immédiat. Stanislavski ne voit *les Frères Karamazov* que durant la tournée du *Théâtre d'Art* au Saint-Pétersbourg les 11 et 12 avril 1911, bien que le matin du 11 avril il ait joué lui-même Astrov dans *L'Oncle Vania*. Jamais quand Stanislavski évoque le travail de Nemirovitch-Dantchenko, il ne souligne les qualités artistiques de cette mise en scène, ce qui afflige le dernier. Après avoir lu *Ma vie dans l'art*, le manuscrit de Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko remarque que ce livre, qui prête tant d'attention à la personnalité du comédien, ne consacre aucun mot à la représentation des *Frères Karamazov*, qui est la pièce de comédiens par excellence. Quand Nemirovitch-Dantchenko écrit ses propres mémoires *Du passé* dans les années trente, il ne peut pas inclure le chapitre consacré à Dostoïevski selon les conventions idéologiques. Ses mises en scènes les plus chères et les plus importantes, comme *les Frères Karamazov* et *Nicolas Stavroguine* restent ainsi dans l'ombre.⁷¹¹ Les raisons qui font passer sous silence l'adaptation de Nemirovitch-Dantchenko en France, sont autres.

Le visiteur ignorant

Dans son article *La légende de Stanislavski : du rêve aux malentendus*, Jean-François Dusigne estime que dans le contexte historique des années 1922 et 1923 qui correspondent à la prise de pouvoir des bolcheviques, les tournées, tout en représentant « un ballon d'oxygène, une issue et une fuite »⁷¹² ont leurs contraintes : « d'une part, "assurer" des spectacles repris dans des conditions matérielles difficiles et, d'autre part, conforter son renom : bon gré mal gré, on prenait le parti de mettre entre parenthèses les recherches en cours afin de réduire les risques »⁷¹³. Un telle approche provoque inévitablement la réaction suivante :

Ainsi, la reprise en 1922 d'un programme de la période réaliste, qui ne reflétait pas les étapes ultérieures du Théâtre d'Art, a engendré l'incompréhension, d'autant que ses spectacles ne pouvaient, avec le temps, que s'être figés dans l'habitude. Tout ceci explique les réactions paradoxales des hommes de théâtre français, partagés entre leur envie de ne pas infléchir l'idée qu'ils s'étaient déjà faite de Stanislavski et du Théâtre d'Art et leur impression qui devint plus mitigée lors de la seconde tournée de 1923.⁷¹⁴

Les hommes de théâtre français ont une idée de Stanislavski. Plus loin, Jean-François Dusigne souligne encore : « En France, ce ne sont pas tant les spectacles présentés que l'idée qu'on se sera

711 Ce passage consacré à la mise en scène des *Frères Karamazov* représente le résumé de l'article d'Olga Radicheva *La saison de Némirovitch-Danchenko*, « Театр », № 11, ноябрь 1993, pp. 46-59.

712 *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*. Études réunies et dirigées par Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 215.

713 *Loc. cit.*

714 *Ibid.*, p. 216.

faite du *Théâtre d'Art* de Moscou, par le bouche à oreille, qui aura agité les esprits. »⁷¹⁵ D'ailleurs, ce n'est pas un paradoxe unique. Si l'on se réfère à la première réception de l'œuvre et à la personnalité de Dostoïevski en France, on verra régulièrement par le bouche à oreille se former des idées de ce qu'il était, qui persistent jusqu'à des années quatre-vingt. C'est ainsi qu'on a « suspecté, voir vilipendé l'art d'écrire de Dostoïevski »⁷¹⁶ selon l'expression de Jacques Catteau. En effet, Dostoïevski, dans sa correspondance qu'on connaît à l'époque ne cesse de se plaindre et de geindre en demandant constamment de l'argent, insistant pour être payé à l'avance de ses écrits. On imagine alors un écrivain écrivant sans relâche tout et n'importe quoi, sans faire attention au style, pourvu qu'on le paye. Il faut attendre des recherches de Jacques Catteau pour démontrer justement où et pourquoi ces idées « unilatérales »⁷¹⁷ sont apparues. Jean-François Dusigne découvre aussi que c'est Jacques Rouché qui est à l'origine d'un renseignement inexact à propos du *Théâtre d'Art* de Moscou et de l'idée que les hommes de théâtre français se sont fait du théâtre de Stanislavski. Jacques Copeau, dans *Les Registres*, écrit à propos de Jacques Rouché :

Jacques Rouché avait beaucoup voyagé, il connaissait des choses que nous n'avions pas vues. C'est par lui que nous entendions parler pour la première fois de Gordon Craig, d'Adolphe Appia, des Grands Allemands et des Grands Russes. C'est dans son petit livre *L'Art théâtral moderne* que nous prîmes sommairement connaissance des méthodes et des réalisations qui allaient alimenter nos premières réflexions sur la mise en scène et nous mettre sur la voie de quelques expériences et découvertes personnelles.⁷¹⁸

C'est donc le petit livre de Jacques Rouché qui a servi de petite encyclopédie de l'art théâtral. Pourtant, Jean-François Dusigne explique que :

Dans son livre *L'Art théâtral moderne*, paru en 1910, Jacques Rouché aura contribué à faire connaître les orientations du Théâtre d'Art en paraphrasant notamment l'article contestataire de Meyerhold « Histoire et technique du théâtre », qui se référait à l'expérience interrompue du Théâtre-Studio de 1905.⁷¹⁹

Jean-François Dusigne caractérise ainsi l'œuvre de référence pour les hommes de théâtre français (on tient à donner toute cette longue citation tirée de son article) :

Édité dans une collection de La Grande Revue, cet ouvrage (*L'Art théâtral moderne* de Jacques Rouché) va constituer jusque dans les années 1950, la Somme incontournable en France, prisme à travers lequel des générations d'homme de théâtre, à commencer par Jacques Copeau, vont se faire un aperçu des découvertes et réalisations de leur prédécesseurs. Mais Rouché n'était ni historien, ni théoricien. La présentation du livre est trompeuse : elle a pu faire accroire qu'il s'agissait là de notes et de commentaires personnels, issus de sa longue enquête menée à travers l'Europe. En fait *L'Art théâtral moderne* procède moins de la réflexion personnelle que du « copier-coller ». A défaut de rendre compte de la série de rencontres ou de découvertes qu'il a

715 *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages, op. cit.*, p. 216.

716 Jacques Catteau, « De l'écrivain secret à l'homme nu. Introduction générale à la correspondance » in Dostoïevski, *Correspondance*. Tome 1, 1832-1864, éditions intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Paris, Bartillat, p. 13.

717 *Ibid.*, p. 35.

718 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I, op. cit.*, p. 21.

719 *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages, op. cit.*, p. 216.

effectivement faites, Rouché a réalisé son livre en recourant à l'emprunt, piochant ici et là à son gré dans des différents ouvrages (au demeurant fondamentaux) qu'il a eu le mérite de réunir. Tantôt il indique la citation en présentant celle-ci en petits caractères, mais sans jamais en donner de référence précise, tantôt il reproduit sans guillemets ni italiques des pans entiers de textes qu'il se réapproprie. Ici et là, il n'hésite pas à couper, à modifier des termes ou à intervertir des paragraphes, ce qui non seulement contribue à obscurcir le sens des propos empruntés, mais en infléchit sensiblement la pensée. Sur les quatorze pages consacrées au théâtre russe, seule une dizaine de lignes est en fin de compte de son propre cru. Le reste est emprunté à Craig ainsi qu'à Meyerhold. Inversant la chronologie, il commence son chapitre sur le théâtre russe en évoquant l'expérience amère du Théâtre-Studio de 1905 (telle qu'elle a en fait été vécue par Meyerhold), et ne présente qu'ensuite le Théâtre d'Art, prêtant ainsi à croire que ce dernier en a résulté.⁷²⁰

Malheureusement, Jean-François Dusigne ne donne pas d'exemples concrets, on tend à le croire mais on n'a pas la moindre idée de ce que Jacques Rouché s'est approprié ni quels termes il a modifiés. Quand Jacques Rouché publie *L'Art théâtral moderne* en 1910, Jacques Copeau écrit dans la *Nouvelle Revue Française* (numéro 24) :

M. Jacques Rouché étudie les conditions de ce qu'il nomme *L'Art théâtral moderne*... A vrai dire, un corps de doctrine rigoureux ne nous est pas ici présenté. C'est une succession d'observations et de remarques. Et M. Rouché déclare ne les point tirer de son expérience personnelle. Elles lui furent suggérées par les théories et les recherches de Mme Kommissarjevskaja, de MM. Bakst et Benois, Stanislavski, Dantchenko et Meyerhold pour la Russie.⁷²¹

On ne peut pas dire que Jacques Copeau attribue cet ouvrage à la plume de Jacques Rouché mais il est évident, toutefois, qu'il le considère comme un résumé des théories et des recherches élaborées par les Grands Russes. Toutefois, il n'y a pas de traces des théories de Stanislavski et de Nemirovitch-Danchenko dans *L'Art théâtral moderne*. Jacques Rouché se réfère, semble-t-il, à l'article de Meyerhold *Histoire et technique du théâtre* (1907). De plus, cette source ne contient pas uniquement les réflexions de Meyerhold. Le destin, comme on le verra, jouera un tour à Jacques Copeau. Paradoxalement, la première partie de cet article est consacrée à l'expérience du théâtre-Studio fondé par Stanislavski et où Meyerhold a été metteur en scène. Même si le nom de Stanislavski y figure, Meyerhold ne parle que de la pratique et de la mise en œuvre des nouvelles formes scéniques du théâtre nouveau, symboliste. Les deuxième et troisième parties manifestent la critique du théâtre naturaliste que Meyerhold partage avec Valéry Briousov qui met au cœur du nouveau théâtre conventionnel, symboliste, le postulat de « la convention consciente ». Meyerhold est beaucoup influencé aussi par le théâtre immobile de Meaterlinck. Les quatrième et cinquième parties dévoilent les pratiques de la création du théâtre conventionnel. Ici, apparaît la personnalité de Viatcheslav Ivanov qui prône le retour au théâtre antique. L'article de Meyerhold contient donc les théories de deux symbolistes importants. L'un, Briousov, qui « fonde son art sur la découverte

720 *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages, op. cit.*, p. 223.

721 Jacques Copeau, *Les Registres du Vieux-Colombier*1, *op. cit.*, p. 381.

du Moi, de la vie intérieur cachée et sur la poursuite de la beauté – donc de la forme – dans la poésie (langue, musicalité)⁷²², et l'autre, Viatcheslav Ivanov, pour qui « la recherche de la spiritualité est associée à la quête d'une religion, si imprécise soit-elle ; pour lui, avant d'être une école littéraire et artistique, le symbolisme est une conception du monde »⁷²³.

Jacques Rouché représente l'expérience de Meyerhold et de Stanislavski comme la lutte de la « jeune école » contre « l'école réaliste réactionnaire ». Stanislavski, réunissant ses efforts avec ceux de Nemirovitch-Danchenko, fonde un théâtre dont le but est la lutte contre les tics du métiers. Stanislavski, élevé lui-même dans cette tradition, essaie de toute ses forces de s'en débarrasser. Il lui semble que quand le comédien se sent entouré des choses réelles, quand il est occupé sur la scène comme dans la vie réelle, il réagit en stricte conformité avec elle, il est dans la vérité sur la scène. C'est pourquoi il se presse de reproduire sur la scène la vie telle qu'elle est. Et c'est cette reproduction qui permet aux comédiens d'être vrais. Meyerhold se félicite du but que le *Théâtre d'Art* se donne et y participe jusqu'à ce que les formes retrouvées ne le satisfassent plus. Il adhère alors aux écrits des symbolistes car ils correspondent à sa propre perception de l'art scénique. La théorie de Meyerhold est inspirée en partie de l'article de Valéry Brioussov qui critique les représentations du *Théâtre d'Art* de Moscou justement pour son naturalisme et son réalisme. L'article de Brioussov, avec ce titre caractéristique : *La Vérité inutile* (Nenujnaïa pravda) *A propos du théâtre d'Art de Moscou* publié dans la revue *Le Monde de l'art* (Mir iskoustva) numéro quatre de l'année 1902, contient une théorisation du théâtre d'art symbolique. Meyerhold se réfère dans son article à *La Vérité inutile* et surtout à la critique de la méthode naturaliste. Brioussov n'exerçant pas la pratique scénique trouve ses exemples dans l'opposition entre le théâtre réaliste et les théâtres antique ou élisabéthain. Meyerhold a un matériel riche pour y puiser des exemples. Jacques Rouché se perd dans toute ces références muettes pour lui mais il ne se décourage pas ; au contraire dans son livre apparaît une certaine dramatisation :

M. Meyerhold a rappelé dans une de ses très intéressantes études les railleries de la jeune école contre l'école réaliste réactionnaire.

Ibsen devait, de l'avis des régisseurs, être *expliqué* au public ! Il fallait trouver le moyen d'animer n'importe comment des dialogues *ennuyeux* : par un repas, par la préparation d'un souper, l'arrangement d'une chambre ! « Dans *Hedda Gabler*, s'écrie l'un, pendant la conversation de Tessuman et de tante Julie, on servait le déjeuné. J'ai bien retenu comment mangeait l'acteur personnifiant Tessuman, mais involontairement je n'ai pu entendre l'exposition de la pièce ».

Le théâtre réaliste en arrive à « l'absurde parce qu'il veut mettre en scène « le quatrième mur ! », dit l'autre.

722 Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1994, p. 23.

723 *Ibid.*, p. 24.

La scène est devenue une sorte de magasin d'articles de musée, une succursale de fabrique, annonce un troisième !⁷²⁴

Meyerhold mène un dialogue avec Briousov et le cite pour renforcer sa propre idée, tandis que le lecteur, ignorant l'article de Briousov, ne suit pas le dialogue pour approuver ou donner du sens aux citations. Jacques Rouché s'est justement retrouvé dans la position de lecteur ignorant, il a omis la référence à Briousov considérée comme un passage trop obscur. Mais il a trouvé un terme appelant l'un des procédés fondamentaux du nouveau théâtre - « non-historisme »⁷²⁵ qui lutte contre le naturalisme et l'attribue aux trouvailles du théâtre de Stanislavski. De même Jacques Rouché n'arrive pas à entrer dans les détails du travail technique et se trompe en déclarant :

Afin de rechercher minutieusement les transformations à apporter dans la technique de la scène, les organisateurs s'adonnèrent à une étude détaillée des maquettes (miniatures de carton, représentant décors et accessoires, spécialement construites par les artistes). On disposait des maquettes de pièces très diverses, telles que : *les Bojaty*, de Polevoi ; *la Neige*, de Pchebychevsky ; *le Collègue Crampton*, de Bachilde ; *la Fête de Concorde*, de Hauptman ; *le Sphinx*, de Tettmayer ; *les Sept princesses*, de Maeterlinck ; *la Femme à la fenêtre*, de Hoffmannsthal.⁷²⁶

En réalité, Meyerhold caractérise la construction des maquettes comme une technique ancienne que les décorateurs du théâtre-Studio Sapounov et Soudeïkine abandonnent définitivement au profit de plans impressionnistes.⁷²⁷ A la fin de son article, Meyerhold soulève la question du répertoire théâtral. Cette question le ramène encore une fois vers le théâtre antique mais dans le sens que lui donne Viatcheslav Ivanov. Convaincu que seul le théâtre antique était capable de représenter des pièces qu'il est impossible de monter sur la scène actuellement, Meyerhold les cite. Quant à Jacques Rouché, il les prend pour celles que Meyerhold avait mises en scène en travaillant avec Komissarjevskaja et après sa mort, comme directeur de son théâtre. En effet, Meyerhold met justement en scène quelques unes des pièces de cette liste, ce qui déroute Jacques Rouché. D'ailleurs, ce dernier utilise abondamment des photos de la représentation de *L'Oiseau bleu* mis en scène par Stanislavski comme illustration de la stylisation. (Maxime Dethomas, qui a créé des décors pour la représentation des *Frères Kartamazov* de Copeau, déclare dans le programme : « Je me suis plu à imaginer un coin de Russie, mais sans nullement chercher le réalisme. »⁷²⁸) La stylisation, le deuxième procédé fondamental du nouveau théâtre, n'est pas tout à fait claire dans les articles de Meyerhold. Il croit qu'elle est liée avec l'idée de la convention, de la généralisation et du symbole mais son explication est assez floue : « "Styliser" une époque ou un fait signifie rendre par

724 Jacques Rouché, *L'art théâtral moderne*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1924, pp. 41-42.

725 *Ibid.*, p. 46.

726 *Ibid.*, p. 32.

727 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tome I (1891-1917), traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, La Cité, L'Âge de l'Homme, Lausanne, 2004, p. 90.

728 Jacques Copeau, *Journal 1901-1915*, *op. cit.*, p. 519.

tous les moyens d'expression la synthèse intérieure de telle époque ou tel fait, reproduire les traits spécifiques cachés d'une œuvre d'art »⁷²⁹. Brioussov est beaucoup plus explicite :

Point n'est besoin de supprimer la décoration, mais elle doit être consciemment conventionnelle. Elle doit être, pour ainsi dire, stylisée. On devra élaborer des types de décoration compréhensibles à tout le monde comme est compréhensible une langue vernaculaire, comme sont compréhensibles les statuts blanches, les tableaux plats, les gravures noires.⁷³⁰

La stylisation concerne en premier lieu le décor. Le comédien, dont le corps est tridimensionnel, doit s'inscrire harmonieusement dans l'habillement de la scène. A côté des tableaux peints ainsi qu'avec des constructions architecturales, le corps est un intrus car la scène n'est pas le monde. Il faut donc créer un rapport spatial entre le corps et les objets, trouver des combinaisons possibles qui fassent travailler l'imagination du spectateur. D'où l'idée de Meyerhold selon laquelle l'art scénique doit être complété par la statuaire et non pas par la peinture. Jacques Rouché, présentant le résumé des théories des Grands Russes, utilise comme source l'article de Meyerhold dans lequel il évoque ses expériences scéniques faites sous la direction de Stanislavski qui ne verront jamais le monde justement parce que Stanislavski ne les trouve pas dignes de son nom. Les trois procédés fondamentaux du théâtre symbolistes ont été les trouvailles de Meyerhold influencé par deux symbolistes importants, à savoir Brioussov et Ivanov. Brioussov écrit dans *La Vérité inutile* que le succès du *Théâtre d'Art* de Moscou prouve qu'il donne à voir à ses spectateurs non pas un théâtre renouvelé mais un théâtre raccommoqué et qu'il n'attende pas aux habitudes des fervents du théâtre. Moquerie du destin : à Copeau se rendant en Russie, André Gide fournit l'adresse de Valéry Brioussov, l'inspirateur des nouvelles idées qui lui viennent à l'esprit quand il critique Stanislavski et que Jacques Copeau tiendra justement pour les idées de Stanislavski.

« Une rencontre absolue »

En ce qui concerne la théorie propre de Meyerhold, Copeau la découvre un peu plus tard, en 1916, mais par l'intermédiaire cette fois d'Alexandre Bakshy, en lisant son ouvrage *The Path of the Modern Russian Stage and Other Essays*. Il notera :

Le coup le plus violent, à ce point de ma lecture, c'est de trouver mes propres idées, ma préoccupation principale et la plus insistante (de l'importance éminente de l'acteur et du jeu de l'acteur) chez Meyerhold, avec toutes les conséquences de ce point de vue.⁷³¹

729 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tome I (1891-1917), *op. cit.*, p. 91.

730 Claudine Amiard Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, *op. cit.*, p. 187.

731 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, *op. cit.*, p. 360.

Alexandre Anisimovitch Bakshy, « le père de l'esthétique du cinéma », selon Robert Beurd qui étudie le développement de l'esthétique du cinéma par rapport au symbolisme russe – justement comme l'héritage de Viatcheslav Ivanov chez Alexandre Bakshy et Adrian Pyotrovsky⁷³² – fait ses études à Saint-Pétersbourg où il s'intéresse au théâtre nouveau et au cinéma. En 1911 il part en Angleterre. À partir du 1926 il vit à New-York où de 1929 à 1933 il est le critique cinématographique de la revue *The Nation*. La correspondance d'Alexandre Bakshy avec Viatcheslav Ivanov et Vladimir Meyerhold datée des années 1914-1915 existe sous forme de trois lettres que Robert Beurd publie dans l'annexe de son article. Dans la lettre datée du premier mai 1914, Bakshy demande à Meyerhold la permission de publier la traduction de son article *Le Théâtre forain* (1912) dans la revue florentine de Gordon Craig *The Mask*, ainsi que de traduire en anglais son livre *Écrits sur le Théâtre*. La lettre suivante, du 21 mai 1914, informe Meyerhold de la publication immédiate de l'article, éventuellement ce même mois, et révèle l'intérêt de Meyerhold pour l'école de Craig. Bakshy lui promet d'écrire pour sa revue un article sur ce sujet après avoir recueilli l'information nécessaire auprès de la revue *The Mask*. Robert Beurd n'a trouvé ni l'article de Meyerhold *Le Théâtre forain*, ni aucune autre publication signée par Bakshy dans les numéros des années 1914-1915 de la revue *The Mask : A Journal of the Art of the Theatre*. De même, il n'a pas trouvé l'article de Bakshy sur l'école de Craig dans les neuf numéros des années 1914-1916 de la revue de Meyerhold *L'Amour des trois oranges. La Revue du Docteur Dapertoutto*. Mais, en 1916, paraît le livre de Bakshy *The Path of the Modern Russian Stage and other Essays*, dans lequel il y a deux chapitres sur le théâtre de Meyerhold ainsi que sur le théâtre de Stanislavski avec une analyse comparative et explicative des deux tendances théâtrales. *Les Registres du Vieux-Colombier* de Copeau contiennent les notes sélectives tirées de ces quatre chapitres car, en septembre 1915, il se rend à Florence pour lire des écrits de Craig et en discuter avec lui. Or, Jacques Copeau et Meyerhold s'intéressent à l'école de Gordon Craig presque à la même époque. Quant aux écrits de Bakshy sur Meyerhold, nous comparons les notes de Copeau dans lesquelles les idées du *Théâtre forain* de Meyerhold apparaissent éclairées par la transparence des idées de Bakshy.

Le Théâtre forain, qui est daté de 1912, s'ouvre, comme par hasard, sur la critique de Meyerhold d'une des « lettres artistiques » de A. Benois *Un Mystère dans le théâtre russe*. Meyerhold s'oppose vivement à l'appellation « mystère » pour l'adaptation des *Frères Karamazov* du *Théâtre d'Art* de Moscou qu'utilise Benois. Il caractérise ainsi la mise en scène de Némirovitch-Dantchenko :

On trouve certes dans le roman de Dostoïevski des éléments de purification et d'édification,

732 Toute l'information sur Alexandre Bakshy est empruntée à l'article de Robert Beurd, la traduction est la nôtre. Роберт Бёрд, *Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бахши и Адр. Пиотровского* in *НЛО*, 2006, № 81, <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/be6.html>

mais ils apparaissent à travers une construction générale en thèse et antithèse : Dieu et le diable. Zossime et le « Karamazovisme », symbole du divin et du démoniaque, sont les deux piliers indissociables du roman. Sur scène, au contraire, c'est Mítia qui devient le centre de gravité de l'intrigue. L'adaptation théâtrale du roman fait disparaître la triade essentielle chez Dostoïevski, c'est-à-dire Zossime, Aliocha et Ivan, avec leurs relations réciproques. Vus sous cet aspect, *Les Frères Karamazov* se ramènent purement et simplement à la mise en scène de l'intrigue du roman, ou plutôt de quelques chapitres du roman.⁷³³

La critique est trop générale pour donner une idée du travail adaptatif, elle ne sert que d'introduction. La vraie indignation provient d'une autre phrase à partir de laquelle Meyerhold construit tout l'article consacré au théâtre forain. En effet, Benois conclut son feuilleton *Un mystère au théâtre russe*, ainsi : « Tout ce qui réussit à la *Comédie Française*, tout ce qui peut réussir à Reinhardt et à Meyerhold, tout ce qui est tromperie, cabotinage, tout cela est pour eux (les comédiens du *Théâtre d'art* de Moscou) inadmissible »⁷³⁴. Meyerhold se pose la question de savoir si l'on peut concevoir un théâtre sans cabotinage et se demande : « qu'est-ce donc ce cabotinage tant haï par Benois » ?⁷³⁵ Il fait appel aux origines du théâtre et affirme que « cabotin » désigne un comédien ambulant qui fait partie de la famille des mimes, des histrions, des jongleurs. C'est lui qui « possède une merveilleuse technique d'acteur ». Et c'est « le représentant des traditions de l'art authentique de l'acteur »⁷³⁶. Pour comprendre le retour au cabotin, il faut suivre le développement de la pensée de Meyerhold. D'autant plus que l'article *Le Théâtre forain* constitue la troisième partie du livre de Meyerhold *Écrits sur le théâtre*, à propos duquel Meyerhold écrira : « Moi, qui ai commencé mes pratiques de mise en scène en 1902, ne touche qu'à la fin de décennie des secrets du Théâtre, renfermés dans ses éléments premiers comme proscenium et masque »⁷³⁷. Il faut donc revenir à l'article *Histoire et technique du théâtre*. Il semble indispensable de faire une analyse rétrospective des écrits des symbolistes (Brioussov, Ivanov), et de leur réception par Meyerhold puis Bakshy et Copeau.

Valéry Brioussov proclame dans *La Vérité inutile* que la jouissance artistique au théâtre provient de l'interprète, non de la pièce.⁷³⁸ D'où le rôle du théâtre qui serait d'aider le comédien à dévoiler son âme au spectateur.⁷³⁹ Comme corollaire, la scène doit aider le spectateur à reconstituer le cadre exigé par la pièce.⁷⁴⁰ Meyerhold trouve un réconciliateur entre l'acteur et le dramaturge que Brioussov contredit en disant que l'auteur est le valet des acteurs. Il estime que le metteur en scène (le régisseur) doit contribuer au dévoilement de l'âme de l'acteur grâce à une union de l'âme de

733 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tome I, 1891-1917, *op. cit.*, pp. 173-174.

734 Александр Бенуа, «Мистерия в русском театре», *Речь*, № 114, Санкт-Петербург, 27 апреля (10 мая), 1912.

735 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 176.

736 *Loc.cit.*

737 *Ibid.*, p. 86.

738 Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, *op. cit.*, p. 184.

739 *Ibid.*, p. 185.

740 *Ibid.*, p. 187.

l'acteur avec l'âme du dramaturge. Meyerhold prône la réunion des trois entités agissantes du théâtre. Selon lui, le metteur en scène relie le spectateur à l'acteur pour éveiller l'imagination du spectateur. De plus, il pousse en avant l'idée que l'acteur doit avoir toute liberté de création, de même que le spectateur (bien que dans son imagination). Meyerhold pose un quatrième créateur, à savoir le spectateur. Il doit, par son imagination, achever artistiquement les ébauches présentées sur la scène. C'est pour cela qu'il est contre – comme Briousov – la réalité naturaliste sur la scène qui tue l'imagination du spectateur. Meyerhold ne veut pas que l'acteur vive sur la scène ; il doit y jouer. À ce procédé réaliste, Meyerhold oppose le vrai art de l'acteur qui ne peut prospérer que dans le théâtre conventionnel. Bakshy éprouve la nécessité d'expliquer ce terme et le remplace par la confrontation de deux manières de représentation, objective et subjective. La première correspond au théâtre réaliste et la seconde au théâtre conventionnel. Et pour distinguer la pratique du *Théâtre d'Art* de la pratique de Meyerhold, Bakshy tire sa conclusion : « The Art Theater placed the centre of gravity of the production on the stage, Meyerhold transferred it to the audience. »⁷⁴¹ Il décrit ensuite comment ce transfert peut avoir lieu :

It was no longer a question of picking and choosing whatever one liked out of a complete reproduction of the world on the stage, but rather of evoking a fuller vision of the world by showing a glimpse of it on the boards. To this subjective vision held by the audience, the stage production had the appeal, and with this vision it was indissolubly bound up.⁷⁴²

Copeau écrit dans ses notes : « Découverte de Meyerhold » et traduit ces deux passages du livre de Bakshy :

Le Théâtre d'Art de Stanislavski plaçait le centre de gravité du spectacle sur la scène. Meyerhold la transfère dans l'audience. Il n'est plus la question de choisir un fragment d'une reproduction du monde sur la scène, mais plutôt, par un aperçu fugitif, d'en évoquer une pleine vision. La représentation sur scène se trouve indissociablement liée à la vision subjective du public à laquelle elle fait appel.⁷⁴³

La « stylisation » et la « convention » sont des corollaires, selon Bakshy, de ce déplacement du centre de gravité du spectacle. Pourtant, Meyerhold tient la convention pour le point de départ. Ce n'est pas la convention qui est au centre de son intérêt mais la « convention consciente » de Briousov. Une telle convention n'a rien à voir avec les tics du métier de comédien mais parle à l'imagination du spectateur. L'appel au spectateur provient aussi de la théorie de Viatcheslav Ivanov. Il estime que l'art scénique est dynamique car dans le dithyrambe « chaque participant du chœur liturgique circulaire est une molécule active de la vie orgiaque du corps de Dionysos, de sa communauté religieuse »⁷⁴⁴. Avec le temps, l'art dynamique se transforme en art statique ou le

741 Alexander Bakshy, *The Path of Modern Russian Stage and other Essays*, London, Cecil Palmer&Hayward, 1916, p. 57.

742 *Loc. cit.*

743 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I, op. cit.*, p. 359.

744 Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre, op. cit.*, p. 210.

théâtre n'est qu'un spectacle dans lequel « une frontière magique – la rampe – est tracée entre l'acteur et le spectateur, qui divise maintenant le théâtre en deux mondes étrangers l'un à l'autre, l'un qui agit, l'autre qui perçoit »⁷⁴⁵. Ivanov proclame un théâtre nouveau dynamique où le spectateur sera le créateur, co-participant de l'action. Le théâtre devient ainsi le lieu de la communion ou de concilliarité (G. Nivat). Meyerhold exposant ces idées d'Ivanov dans l'article *Histoire et technique du théâtre*, rajoute pour sa part que le théâtre conventionnel doit briser la rampe, et doit descendre la scène au niveau du parterre. L'acteur et le spectateur se retrouvent ainsi face à face. Le « frottement » de deux sources libres, de la créativité de l'acteur et de l'imagination créative du spectateur, allumera une vraie flamme. Bakshy interprète plutôt l'idée d'Ivanov que celle revue par Meyerhold. Il écrit :

The theater, it was argued, is capable of arousing religious sentiment. [...] The theatre, united into one whole, thus becomes a temple, with the stage as a sacrificial altar, serving as a medium of religious purification. [...] The connection between these theories and Meyerhold's ideas of statuesque staging followed from the assumption that the actor – a real human being freed from the bondage of decorative scenery – shared with the audience the task of realizing the subject of the play, the one in action, the other in imagination.⁷⁴⁶

Copeau traduit ce passage dans ses notes et fait un rapprochement avec ce que lui a dit Appia à propos d'une représentation de *Troilus*, dans laquelle un Thersite immobile est assis sur le plateau et penché vers le public. Copeau s'indigne de ces théories esthétiques qu'il nomme « cérémonies » et exprime l'idée qu' « une scène nue, des acteurs et un public, et la communion se fera toute seule dans une forme d'art nouvelle, fruste et tout à fait libre »⁷⁴⁷. En réfléchissant au jeu de l'acteur, Meyerhold insiste sur ce que l'acteur contemporain doit étudier la technique ancienne du cabotin. Claudine Amiard-Chevrel explique :

L'éloge du cabotin n'est rien d'autre que la restauration de la tradition perdue du théâtre d'acteurs : le jongleur, l'artiste capable de tout exprimer avec son corps, avec le masque. Cet artiste n'imité pas la vie, il la *joue* ; donc tout est faux, et en même temps plus vrai que le réel. La notion fondamentale de *jeu* rend mieux compte de la réalité, de sa complexité, de ses aspects cachés, que sa copie.⁷⁴⁸

Meyerhold oppose le jeu à la lecture de « l'acteur intelligent » venant du salon de lecture et amenant avec lui l'immobilité et la solennité qui font s'endormir le public. (« L'acteur intelligent » est, nous semble-t-il, une critique du choix du lecteur comme noyau liant des tableaux entre eux dans la représentation des *Frères Karamazov* de Nemirovitch-Danchenko, ce que ce dernier considérait comme sa trouvaille la plus heureuse). Le seul culte du cabotin permet d'aider l'acteur contemporain à acquérir les lois essentielles du théâtre. Bakshy reformule le problème en présentant

745 Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, op. cit., p. 212.

746 Alexander Bakshy, *The Path of Modern Russian Stage and other Essays*, op. cit., p. 65.

747 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, op. cit., p. 360.

748 Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, op. cit., pp. 123-124.

les lois essentielles du théâtre comme le fondement de la convention théâtrale qu'il nomme la « théâtralité ». Meyerhold est conscient, lui aussi, de ce que la « théâtralité » est dissimulée par les tics du métier d'un « acteur d'instincts » qui n'estime que la création inconsciente basée sur des émotions. Ce qui préoccupe Bakshy est ce problème que note Copeau :

Proscription absolue de tout « illusionnisme », rendre à la scène son ancienne souveraineté en y faisant régner sans honte et librement une « théâtralité » non déguisée. On peut se demander si cette « théâtralité » si longtemps discréditée par des gestes et des poses conventionnelles et absurdes, par la fausseté et l'affectation de la diction, sera capable d'infuser un sang neuf au théâtre, la réponse est qu'il y a théâtralité et théâtralité.⁷⁴⁹

Illusionism, both of the subjective and the objective variety, was to be mercilessly swept out from the precincts of the stage, which was to be reinstalled in its ancient rights, as the place where undisguised « theatricality » reigns free and unashamed. But it will be asked whether this strange « theatricality », which seems to have been so utterly discredited by absurd conventional gestures and poses, and false affectation of speaking, is really capable of infusing any fresh blood in the theatre. The answer is that there is theatricality and theatricality.⁷⁵⁰

L'« illusionnisme », selon Meyerhold, est la volonté de remplacer la vérité par sa plate imitation. C'est ainsi qu'il s'indigne des pratiques du *Théâtre d'Art* de Moscou, qui, mettant en scène *Les Bas-fonds* de Maxime Gorki, remplace dans la distribution un acteur par un authentique vagabond :

Le public vient au théâtre pour y voir un homme pratiquer son art, mais est-ce de l'art que d'être soi-même sur scène ? Le public attend de l'invention, du jeu, de la maîtrise. Et ce qu'on lui donne, c'est la vie ou son imitation servile⁷⁵¹.

Paradoxalement, Meyerhold préconise le renouvellement du théâtre par un retour à une théâtralité ancienne fondée sur le geste, le mime et l'improvisation qui sont propres à la technique artistique du « cabotin », ce à quoi Copeau déclare la guerre, car son idée de renouveau est justement de : « décabotiner l'acteur »⁷⁵². Mais comme Bakshy habille ces réflexions d'une autre manière, Copeau y perçoit comme une « rencontre absolue »⁷⁵³ avec Meyerhold, une rencontre qui témoignerait de l'existence d'« *un fonds commun d'idées* »⁷⁵⁴. La théâtralité « déguisée », ainsi retrouvée par Meyerhold, fascine la pensée de Copeau par ce retour au masque et au grotesque. Toutefois, la réflexion de Meyerhold sur le rôle du masque qu'il étudie dans les deux théâtres de marionnettes pour en arriver à l'explication du masque de Don Juan chez Molière, Bakshy la résume dans un passage que Copeau note :

L'Acteur une fois mis dans la position du magicien ne peut qu'utiliser son pouvoir jusqu'en ses extrêmes limites. Par chaque mouvement de son corps, chaque changement d'intonation de sa

749 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, op. cit., p. 360.

750 Alexander Bakshy, *The Path of Modern Russian Stage and other Essays*, op. cit., p. 70.

751 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 183.

752 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, op. cit., p. 87.

753 *Ibid.*, p. 362.

754 *Ibid.*, p. 361.

voix, chaque expression de son visage, il tentera de communiquer au spectateur les innombrables aspects de l'humanité et du vaste monde qui demeurent caché dans les types habituels et dans leurs expressions.⁷⁵⁵

Mais ces « innombrables aspects de l'humanité et du vaste monde qui demeurent caché dans les types habituels et dans leurs expressions » ne spécifient pas la nature double d'Arlequin (sa simplicité et son diabolisme) ainsi que les multiples types que reflète le masque de Don Juan de Molière, selon Meyerhold. L'acteur, possédant l'art du geste et du mouvement, tourne le masque de telle manière que le spectateur reconnaît tout de suite le nigaud de Bergamo ou le diable. Le masque est muet. L'art de l'acteur consiste à le montrer sous tel angle et à prendre telle pose afin qu'il commence à parler. Bakshy entre en discussion avec Meyerhold :

But the wide horizon of transcendental realities, which pleases us most in the masks, could have hardly existed for the Italian audiences of the seventeenth century. It is scarcely to be imagined that the theatre-goers of that period could have been alive to the multiplicity of masks in one individual, their fascinating succession one after another, the doubles they serve to produce, and the abstract, flattening effect they have on the very images they embody, as in the poetic « Little booth », by Alexander Block, where Pierrot has a double Harlequin and dreams of Columbine as a « paste-board » maiden of his heart. Also the grotesque and the monstrous were taken at the time in a much simpler spirit than Meyerhold would have us take them now.⁷⁵⁶

Copeau note que l'auteur du livre se montre sceptique envers les résultats obtenus par Meyerhold et à la possibilité de les développer, et maintient ses réserves envers cette « tentative d'érudit ». Elle l'est certainement pour Copeau. Toutefois, il note aussi : « *Don Juan*, par Meyerhold 1910 = Présence sur la scène de « servants » qui manœuvrent les rideaux et servent les acteurs »⁷⁵⁷. Bakshy caractérise ainsi l'expérience de mise en scène de *Don Juan* de Molière par Meyerhold :

Here the principles of the show were frankly and consciously admitted, the play being set up as a brilliant spectacle displayed before the audience. Full lights were maintained in the hall, and an additional reminder of the fact that this was merely a staged spectacle, was provided by the presence on the stage of little Arabs who, in the fashion of the time of le Roi Soleil, drew curtains and waited on the actors.⁷⁵⁸

Selon l'interprétation de Bakshy, tous ces efforts ont été utilisés pour inclure le spectateur dans le jeu de la pièce ainsi que pour lui rappeler qu'il est au théâtre. Meyerhold a d'autres raisons. Il estime que la pièce de Molière est très ennuyeuse si on la lit sans la placer dans l'époque historique. Elle devient vive et pertinente si l'on rappelle au spectateur ces milliers de machines à coudre lyonnaises qui fournissent la soie à la cour de Louis XIV : la Manufacture de Gobelins, cette ville de peintres, de sculpteurs, de joailliers et d'orfèvres, de producteurs de meubles sous la direction de Charles Le Brun et toutes ces artisanes qui font des miroirs et des dentelles selon le modèle

755 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, op. cit., p. 361.

756 Alexander Bakshy, *The Path of the Moderne Russian Stage and Other Essays*, op. cit., pp. 74-75.

757 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, op. cit., p. 361.

758 Alexander Bakshy, *The Path of the Moderne Russian Stage and Other Essays*, op. cit., p. 76.

vénitien, des bas selon le modèle anglais, du drap selon le modèle hollandais et du fer-blanc et le cuivre selon le modèle allemand. Pour rendre sur scène l'idée de la cour versaillaise parfumée et dorée du Roi Soleil, Meyerhold met en scène le va-et-vient perpétuel des petits esclaves noirs qui brûlent l'encens, ramassent le mouchoir dentelé, tombé de la main de Don Juan, apportent les chaises pour des acteurs fatigués, renouent les rubans des chaussures de Don Juan quand il discute avec Sganarelle, fournissent des lampes aux acteurs quand la scène est plongée dans le noir, ôtent les caps et les épées éparpillées sur la scène après la bataille de Don Juan avec des brigands, se cachent sous la table quand la statue de commandeur arrive chez Don Juan, sonnent les clochettes pour désigner la fin de l'entre acte, la scène n'ayant pas de rideaux. Après avoir noté la présence de « servants » sur la scène de la mise en scène de Meyerhold, Copeau se livre à cette réflexion d'une « rencontre absolue ». Mais il conclut que l'expérience de Meyerhold dans la représentation de *Don Juan* de Molière ainsi que les expériences de Maeterlinck ne sont qu' « une fantaisie élaborée, le désir de briller personnellement, ou la faiblesse de céder à une idée ingénieuse ou à une théorie séduisante proposée par l'érudition »⁷⁵⁹. Copeau apprécie plus l'expérience de Stanislavski, « avec son naturalisme » car il « fait marcher sa recherche de pair avec un genre dramatique » qui correspond à Tchekhov. C'est ainsi que Copeau se rend compte de l'importance du rôle d'un dramaturge pour l'existence et la survie du théâtre. Or, Alexandre Bakshy, en consacrant une partie de son livre *The Path of the Modern Russian Stage and other Essays* à Meyerhold, en a tiré des extraits qu'il a exposés sous forme d'un résumé accompagné de ses propres commentaires. Jacques Copeau, en les étudiant, teste le renouveau que lui offre Meyerhold, mais submergé par les théories novatrices, il craint les « recherches gratuites ».

759 Jacques Copeau, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, op. cit., p. 362.

Conclusion partielle

Dans son parcours d'homme de théâtre, Jacques Copeau se familiarise avec les mouvements théâtraux les plus importants du XX^e siècle. Il se déplace pour trouver des réponses à ses questions. Il se rend en Russie quand il faut achever son travail d'adaptation d'une pièce théâtrale. Il rend visite à Craig, Appia, Dalcroze quand il couve l'idée de la création de sa propre école théâtrale qui formerait un comédien nouveau. Il estime beaucoup les théories et les expériences de Stanislavski. Parmi les hommes qui influencent ses visions du travail collectif, de la mise en scène, du décor, du public, de la pédagogie etc., il y a ceux qui restent à l'ombre. Pour Copeau, ils y sont toujours restés. Tout d'abord il y eut les symbolistes russes Valéry Brioussov et Viatcheslav Ivanov, puis Meyerhold (redécouvert par Jacques Copeau).

Jacques Rouché entreprend de faire connaître des expériences internationales du renouvellement du théâtre dans son pays. L'entreprise est honorable mais se révèle épineuse. Découvrir les Grands Russes n'est pas facile, surtout qu'ils débattent eux-même sur le chemin de la réforme et de la rénovation théâtrale. Entre l'entreprise de Stanislavski et de Némirovitch-Dantchenko, fondateurs du *Théâtre d'Art* de Moscou et l'entreprise de Meyerhold, apparaît une contradiction qui les oppose comme représentants de deux mouvements artistiques différents : le naturalisme et le symbolisme. Jacques Rouché, trompé par la collaboration de Meyerhold l'élève et de Stanislavski le maître, confond les théories symbolistes avec les pratiques naturalistes et les présente ensemble comme l'art théâtral moderne.

Une dizaine d'année plus tard Jacques Copeau découvre un autre livre qui fait connaître des expériences théâtrales russes au public américain. L'analyse commentée des deux pratiques de Stanislavski et de Meyerhold qu'entreprend Alexandre Bakshy, l'auteur du livre *The Path of the Modern Russian Stage and other Essays*, donne une autre vision des choses dans laquelle Copeau préfère la pratique de Stanislavski, proche de la sienne dans la conception de l'école aux théories de Meyerhold.

Chapitre X : Les Fluctuations de la pensée

« Freudienne »

L'adaptation de Dominique Arban souleve un grand intérêt dans la société culturelle. Mais, faute au destin, elle devra attendre sa représentation pendant quelques années. La diffusion des deux séries des *Frères Karamazov* est l'occasion d'en parler :

L'adaptation de Dominique Arban fut écrite, il y a une dizaine d'années, pour le théâtre. Elle met moins l'accent sur l'intrigue, au reste très touffue, du roman et son aspect « policier » que sur son contenu profond, c'est-à-dire sur le monde intérieur des personnages aux âmes torturées. Appelons cela psychologie des profondeurs.⁷⁶⁰

À l'époque, quand Dominique Arban fait son adaptation théâtrale, l'interprétation psychanalytique du comportement humain occupe les esprits. Le célèbre livre d'Henri Troyat consacré à Dostoïevski essaie d'expliquer le malaise des personnages romanesques par celui de leur auteur :

Cette haine mêlée de pitié, cet amour mêlé de mépris, Dostoïevski les avait éprouvé vis-à-vis de son père, dans son enfance. Il s'en délivrait à la moindre occasion. Il en chargeait ses personnages. Il se confessait à travers eux.⁷⁶¹

Il est vrai que Dostoïevski crée dans son œuvre toute une galerie de personnages de pères et explore les sentiments filiaux qu'éprouvent les enfants envers leurs pères. Dans sa propre famille, Fédor Dostoïevski est le second de sept enfants. Les personnages des pères chez Dostoïevski ont aussi de grandes familles avec beaucoup d'enfants, légitimes ou non, adoptés ou non, ou provenant de différents lits. La rencontre entre le sentiment qu'éprouve chacun des enfants, d'âge divers, envers un seul et unique père, et l'image de ce père, que lui donne la société, avec ses hiérarchies et ses règles, fait exister un éventail de sentiments. Mais chaque enfant de l'œuvre dostoïevskienne n'a qu'un seul sentiment, univoque et durable envers son père. La conciliation de ce sentiment enfantin avec celui de la société n'est pas toujours facile et constitue le nœud de nombreuses péripéties des romans dostoïevskiens. Telle est la particularité de l'organisation romanesque. Quant à la vie privée de l'écrivain et ses propres sentiments filiaux, nous n'en connaissons pas grand' chose, car Dostoïevski lui-même n'en parle pas. Il existe pourtant deux témoignages de lui, imprégnés de gratitude et d'admiration : le premier est rapporté par son frère Andreï, qui à la fin des années soixante-dix évoque leur père en parlant avec Fédor de leur enfance. Selon ses souvenirs, Fédor

760 Jacques Siclier, "Les Frères Karamazov", *Le Monde*, 23/11/1969.

761 Henri Troyat, *Dostoïevski*, Paris, Fayard, 1960, pp. 85-86.

s'est enthousiasmé, l'a pris par le bras au-dessus du coude (habitude qui est le signe d'une conversation intime) et a dit avec ardeur : « sais-tu, frère, que c'étaient des gens avancés ... même aujourd'hui ils seraient avancés ! Eh quels bons pères de famille, quels pères ... nous ne saurons pas être de leurs égaux, frère ! »⁷⁶² Une seconde fois, Dostoïevski rappelle à son frère Andreï dans la lettre daté du 10 mars 1876 : « Remarque et t'en imprègne, frère Andreï Mikhaïlovitch, de ce fait que la volonté essentielle de notre père et de notre mère, en dépit de déviations, fut la volonté absolue et suprême de devenir des gens meilleurs (dans le sens direct de ce mot). »⁷⁶³ Dostoïevski parle de, et revient souvent sur, dans son *Journal d'un écrivain*, la question de la famille et de l'importance des souvenirs d'enfance tirés de la vie familiale. Il condamne la « famille de hasard » qui apparaît à cause de l'irresponsabilité du père. La présence dans le *Journal* de procès de maltraitance d'enfants par leurs parents, qu'il décrit et commente constamment, manifeste bien sa position. Il critique les procédés des avocats pour disculper leurs clients, mais il est toujours d'accord avec la décision d'acquitter les parents. Dans le cas contraire, cela contribuerait selon lui à la destruction de la famille et personne ne sait ce qui serait le pire.

René Girard, un autre spécialiste de la création littéraire chez Dostoïevski, évoque un événement de la vie de l'écrivain pour trouver la cause du malaise repéré par Henri Troyat :

C'est pendant ses années d'école que le père de Dostoïevski fut assassiné par des serfs qu'il tyrannisait à l'égard de ses enfants. A l'idée qu'il se sent soulagé par cette mort et qu'il en est d'un même coup le complice, Fiodor Mihailovitch éprouve une angoisse extrême et il fait tout pour chasser de sa mémoire l'horrible souvenir.⁷⁶⁴

Le sentiment de culpabilité issu du désir de la mort du père, d'une part, et le sentiment d'être complice des assassins, d'autre part, serait la trame du dernier roman dostoïevskien. La torture d'Ivan Karamazov, d'avoir voulu ou non la mort de son père, est aux yeux du critique, celle de l'écrivain. Suivant la biographie de l'écrivain, René Girard découvre d'autres aspects qui pourraient maintenir l'idée d'une culpabilité filiale chez Dostoïevski :

En se laissant « adopter » par le penseur cosmopolite, révolutionnaire et athée, Dostoïevski avait forcément l'impression de trahir la mémoire de son père. Celui-ci aurait été épouvanté par les idées de Biéliniski. L'influence du critique renforçait le sentiment de culpabilité du fils à l'égard de son père. Chaque fois qu'il l'incitait à s'insurger, même en pensée, contre la tradition nationale et religieuse, c'est-à-dire contre la tradition paternelle, le maître apparaissait à son disciple comme l'instigateur d'un nouveau parricide.⁷⁶⁵

762 Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, том 1, *op. cit.*, p. 87. «Да знаешь ли, брат, ведь это были люди передовые... и в настоящую минуту они были бы передовыми!.. А уж такими семьянинами, такими отцами... нам стобою не быть, брат!» La traduction est la nôtre.

763 Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений в 30-ти томах, т. , p. «Заметь себе и проникнись тем, брат Андрей Михайлович, что идея неперменного и высшего стремления в *лучшие люди* (в буквальном, самом *высшем* смысле слова) была основною идеей и отца и матери наших, несмотря на все уклонения.» La traduction est la nôtre.

764 René Girard, *Dostoïevski du double à l'unité*, Paris, Gérard Monfort, 1963, p. 61.

765 *Ibid.*, p. 126.

Il est un peu rapide de dire que Dostoïevski a été « adopté » par le célèbre critique. Retraçons la chronologie de leur relation qui ne dure qu'à peine deux ans. D'abord, chaque mot du premier roman dostoïevskien *Pauvres Gens* clame l'injustice sociale, sujet qui enthousiasme à cette époque le critique russe. L'ardeur avec laquelle le « frénétique Vissarion »⁷⁶⁶ prône l'utopie socialiste attire Dostoïevski car lui aussi sait être frénétique et pousser une idée jusqu'à ses propres limites. C'est donc la frénésie et l'utopie sociale qui rapprochent ces deux personnalités si différentes. Mais dès le début de leur courte fréquentation, s'instaure un désaccord. Dostoïevski croit profondément au « mythe chrétien » du Dieu personnifié, crucifié et ressuscité. Bielinski n'y croit pas, il est athée. Il essaie de convertir le jeune Dostoïevski à l'athéisme. Comme ce dernier ne se laisse pas convaincre, défendant le Christ, Bielinski insulte Jésus, ce qui cause un mal physique à Dostoïevski. Ce n'est pas le père de Dostoïevski qui aurait été effrayé par les idées de Bielinski, c'est le fils lui-même qui n'accepte pas certaines de ses convictions. Quand Dostoïevski publie son premier roman en 1846, Bielinski ne croit plus à l'utopie socialiste et qualifie ses successeurs d'« ânes ». Quand Dostoïevski lit la célèbre lettre de Bielinski à Gogol dont les conséquences sont l'arrestation, l'échafaud et le bagne, Bielinski est mort. Dostoïevski l'estime beaucoup comme homme mais il le critique violemment comme « phénomène de la vie russe ». Albert Camus, abordant le sujet du terrorisme individuel dans *L'Homme révolté* et prenant l'exemple de l'évolution des idées de Bielinski – qui débute par « un assez vague idéalisme libertaire » et qui par l'intermédiaire du quiétisme sociale arrive à l'individualisme révolté – tirera cette conclusion du développement de la pensée bielinskienne :

dans sa confrontation avec Hegel, il [Bielinski] définit avec précision une attitude qui sera celle des nihilistes et, pour une part au moins, des terroristes. Il fournit ainsi un type de transition entre les grands seigneurs idéalistes de 1825 [décembristes] et les étudiants « rienistes » de 1860.⁷⁶⁷

Dostoïevski stigmatise ce type de transition dans *Les Possédés* qui représente le personnage de Stéphane Trophimovitch Verkhovensky, libéral comme Bielinski, dont le fils est le nihiliste Piotr Verkhovensky. Mais si l'on a étudié souvent les deux aspects extrêmes de l'idéalisme libertaire et du nihilisme, ou comme le remarque à juste titre Albert Camus, du terrorisme individuel, le paradoxe de la pensée intermédiaire, celle du quiétisme social, reste dans l'ombre. Pourtant, Albert Camus déduit le ressentiment de Bielinski de la pensée allemande, surtout de Hegel, et son retournement spectaculaire dans les termes des tourments d'Ivan Karamazov. Bielinski, selon Camus, aboutit également à la sentence d'Ivan Karamazov mais formulée autrement : « Si tout est logique, tout est justifié »⁷⁶⁸. Il accepte le monde et ses souffrances personnelles, mais ne supporte pas les

766 C'est ainsi qu'on appelait Vissarion Béliński à l'époque, pour le ton enthousiaste et combatif des ses critiques.

767 Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 560.

768 *Ibid.*, p. 559.

souffrances des autres dans ce monde. Alors, il faut détruire ce monde pour ne pas y collaborer. Il est donc justifiable de dire que le personnage d'Ivan Karamazov est un type social des années 1860 tandis que Piotr Verkhovensky est un type historique de la même époque. Nous pouvons ainsi accepter le fait que Biéliniski ait exercé une certaine influence sur le jeune Dostoïevski, limitée toutefois aux idées socialistes. Quant à sa personnalité, elle sert à Dostoïevski comme type, possédant probablement cette ardeur qui enflamme d'autres âmes mais s'éteint elle-même avant de prendre feu. Tel est Stavroguine, le personnage du roman dans lequel Dostoïevski rend compte de sa jeunesse et de son expérience socialiste. Ou de ce type de penseurs tourmentés dont le grand cœur succombe sous le poids du raisonnement. Néanmoins, il ne s'agit, selon nous, ni de trahison de la mémoire de son père, ni d'influence qui pourrait renforcer le sentiment de culpabilité du fils à l'égard de son père.

Nous contestons aussi l'affirmation de l'existence d'un cycle originel de maîtres-successeurs, sur laquelle s'appuie René Girard pour enraciner l'idée de la culpabilité filiale dans des thèmes romanesque essentiels dostoïevskiens comme l'homme souterrain et le rival haï :

Biéliniski devient le double du père, Spechnev le double de Biéliniski, etc. Tous les efforts pour se libérer ne font que répéter et resserrer le cycle originel. Méditer sur les relations du père et du fils, c'est donc méditer, une fois de plus, sur la structure souterraine, sur les relations avec le rival haï qui est également le modèle vénéré, mais c'est appréhender cette structure à un niveau vraiment originel.⁷⁶⁹

Le cycle originel dans lequel l'ordre établi par le Père Suprême est contesté est à la base de la structure souterraine du roman. Il provoque aussi chez l'un des deux rivaux un amour-haine. Ce cycle originel n'a rien à voir avec les maîtres-successeurs car il n'y a pas de maîtres. Le cycle originel de Dostoïevski, s'il existe, contient le Christ, puis Job, et se résume à la culpabilité de tous et de tout devant tout le monde.

C'est aussi René Gérard qui souligne la culpabilité des quatre frères : « Les quatre frères sont complices dans l'assassinat de leur père »⁷⁷⁰, sans trop expliquer la raison d'une telle conclusion, ce que Dominique Arban soutient dans son adaptation :

Alexeï Fiodorovitch : ainsi se serait appelé le petit Aliocha, fils de Dostoïevski. Ainsi se nomme le jeune novice Aliocha Karamazov. Il est le motif unissant les trois thèmes majeurs. Délégué par le starets Zossime vers le monde des hommes, Aliocha est pourtant, il le sait, un « insecte Karamazov » comme ses frères, car il souhaite la mort du père et convoite Grouchenka. Nulle tentation ne lui est épargnée, ni le désir, ni la haine, ni même le doute.⁷⁷¹

Il y a là aussi une première tentative de Dominique Arban pour démythifier l'image d'Aliocha comme personnage pur et innocent qui règne sur la critique littéraire russe de l'époque dite

769 René Girard, *Dostoïevski du double à l'unité*, op. cit., p. 128.

770 *Ibid.*, p. 154.

771 Dominique Arban, *Dostoïevski*, Paris, Hachette, 1971, p. 239.

« soviétique ». Le désir, le doute, sont les sentiments qu'il éprouve comme les autres, mais il n'y a pas de preuves ni de sa haine, ni d'un souhait de mort de son père. Poursuivant la recherche de la source d'où est issue la culpabilité d'Aliocha Karamazov, nous avons recours à l'ouvrage de Dominique Arban consacré à Dostoïevski, au titre significatif et qui suit la pensée des critiques littéraires de l'époque, *Dostoïevski par lui-même*. Elle cite un détail de la biographie de l'écrivain :

Deux mois après la mort de son père – qu'il a apprise avec retard – Fiodor en compagnie de l'ami Grigorovitch marche dans une rue de Saint-Petersbourg : d'une ruelle latérale, débouche un corbillard suivi d'un cortège funéraire. Fiodor, raconte Grigorovitch, « se détourna vivement, voulut revenir en arrière, mais avant que nous ayons pu nous éloigner de quelques pas, il eut une crise si forte que j'ai dû, avec l'aide de quelques passants, le transporter dans une épicerie voisine ; nous parvînmes à grand-peine à le faire revenir à lui ». ⁷⁷²

Tout d'abord, le père de Dostoïevski est mort en 1839, l'année où Fiodor redouble sa première année d'école d'ingénieurs de Saint-Pétersbourg. A. Risenkampf rend visite à Dostoïevski en novembre 1838 pour lui transmettre la lettre de son frère Mikhaïl qui est à Revel. Il écrit dans ses souvenirs que Dostoïevski regrette beaucoup la discipline sévère de l'école qui n'autorise aucune sortie, alors que les visites sont permises et que Risenkampf vient le voir les dimanches avant le déjeuner⁷⁷³. Ainsi, Grigorovitch et Dostoïevski ne peuvent pas marcher dans une rue de Saint-Petersbourg deux mois après la mort de son père, car ils sont enfermés à l'école. Quant aux souvenirs de Grigorovitch lui-même, la scène de référence pour Dominique Arban est décrite dans la période où les amis de l'école d'ingénieurs décident de vivre ensemble. A cette période, l'année 1844, Dostoïevski écrit son premier roman *Les Pauvres Gens*. Il passe des jours entiers et une partie des nuits devant sa table, écrivant ou lisant. Grigorovitch écrit que le travail forcené et l'enfermement à la maison ont nui à sa santé et aggravé sa maladie, dont il a eu quelques accès à l'école d'ingénieurs. Une autre phrase suit le récit rapporté par Dominique Arban : « Quelque fois, durant nos promenades rares il avait des crises. »⁷⁷⁴ Le lien entre la crise et la vue du corbillard, sur lequel Arban insiste, pourrait aussi bien provenir d'une coïncidence : Dostoïevski décrit dans son roman une cérémonie funéraire. En effet, la scène décrite dans *Pauvres Gens*, quand le vieux père court derrière la charrette sur laquelle on a placé le cercueil de son fils chéri et tant aimé est déchirante. Le hasard d'une telle coïncidence a bien pu provoquer une crise. Mais Dominique Arban est persuadée que la vue du convoi funéraire provoquant chez le jeune Dostoïevski une crise d'épilepsie ne peut être que le résultat d'un sentiment de culpabilité, la culpabilité de désirer la mort de son père. D'ailleurs, ce n'est pas Dominique Arban qui l'affirme. Elle tient probablement l'idée de

772 Dominique Arban, *Dostoïevski par lui-même*, Paris, Seuil, 1962, p. 33.

773 Он [Достоевский] рассказывал о своих собственных литературных опытах и жалел только, что заведенная в училище строгость не позволяла ему отлучаться. Но мне это не мешало бывать у него по воскресеньям перед обедом. *Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников*, т. 1, *op. cit.*, p.112.

774 *Ibid.*, pp. 131-132.

l'écrit de Jolan Neufeld, « Dostoïevski, esquisse de sa psychanalyse ». En effet, Sigmund Freud, dans l'introduction à un volume de l'édition allemande des *Œuvres* de Dostoïevski traduite en français par « Dostoïevski et le parricide », cite cet essai comme sa source. André Polard écrira dans son livre *Épilepsie du sujet*, édité en 2004 et dans lequel il annexe la première traduction française de cet essai de Neufeld : « Outre les importantes données biographiques concernant Dostoïevski, on retiendra l'analyse faite par Neufeld de son « Complexe d'Œdipe » et l'insistance sur la violence réelle du père »⁷⁷⁵. Comment cela se fait-il qu'on se réfère à un psychanalyste pour évoquer des données biographiques ? Pourtant, dans son livre, il ne commet pas l'erreur de Neufeld, et en essayant de dater les premières crises d'épilepsie de Dostoïevski selon des symptômes rapportés par les témoins, cite le même souvenir de Grigorovitch. Alors, on lit :

Fedor a 25 ans. Il vient d'achever son roman *les Pauvres Gens*. Il marchait dans la rue, avec son ami Grigorowitch lorsqu'il vit une procession d'enterrement. Dostoïevski voulut rebrousser chemin mais avant d'avoir fait un seul pas, il eut une crise violente, et fut transporté dans l'épicerie la plus proche. Il reprit conscience avec beaucoup de difficulté.⁷⁷⁶

André Polard se retient pour ne pas tirer des conclusions hâtives comme le fait, par exemple, Marthe Robert. Étudiant les personnages du « roman familial » du *Bâtard* et de *l'Enfant trouvé*, elle remarque que

Dostoïevski touche le fond le plus obscur de la vantardise du *Bâtard*, qui n'est pas seulement humiliation et réaction de l'orgueil mais désir à peine voilé de s'immiscer dans les relations intimes de ses parents, ou comme disent les psychanalystes, dans la « scène primitive ». Qu'il y ait un trait autobiographique, du reste, on peut le croire en se fondant sur la version que Dostoïevski lui-même a donnée de circonstances de sa première crise d'épilepsie : elle aurait eu lieu devant la chambre de ses parents.⁷⁷⁷

Dans quels écrits de Dostoïevski a-t-elle trouvé cette version, en plus de son propre témoignage ? Neufeld, puis André Polard citent Oreste Miller, le premier biographe de Dostoïevski qui écrit en 1881 : « Quelques chose de terrible, d'inoubliable, de torturant se produisit dans son enfance et dont le résultat fut le mal caduc ». Mais André Polard ajoute une autre phrase après avoir cité les propos de Miller : « Mais cet événement bouleversant n'a jamais été révélé. »⁷⁷⁸ André Polard se montre méfiant face à une autre affirmation, cette fois faite par Henri Troyat. Celui-ci écrit qu'à l'âge de 18 ans, au moment d'apprendre la mort brutale de son père alors qu'il est encore à l'école des Ingénieurs de Petersbourg : « Une secousse affreuse ébranla [Fiodor Mikhaïlovitch], le crispa, le jeta par terre écumant et râlant ». André Polard se demande pourquoi Dostoïevski ne parle jamais de l'événement dans sa correspondance et fait la supposition suivante :

On peut penser que jusqu'à son départ pour le bagne, les crises étaient rares. Si dans la période

⁷⁷⁵ André Polard, *Épilepsie du sujet*, Paris, L'Harmatan, 2004, p. 87.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p.122.

⁷⁷⁷ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁷⁸ André Polard, *Épilepsie du sujet*, *op. cit.*, p.123.

d'adolescence Dostoïevski avait été un épileptique déclaré, on ne l'aurait pas gardé à l'École Centrale du génie ou du moins on s'en serait aperçu. Aucun de ses condisciples ou des chefs « du conducteur » Dostoïevski, lorsqu'ils ont rassemblé leur souvenirs, n'a mentionné, ne serait-ce que l'amorce d'une crise.⁷⁷⁹

Bien que les données biographiques ne soient pas sûres, bien qu'entre la mort du père et le souvenir de Grigorovitch il y ait un laps du temps de six ans, Freud estime que la crise d'épilepsie ainsi que les attaques du petit Fédor n'ont que

la valeur d'une punition. On a souhaité la mort d'un autre, maintenant on est cet autre, et on est mort soi-même. La théorie psychanalytique affirme ici que, pour le petit garçon, cet autre est, en principe, le père et qu'ainsi l'attaque – appelée hystérique – est une autopunition pour le souhait de mort contre le père haï.⁷⁸⁰

La culpabilité est affirmée. On ne se soucie plus exactement des faits ; au contraire, on construit sur des suppositions beaucoup de choses et on trouve de nombreuses similitudes. Dominique Arban fait appel à la psychanalyse pour tracer un parallèle entre le destin des personnages réels de la famille de l'écrivain russe et de celui de ses personnages de roman :

Trois mères différentes – trois mères malheureuses – leur ont donné le jour. Le père – « le vieux bouffon » -, chacun des fils le déteste, et pour son propre compte et pour le compte de sa mère. Avant que le rideau ne s'ouvre sur cette histoire, ces quatre frères ont été des enfants malheureux. Quatre petits garçons ont souffert d'un malheur identique : l'indignité du père et l'absence d'amour. A quatre reprises la paternité a été moralement refusée par le père. Cet homme est « l'offenseur ». Pas seulement de ses fils – mais aussi de leurs mères. Davantage : il est offenseur de Dieu.⁷⁸¹

Pour la première fois dans la critique littéraire est soulevée la question de l'offense des personnages de mère des enfants. Il est vrai que Sophie Ivanovna, la mère d'Ivan et d'Aliocha, endure beaucoup durant ses huit ans de ménage avec Fiodor Pavlovitch qui « [foule] aux pieds la décence conjugale la plus élémentaire »⁷⁸² et, entre autres, profane l'icône qu'elle tient pour miraculeuse⁷⁸³. Le viol d'Élisabeth Smerdiachtchaïa, la mère de Smerdiakov, reste une affaire confuse, sur laquelle le dernier mot n'est pas dit. Annie Miriel écrit dans *Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père* que « cette filiation reste dans le non-dit »⁷⁸⁴. Ou plutôt, le dernier mot est dit, mais les détails de l'affaire sont équivoques, avec des coïncidences parlantes. L'ambiguïté prend la puissance d'une pièce à conviction et affirme aux yeux de tous la culpabilité de Fiodor Karamazov. C'est par ce procédé que

779 André Polard, *Épilepsie du sujet*, op. cit., p. 123.

780 Sigmund Freud, *Dostoïevski et le parricide*, in Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Paris, Gallimard, 1973, pour la traduction française de *Dostoïevski et le parricide*, et 1952 pour la traduction des *Frères Karamazov*, p. 20.

781 Dominique Arban, *La Confession et le testament de Dostoïevski*, in *Les Frères Karamazov*, Paris, Club des Amis du Livre, 1962, pp. 18-19.

782 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 47.

783 *Ibid.*, p. 206.

784 Annie Miriel, « Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père », *Revue de littérature comparée*, 2007-2, n° 9.

l'on découvre le plus intime aveu de Dostoïevski. Cette histoire de l'idiote de la ville est une esquisse du procès de Dmitri Karamazov dans lequel il existe toujours deux vérités : l'une, officielle et l'autre, vraie. Mais celle qui l'emporte est celle qui arrange tout le monde. La vie rend Dostoïevski victime du gage de ces deux vérités. La première fois quand il apprend la mort de son père dont la cause, selon la version officielle, est une attaque d'apoplexie et puis, plus tard, dans une autre version, le meurtre par ses propres serfs. La seconde fois, la vie joue un tour à Dostoïevski lui-même quand on l'accuse et le châtie plus que sévèrement pour un fait dont il est innocent. Telle est peut-être là la source de la polyphonie dostoïevskienne, car la vérité est pour lui une chimère qui possède tant de visages.

En poursuivant le destin tragique des femmes de Fiodor Karamazov, signalons que sa première femme, la mère de Dmitri, n'est pas peureuse. En effet, elle roue de coups son mari et le quitte pour un séminariste⁷⁸⁵. Les trois femmes sont véritablement malheureuses, mais Fiodor Pavlovitch est un maillon dans la chaîne de leurs malheurs. On ne peut pas dire qu'il en soit l'instigateur initial, ni unique. Il semble que des quatre enfants, les plus traumatisés soient Dmitri et Smerdiakov. Dmitri est abandonné, d'abord par sa mère, puis par son père. La mère de Smerdiakov est l'idiote de la ville, morte en couches. Grigori, le père adoptif de Smerdiakov, lui reproche d'avoir « déchiré les entrailles de sa mère »⁷⁸⁶. Smerdiakov, né sans père, a honte de sa mère et préférerait n'être pas venu au monde. Si l'on suppose qu'en tuant Fiodor Pavlovitch, Smerdiakov se venge, cela ne serait pas la vengeance de la souillure de sa mère mais celle de l'homme souterrain - sa venue dans le monde. Il n'y a que deux enfants qui gardent un souvenir radieux de leur mère. Aliocha se rappelle le visage de sa mère « implorant pour lui la sainte Vierge »⁷⁸⁷ et de ses caresses⁷⁸⁸. Sans avoir achevé ses études, il vient chez son père pour chercher la tombe de sa mère⁷⁸⁹, mais quand Grigori le conduit au cimetière et lui indique la tombe, il ne montre aucune émotion particulière et n'y retourne pas de toute l'année⁷⁹⁰. Dmitri, au cours de l'interrogatoire, se souvient aussi de sa mère qui d'après lui « implorait Dieu et le diable a été vaincu »⁷⁹¹. Toutefois, la mère est pour Dmitri une figure qui a un sens lucratif : elle représente la possession d'une fortune, d'une belle maison de ville et d'un village que Fiodor Pavlovitch, n'ayant pas réussi à faire mettre à son nom malgré tous ses subterfuges, essaie de voler à son héritier Dmitri, en les transformant en argent. L'argent devient le substitut du souvenir de la mère d'autant plus qu'on le convoite pour se libérer d'une femme non-

785 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 41.

786 *Ibid.*, p. 317.

787 *Ibid.*, p. 53.

788 *Ibid.*, p. 52.

789 *Ibid.*, p. 56.

790 *Ibid.*, p. 57.

791 *Ibid.*, p. 605.

aimée (Catherine Ivanovna) et libérer une autre femme aimée (Grouchenka). L'argent est une image iconique de la femme qui se rapproche de l'icône miraculeuse de la mère d'Aliocha – le substitut de la mère d'Aliocha dans son souvenir. Quant à Ivan, son père lui refuse même le droit d'avoir une mère. Quand Ivan rappelle à son père que la mère d'Aliocha est aussi la sienne, le père en état d'ivresse, murmure sans comprendre : « Comment, ta mère ? Pourquoi dis-tu cela ? A propos de quelle mère ? Es-ce qu'elle... »⁷⁹². Ce qui ressemble beaucoup à une autre situation dans laquelle Fiodor Pavlovitch n'arrive pas à se souvenir de son premier enfant lorsque le parent de sa première femme vient chez lui pour se charger de l'éducation du petit Dmitri⁷⁹³. L'oubli et le refus sont les formes d'existence des deux frères aînés. Quant à Smerdiakov, Fiodor Karamazov lui témoigne des preuves d'amour et d'attention. Il est domestique dans la maison de Fiodor Pavlovitch et le caractère bas de son maître milite en sa faveur : les serviteurs des despotes éveillent la pitié. On sait que Fiodor Pavlovitch se débarrasse de ses enfants mais son comportement est autre envers Smerdiakov. S'il oublie tout simplement ses enfants, il regarde Smerdiakov avec indifférence jusqu'à sa première crise d'épilepsie, mais il lui donne toutefois un kopek ou lui envoie du dessert de sa table. Après sa maladie, il fait venir un médecin, défend à Grigori de battre l'enfant, et interdit les études⁷⁹⁴, puis l'envoie à Moscou apprendre le métier de cuisinier⁷⁹⁵. Il a même de l'affection pour Smerdiakov⁷⁹⁶. Les propos selon lesquels les enfants détestent leur père à cause de leur mère n'existent pas dans le roman lui-même. L'existence de tels propos apparaît pour la première fois dans l'adaptation théâtrale de Jacques Copeau. En effet, Dmitri, dans la scène 10 du premier acte, crie à son père en présence des moines et du starets Zossima :

Votre fils ! M'avez-vous jamais traité comme un fils ? A peine ma mère était-elle morte – je n'avais pas deux ans – vous m'avez « oublié » chez votre concierge où j'étais dévoré par les poux. Et depuis... Ivan, Alexeï, si vous l'ignorez, j'ai vu, moi, cet homme amener chez lui des prostituées, et y organiser des orgies sous les yeux de Sophia Ivanovna, votre mère !

Cette poule malade, cette grenouille épileptique... je vous présente Smerdiakov, mon frère, oui : le propre fils de Feodor Pavlovitch, dont il a fait son laquais. Il l'a eu de la Puante, une mendicante idiote qu'il a souillée pendant qu'elle dormait, dans un fossé de la route !⁷⁹⁷

De toute le développement de Dominique Arban à propos de la haine des fils pour leur propre compte et pour le compte de leurs mères, une seule déclaration est vérifiable, celle affirmant le père offensé de Dieu. Mais elle est aussi détournée par Dominique Arban pour conforter son idée : « Ce "père" a, pour Dostoïevski, un autre visage encore : un autre "maître" qu'il avait, aussi, jadis,

792 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 207.

793 *Ibid.*, p. 44.

794 *Ibid.*, p. 190.

795 *Ibid.*, p. 191.

796 *Ibid.*, p. 192.

797 Jacques Copeau, Jean Croué, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 17.

voulu "tuer" : le Tzar »⁷⁹⁸. Cette affirmation est la plus contestable. Dostoïevski fréquente les réunions de Mikhaïl Boutachevitch-Petrachevsky et de S. Dourov. Les réunions chez ce dernier rassemblent des habitués de Petrachevsky qui ne sont pas tout à fait d'accord avec lui. Selon Alexandre Milukov, ils sont plus tempérés, selon A. Dolinine, plus révolutionnaires. En tous cas, quand Dostoïevski et Dourov se retrouvent au bain, d'après les souvenirs de Piotr Sémenov Tian-Chanski, ils comprennent qu'il n'y avait rien de commun, ni dans leurs convictions, ni dans leurs idéaux, et que s'ils sont ensemble dans le même lieu d'expiation, c'est par un malentendu fatal⁷⁹⁹. Les proches de Dourov comme de Pétrachevsky discutent des questions politiques dans lesquelles Fiodor, monarchiste de conviction, s'oppose passionnément au renversement de l'autocratie. L'abolition du servage et la suppression de la censure sont des exigences qu'on peut porter à son crédit. L'idée de la création de la typographie ne se réalise pas et Dostoïevski est accusé d'avoir lu la lettre de Biéliniski à Gogol. Néanmoins, dans ses écrits, Dominique Arban voit Dostoïevski comme un insurgé non seulement contre son père et le tzar mais aussi contre Dieu :

...premier déséquilibre de son monde où le Bien et le Mal avaient été sagement rangés et pas du tout interchangeable, catastrophe où se bousculent ses apprentissages premiers : voici l'homme joué – comme on joue une carte ; par qui ? Par Dieu. Dieu joue avec le Diable, et fondent sur le juste les malheurs immérités. Tout, jusqu'ici, avait semblé ordonné au petit Dostoïevski dans l'univers manichéen de Karamzine et la morale à l'emporte-pièce de son père. Mais dans la chapelle, le chantre dit, dramatise, incarne le combat : premier dialogue, premier bouleversement, le Bien et le Mal jouant à qui-perd-gagne, et l'homme brisé – jusqu'aux récompenses dérisoires de son irréversible destin. Pour la première fois de sa vie – du moins on peut le croire – Fédia *sent une idée* (comme le diront plus tard certains de ses héros). Et cette idée n'est pas une idée tolérable. Le livre de Job – un des grands thèmes de l'humanité occidentale – fracasse le profond noyau d'équilibre nécessaire à un si jeune esprit.⁸⁰⁰

En parlant de l'expérience personnelle de Dostoïevski, Dominique Arban évoque le personnage du père Zosime. Elle considère le souvenir du personnage comme l'aveu de l'écrivain. Il est vrai que le livre de Job propose, comme le remarque à juste titre Jean Lévêque dans *Le thème du juste souffrant en Mésopotamie et la problématique du livre de Job*, « une réflexion sur les voies de Dieu, et il nous a gardé la trace d'un véritable drame de la foi. En effet, le destin typique de Job et les divers poèmes qui l'interprètent mettent en question directement l'image de Dieu et l'espérance du juste aux prises avec une détresse imméritée »⁸⁰¹. Mais l'interprétation de Dominique Arban ne correspond pas au cas précis du personnage du roman. Oui, l'enfant (définissons-le ainsi) sent une idée mais ce n'est pas une idée intolérable, ce n'est pas l'idée d'une injustice suprême. Tous ces

798 Dominique Arban, *La Confession et le testament de Dostoïevski*, op. cit., p. 22.

799 Известно, что когда Дуров и Достоевский очутились на каторге в одном «мертвом доме», они оба пришли к заключению, что в их убеждениях и идеалах нет ничего общего и что они могли попасть в одно место заточения по фатальному недоразумению. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, op. cit., p. 213.

800 Dominique Arban, *Dostoïevski par lui-même*, op. cit., p. 14.

801 Jean Lévêque, *Le thème du juste souffrant en Mésopotamie et la problématique du livre de Job* in *Graphè. Le livre de Job*, N° 6, Lille 3, 1997, p. 22.

reproches proviennent de la bouche des adultes, de gens éduqués et expérimentés. L'enfant n'en fait pas partie et ne peut pas avoir le même raisonnement ni la même perception. Ce que sous-entend le starets Zosime quand il raconte ses souvenirs d'enfance (se rappeler l'importance que Dostoïevski manifeste aux souvenirs d'enfance), car l'histoire de Job l'étonne, le laisse perplexe. Mais simultanément l'enfant commence à comprendre que cela doit être comme cela et que c'est juste, que c'est là l'énigme qui dissimule toute la grandeur. L'enfant ne raisonne pas, il sent et la sensation qu'il éprouve est définie par le starets Zosime comme une semence de la Parole Divine que son âme d'enfant reçoit pour la première fois consciemment⁸⁰². Là où il y a la foi, il n'y a pas de place pour la raison et tout ce qui est pressenti devient conscient. D'autre part, le starets Zosime énumère des reproches possibles des railleurs et des détracteurs qui sont ceux-ci :

1. Comment le Seigneur pouvait-Il livrer au diable un juste qu'Il chérissait, lui enlever ses enfants, le couvrir d'ulcères, le réduire à nettoyer ses plaies avec un tesson, et tout cela pour se vanter devant Satan : « Voilà ce que peut endurer un saint pour l'amour de Moi ».
2. Comment pouvait-il (Job) chérir ces nouveaux enfants, après avoir perdu les premiers ? Le souvenir de ceux-ci permet-il d'être parfaitement heureux, comme autrefois, si chers que soient les nouveaux ?⁸⁰³

Si le premier reproche entre parfaitement dans la tradition séculaire de l'interprétation du livre de Job, le second est retourné contre Job lui-même. C'est l'apport propre de Dostoïevski. En effet, Jean Lévêque développe son interprétation de ce passage biblique ainsi :

La malfaisance de Satan est donc d'avance insérée dans un plan de Dieu. D'avance la fidélité de Dieu englobe et circonscrit l'entreprise du mal, et alors même que Dieu semble mettre sa gloire en péril en pariant sur l'homme, il travaille à ce que son Nom soit béni. Dieu va accepter que Job tâtonne, comme un aveugle, dans sa propre vie, mais c'est pour que ses œuvres soient manifestées dans l'obéissance d'un croyant.⁸⁰⁴

Dostoïevski le transforme en objection des athées de l'utopie socialiste qu'il connaît très bien et dont il partage le sort. L'auteur honorable de ce blâme est Ivan Karamazov qui par l'intermédiaire des enfants martyrisés exprime à sa manière la révolte du Job : « Dans la Bible, aucune plainte à Dieu n'atteint la hardiesse de celles de Job »⁸⁰⁵. En quoi consiste cette hardiesse qu'on considère comme la révolte même de Job ? Pierre Cazier affirme que :

Pour nous modernes, le cœur du livre de Job est évidemment la protestation d'innocence de celui-ci et son refus obstiné de se reconnaître coupable, avec la réponse de Dieu au milieu de la tempête qui ne le contredit pas à ce sujet, mais lui suggère de changer de perspective pour considérer les mystères de la Création face à laquelle ses protestations d'innocence ont pu de

802 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 397.

803 *Ibid.*, p. 398.

804 Jean Lévêque, *Le thème du juste souffrant en Mésopotamie et la problématique du livre de Job* in *Graphè. Le livre de Job*, op. cit., p. 26.

805 *Ibid.*, p. 24.

sens.⁸⁰⁶

Job maintient son innocence contre ses amis et non pas devant Dieu. Selon ses amis, Job veut échapper « à la logique de la rétribution : si Job souffre, c'est qu'il a péché ; s'il connaît le malheur, c'est que Dieu le punit ; s'il est éprouvé, c'est qu'il est réprouvé ; qu'il se convertisse et tout rentrera dans l'ordre ! »⁸⁰⁷ Job comprend vite qu'il n'a de comptes à rendre qu'à Dieu qui le sait innocent et il l'appelle. Job ne connaît pas le défi que Dieu lance à Satan. Le lecteur le connaît et ce n'est que le lecteur qui ose juger le projet de Dieu. Le premier reproche est donc celui des athées que Dostoïevski pressent dans l'air de la Science naissante qui proclamera : Vive la Chimie !

Jean Lévêque, poursuivant son interprétation du livre de Job, pense que Job a trois explications au malheur qui lui est advenu :

Ou bien Dieu l'oublie, et dans ce cas, que Dieu se hâte, car bientôt il sera tard. Ou bien Dieu est fatigué de Job et ne voit plus en lui qu'un fardeau encombrant. Mais bientôt une troisième hypothèse s'impose vite à Job, lancinante et corrosive : Dieu a changé, il est « devenu cruel ».⁸⁰⁸

C'est justement cette cruauté qu'Ivan Karamazov refuse à Dieu : il n'accepte pas un projet de Dieu fondé sur la souffrance tandis que c'est justement « la souffrance [qui] révèle l'homme à lui-même : c'est la première confiance que nous fait le livre de Job »⁸⁰⁹. C'est la souffrance qui permet de réfléchir à son destin. Mais elle fait aussi éprouver deux sentiments contradictoires. D'une part, on peut bénir Dieu et reconnaître « qu'il a voulu son bien et que l'alternance du don et du retrait n'est pas, de la part de Dieu, un signe d'abandon, mais une marque de confiance »⁸¹⁰, d'autre part, on peut lui reprocher « de vouloir à tout prix un coupable [à qui Il] impute des fautes imaginaires comme pour justifier sa violence »⁸¹¹. Voilà la hardiesse et la révolte de Job : il ose culpabiliser Dieu. Job renonce très vite à cette hardiesse car rejetant la faute sur Dieu et situant la faute en Dieu, il réclame lui aussi un coupable pour justifier le malheur⁸¹². Ivan Karamazov ne le comprend qu'après avoir défiguré Dieu et ruiné ainsi sa propre raison de vivre. Le livre de Job a une importance immense dans la création dostoïevskienne mais son traitement le plus complet apparaît dans son dernier roman : « Tous les motifs du livre de Job : la tentation sanctionnée, les souffrances, la révolte et la réconciliation, sont présentes dans le roman de Dostoïevski »⁸¹³. Tous ces motifs énumérés sont présents aussi dans le premier reproche des railleurs et des détracteurs cités plus haut et que le

806 Pierre Cazier, *Lectures du livre de Job chez Ambroise, Augustin et Grégoire Le Grand* in *Graphé*, n° 6 – *Le Livre de Job*, p. 81.

807 Jean Lévêque, *Le thème du juste souffrant en Mésopotamie et la problématique du livre de Job* in *Graphé. Le livre de Job, op. cit.*, p. 28.

808 *Ibid.*, p. 29.

809 *Ibid.*, p. 25.

810 *Ibid.*, p. 26.

811 *Ibid.*, p. 32.

812 *Loc. cit.*

813 *Библия в поэтике романа Достоевского Братья Карамазовы*, <http://www.5ballov.ru/referats/preview/95145/8>

starets Zosime commente. Le second reproche est une trace des chagrins dostoïevskiens liés à la perte de son fils Aliocha. La douleur et la souffrance justifient qu'il ose s'adresser au Seigneur tout en gardant la semence de la parole divine.

Ainsi, armée de la « psychologie des profondeurs », Dominique Arban cherche une forme convenable : « Il me fallait un lieu de solitude, c'était l'été et je voulais un bon mois pour un projet qui me hantait : adapter *Les Frères Karamazov* pour la scène. »⁸¹⁴ Il est assez intéressant que tout en développant son interprétation de l'œuvre dostoïevskienne, Dominique Arban ne se rende pas compte de sa propre motivation inconsciente. Ayant accepté le voyage en Russie, elle désire rencontrer Arkadi Semenovitch Dolinine à qui on doit à l'époque « la publication scientifique de la correspondance intégrale »⁸¹⁵ de Dostoïevski. Dominique Arban a traduit les deux premiers tomes de cette *Correspondance*, du russe en français. (C'est d'ailleurs ainsi qu'a eu lieu la rencontre de Dominique Arban avec l'œuvre et la personnalité de Dostoïevski qui dura quarante ans.) Elle décrit ainsi dans ses souvenirs son rendez-vous avec Dolinine :

C'était un petit homme dans une grande pièce presque vide. Je lui tendis les deux mains mais il tapa du poing sur la table, proféra injures, insultes, criant « Pornographe ! Oser toucher de vos mains sales Fiodor Mikhaïlovitch ! » Assise, médusée, je le regardais qui me traitait de « cochonne » et, pire injure, de « freudienne » !⁸¹⁶

De toute évidence, d'être freudien est un grief pour Dolinine. La « psychologie des profondeurs » fournit pourtant des versions critiques des œuvres. Marcel Bluwal, montant le *Dom Juan* de Molière en 1965, base son adaptation sur

une espèce de quadruple insurrection de Dom Juan contre le père – le père sous la forme de Dieu, le père sous la forme du roi, représentant tout l'État social –, l'insurrection contre le père lui-même et, enfin, le défi à la statue du commandeur – incarnation plastique extraordinaire de tous les pères à la fois⁸¹⁷

Marcel Bluwal estime que la psychanalyse appliquée aux grands auteurs révèle les rapports réels des hommes entre eux. À l'époque, il les voit régis par le sadomasochisme inhérent à une "nature humaine" »⁸¹⁸. D'ailleurs, il est certain qu'Albert Camus a eu une influence sur la vision de Marcel Bluwal car dans *Le Mythe de Sisyphe*, on lit à propos de la statue de commandeur : « Tous les pouvoirs de la Raison éternelle, de l'ordre, de la morale universelle, toute la grandeur étrangère d'un Dieu accessible à la colère, se résument en lui [en ce commandeur de pierre]. »⁸¹⁹ D'une part, probablement, ce fut aussi la particularité du moment historique. Marcel Bluwal rapporte que le jour

814 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, op. cit., p. 232.

815 Fédor Dostoïevski, *Correspondance*, tome 1, 1832-1864, éditions intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Paris, Bartillat, p. 58.

816 Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, op. cit., p. 225.

817 Marcel Bluwal, *Un Aller*, op. cit., p. 259.

818 *Ibid.*, p. 287.

819 Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 156.

quand on l'invoque après les événements de 68 pour monter une version des *Frères Karamazov*, André François, le nouveau directeur des programmes de la télévision, échange avec lui des répliques suivantes :

- Vous vous souvenez de l'insurrection contre le père dans votre *Dom Juan* ?

- Oui.

- Vous ne trouvez pas que 68 a été une insurrection contre le père ?⁸²⁰

Dialogue Camus-Dostoïevski

« Les rencontres entre esprits qui ne se sont jamais approchés sont très fréquentes »

Gordon Craig

En octobre 1937, influencé par « l'histoire du *Vieux-Colombier* et les écrits de Copeau »⁸²¹ Albert Camus fonde le *Théâtre de l'Équipe*. Dans le programme du théâtre il exige des œuvres littéraires dignes d'être portées sur scène, « la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action. Ainsi se tournera-t-il [le *Théâtre de l'Équipe*] vers les époques où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre ».⁸²² L'amour de la vie et le désespoir de vivre sont les clés du raisonnement d'Ivan Karamazov et sont aussi la perception de la réalité par Albert Camus. Ainsi, Albert Camus tire-t-il le premier fil de sa conversation avec Dostoïevski.

Camus commence à jouer et à mettre en scène une partie du répertoire du *Vieux-Colombier*. En juin 1938, *l'Équipe* joue *Les Frères Karamazov* d'après Copeau et Croué (texte du 6 mai 1911).

Dans un tract publicitaire, la pièce est ainsi résumée : « Un drame policier mis au service d'une conception à la fois chrétienne et hérétique de la condition humaine, c'est l'essentiel des *Karamazov*. »⁸²³

Il y a deux expressions dans ce résumé qui représentent la relation dans laquelle la forme du drame policier fait jaillir le contenu de la condition humaine. Cette méthode de travail créatif de Dostoïevski sera aussi celle de Camus. Il suffit de se souvenir des romans et de la dramaturgie

820 Marcel Bluwal, *Un Aller*, op. cit., p. 318.

821 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1713.

822 *Ibid.*, p. 1692.

823 Roger Grenier, *Albert Camus : soleil et ombre*, op. cit., p. 116.

d'Albert Camus dans lesquels le crime est commis pour révéler la condition humaine.

Il y a un nombre considérable d'ouvrages consacrés au dialogue Camus-Dostoïevski. On n'en citera qu'une partie dans la bibliographie. L'intérêt que porte Camus aux créations de l'écrivain russe est assez durable et traverse toute son activité littéraire et artistique. Elle se résume en trois attitudes que doit tenir l'homme devant l'immortalité (Dieu), devant une collectivité (socialisme) et devant l'histoire. L'activité artistique camusienne s'applique à la création de pièces et à l'adaptation des œuvres littéraires pour la scène. Il nous semble que le transfert d'un roman de Dostoïevski à la scène par Albert Camus suit un ordre logique de choses. Commenant la mise en scène des *Frères Karamazov* en passant par l'intermédiaire des essais, Camus parachève son dialogue dans ses pièces *Caligula* et *Les Justes*, mais il revient quand même, vingt-trois ans après la première adaptation de Dostoïevski, à l'adaptation des *Possédés*. En découvrant cette coïncidence, Camus lui-même paraît surpris :

Étonné moi-même d'une si rare fidélité ou d'une si longue intoxication, je me suis interrogé sur les raisons de cette vertu ou de ce vice obstinés. Et j'en ai trouvé de deux sortes, les unes qui tiennent à ma nature, les autres qui tiennent à la nature du théâtre.⁸²⁴

Pourtant, l'étonnement ne provient pas des particularités du raisonnement de Dostoïevski mais de la nature de Camus ou du théâtre. Camus n'évoque même pas ce dialogue, car son existence ne fait pas de doute, tant il est dans l'ordre des choses. En s'adonnant aux avantages qu'offre le théâtre par rapport au métier d'écrivain, Camus s'évade de l'abstraction qui, selon lui, menace tout écrivain par le secours d'une autre contrée, « enracinée dans la matière ». La théorisation n'épuise pas le dialogue. Il faut tirer l'idée sur la scène, lui donner une forme humaine et voir son fonctionnement. Ce retour peut bien signifier que la forme ou les moyens d'expressions que Albert Camus choisit, en développant les questions soulevées par Dostoïevski dans ses essais et ses pièces, ne les excède pas et qu'il recourt constamment à ce contexte romanesque. La personnalité d'Albert Camus possède ce rare don de réunir en une même personne le dramaturge, le metteur en scène et le comédien. Essayons de saisir la différence entre la fascination qu'offre la matière (l'action, ce qu'on voit sur la scène) et la pensée.

Dans un premier temps, arrêtons-nous sur la fascination offerte par la pensée. Peter Dunwoodie essaie d'expliquer dans son livre *Une histoire ambivalente : le dialogue Camus-Dostoïevski* comment Camus applique la technique de Dostoïevski vue par Bakhtine. Selon Peter Dunwoodie, le dialogue commence dans *Caligula*. Albert Camus, tirant du roman « le trio Ivan-Aliocha-Dmitri lié par sa « nature Karamazov », lui oppose un trio semblable, Caligula-Scipion-Cherea, dans un double du grand débat triangulaire du roman russe »⁸²⁵. La première paire

824 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 1721.

825 Peter Dunwoodie, *Une Histoire ambivalente : le dialogue Camus-Dostoïevski*, Paris, Nizet, 1996, p. 192.

Ivan/Caligula, nous intéresse du point de vue de la réfraction que subit le personnage de la pièce devenant le reflet du regard du personnage romanesque dostoïevskien dans le miroir d'Albert Camus. Nous procédons à une analyse comparée du jeu de miroitements que dissimule le miroir - Albert Camus entre « le moi regardant ou intérieur » (la personne qui se regarde) d'Ivan Karamazov et « le moi regardé ou projeté » (l'image qui s'y trouve)⁸²⁶ de Caligula.

Ivan, personnage dostoïevskien, refuse la vérité suprême de Dieu car elle est construite sur la souffrance des gens innocents et coûte cher à l'humanité.

Dans le chapitre *Le refus du salut de L'homme révolté*, Albert Camus écrit à propos d'Ivan qu'il « ne nie donc pas absolument l'existence de Dieu. Il le réfute au nom d'une valeur morale »⁸²⁷. Selon Albert Camus, Ivan reconnaît que Dieu existe mais il Lui reproche d'être injuste. Camus-athée passe par l'état du livre de Job par lequel passent de nombreux non-croyants. Ainsi Ivan selon Camus, « inaugure l'entreprise essentielle de la révolte qui est de substituer au royaume de la grâce celui de la justice »⁸²⁸ parce que la création divine pour se faire a besoin du mal, ce qu'il ne veut pas accepter.

Caligula étouffe aussi : « ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable »⁸²⁹ et fonde sa révolte sur le besoin de « quelque chose qui n'est pas de ce monde » comme, par exemple, la vérité. Dès ce moment-là, son entreprise est d'apprendre aux patriciens à vivre dans la vérité.

Les problèmes dostoïevskiens de la foi et de la liberté se transforment en ceux, camusiens, de la justice et de la vérité. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus écrit à propos des *Karamazov* : « Voici une œuvre où, dans un clair-obscur plus saisissant que la lumière du jour, nous pouvons saisir la lutte de l'homme contre ses espérances »⁸³⁰. C'est ici que l'écrivain français trouve la lucidité de l'homme absurde sur le destin humain : savoir qu'on est mortel et avoir la force de continuer à vivre. Combien coûte-t-elle, la vie dans notre mortalité ? Tout ou rien ? Dostoïevski cherche à se réconcilier avec Dieu et Camus, de son côté, à s'en débarrasser.

Une fois que « le billet est rendu », Ivan, personnage du roman, laisse le champ libre à ses désirs d'autant plus que son raisonnement, à savoir que « tout est permis » supprime ainsi même la condition de la proposition subordonnée "si" « Dieu n'existe pas ». C'est pourquoi il maintient son indignation noble et sa vile curiosité jusqu'à l'aveuglement malgré les avertissements menaçants des événements et ne remarque même pas les quiproquos sinistres de Smerdiakov.

Pour Camus « Ivan laisse deviner sa réponse : on ne peut vivre dans la révolte qu'en la

826 Owen J. Miller, *L'Image du miroir dans l'œuvre romanesque de Camus* in *La Revue de Lettres modernes*, 238-244, 1970 (4), p. 129.

827 Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 79.

828 Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 465.

829 Albert Camus, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1945, p. 26.

830 Albert Camus, *Essais*, op. cit., p. 187

poussant jusqu'au bout »⁸³¹.

Caligula, de son côté, se décide à rester logique jusqu'à la fin pour obtenir l'impossible.

L'Ivan de Camus « se révolte contre un Dieu meurtrier : mais dès l'instant où il raisonne sa révolte, il en tire la loi du meurtre. Si tout est permis, il peut tuer son père, ou souffrir au moins qu'il soit tué »⁸³². Dostoïevski démontre le danger qui provient de la perte de croyance en l'ordre divin et de son corollaire : se livrer à son propre jugement, même s'il est fondé sur les revendications les plus humanistes de justice et de vérité. Albert Camus est aussi conscient que la révolte, très vite, s'empare des méthodes de ceux contre qui elle est menée et perd ainsi son visage humain. Le « Si Dieu n'existe pas, tout est permis » d'Ivan Karamazov suscite le « Mais qu'est-ce qu'être Dieu ? Devenir Dieu, c'est accepter le crime » de Caligula qui fait son choix : « Il a deux sortes de bonheurs et j'ai choisi celui des meurtriers »⁸³³.

Après le meurtre de son père, Ivan, le personnage du roman, se remet en cause, d'abord inconsciemment, puis son anxiété s'accroît jusqu'à l'aveu public de sa culpabilité qui coïncide ou provoque la crise de sa maladie.

Camus tire sa conclusion :

Ivan ne nous offre que le visage défait du révolté aux abîmes, incapable d'action, déchiré entre l'idée de son innocence et la volonté du meurtre. Il hait la peine de mort parce qu'elle est l'image de la condition humaine et, en même temps, il marche vers le crime. Pour avoir pris le parti des hommes, il reçoit en partage la solitude. La révolte de la raison, avec lui, s'achève en folie.⁸³⁴

Le révolté de la raison se confond dans son propre raisonnement.

L'entreprise d'enseignement de Caligula s'achève par un suicide plutôt que par la punition d'un meurtrier. L'idée de l'enseignement ainsi que celle de l'organisation d'un procès général sont nées dans la version de 1944. La version de 1941 est plus proche du Caligula historique et évoque un artiste qui invite les patriciens à assister au spectacle dans lequel il incarne le rôle d'un homme libre. Sa liberté de « comprendre qu'il n'est réellement pas libre et de goûter une liberté à l'égard des règles communes » lui font faire une erreur. Albert Camus ne qualifie-t-il pas l'histoire de Caligula de « la plus tragique des erreurs » car « infidèle à l'homme, par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes ? »⁸³⁵. Il est conscient de mourir et même plus, il appelle sa mort - son repos, il la prépare (ses crimes sont des défis) et la dirige (averti du complot de son assassinat il laisse en vie le comploteur et lui demande d'aller jusqu'au bout). Le consentement

831 Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 468.

832 *Ibid.*, p. 469.

833 Albert Camus, *Caligula, op. cit.*, p. 146.

834 Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 471.

835 Albert Camus, *Caligula*, VI^e Festival d'art dramatique d'Angers, 1957.

provient de la volonté de quitter ce monde. Camus estime que

mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude de faire les gestes que l'existence commande, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance⁸³⁶.

La mort volontaire devient ainsi elle aussi la révolte. La lucidité brûle le cœur de l'empereur mais il a décidé d'aller jusqu'au bout. Roland Barthes voit dans le suicide « une menace directe dirigée contre l'opresseur, il est représentation vive de sa responsabilité, il est ou chantage ou punition »⁸³⁷. C'est justement le sens que lui donne Caligula en dévoilant à Cherea sa connaissance du complot préparé et en l'encourageant à achever ce projet meurtrier. L'entreprise de l'impossible déclare sa faillite par un suicide, suprême dans son exécution, ce que souligne Gérard Philipe, l'interprète du rôle de Caligula, en s'enfonçant le poignard de Cherea dans son corps⁸³⁸. D'ailleurs, pour le VI^e Festival d'art dramatique d'Angers en 1957, préparant la reprise de sa pièce, A. Camus défend ainsi sa création :

La passion de l'impossible est, pour le dramaturge, un objet d'études aussi valable que la cupidité ou l'adultère. La montrer dans sa fureur, en illustrer les ravages, en faire éclater l'échec, voilà quel était mon projet. Et, c'est sur lui qu'il faut juger cette œuvre.⁸³⁹

Cette défense reprend trait pour trait la caractéristique d'Albert Camus citée un peu plus haut à propos de l'échec d'Ivan Karamazov. Est-ce que « la fureur de la passion de l'impossible » ne correspond pas à la haine de la peine de mort qui se dirige pourtant directement vers le crime ? Est-ce que « les ravages » de cette passion ne sont pas semblables aux déchirements entre l'idée de l'innocence et la volonté du meurtre ? Ne sont-ils pas pareils l'échec de Caligula et la solitude dans laquelle a chuté Ivan pour avoir pris le parti des hommes ? N'appelle-t-on pas Caligula « l'empereur fou » ?

On voit bien le lien étroit qui se tisse entre les deux personnages. La pensée dostoïevskienne passe en filigrane derrière celle d'Albert Camus. Privée de sa source, elle reçoit un autre contexte, résonne autrement jusqu'à devenir tout à fait méconnaissable. On peut supposer que la pièce *Caligula* est une progression parallèle littéraire de la même pensée dans un autre contexte historique et sur un autre fondement idéologique. Les pensées et les sentiments d'Ivan Karamazov éveillent des résonances profondes en Camus qu'il réussit à amplifier et à faire durer sur la scène non seulement dans la pratique du jeu, en interprétant le rôle du personnage, mais aussi en les faisant passer dans d'autres pièces.

Revenons à deux autres paires indiquées par Peter Dunwoodie, qui, selon nous, n'ont pas tant

836 Albert Camus, *Essais, op. cit.*, p. 101.

837 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome I (1942-1965), Paris, Seuil, 1963, p. 1010.

838 Guy Verdot, *Caligula d'Albert Camus au Nouveau Théâtre de Paris* in *Paris Journal*, 12 février 1958 et Jean Vigneron, *Inauguration du Nouveau Théâtre. Caligula d'Albert Camus*, in *La Croix*, 19 février 1958.

839 Albert Camus, *Caligula*, VI^e Festival d'art dramatique d'Angers, 1957.

d'affinités que la première. Frantz Favre, analysant Scipion, découvre qu'il possède cette faculté de « tout comprendre », qu'il se refuse à juger autrui et

[paraît] même tout admettre, sans réprobation, quoique souvent avec une profonde mélancolie, qui fait, certes, son tourment, mais qui le rend aussi plus profond. Il est en vérité le seul personnage que Caligula « force à penser » et dont il ébranle les certitudes.⁸⁴⁰

Une telle faculté apparente Scipion à Aliocha Karamazov. Caligula se montre le tentateur de Scipion comme Ivan est celui d'Aliocha. Scipion souffre du même mal que Caligula⁸⁴¹, Aliocha veut souffrir, lui aussi, comme Ivan⁸⁴². Cependant, le départ de Scipion, la fuite de soi-même pour trouver les réponses ailleurs, ce déplacement spatial commode quand il faut laisser les autres agir, l'apparentent plutôt au personnage d'Ivan. Voici les raisons qu'expose Scipion pour sortir de la scène:

Scipion

Je vais te laisser, en effet, car je crois que je t'ai compris. Ni pour toi ni pour moi, qui te ressemble tant, il n'y a plus d'issue. Je vais partir très loin chercher les raisons de tout cela.⁸⁴³

Ce ne sont pas celles d'Aliocha, qui n'abandonne pas son frère et n'accepte pas l'œuvre du Grand Inquisiteur. Elles sont celles d'Ivan qui abandonne son père tout en étant le garant de sa vie. Tout comme Scipion quitte le palais de Caligula sachant qu'il y a un complot qui se prépare contre son ami qui lui ressemble tant. Mais il laisse les autres le faire en ayant l'attitude, selon l'expression de Dostoïevski, de quelqu'un à qui cela ne fait « ni chaud, ni froid ». Cette paire est donc contestable.

La troisième paire paraît être encore plus artificielle. La fascination offerte par la pensée s'arrête là. En effet, Cherea, qui est au cœur du complot contre Caligula s'oppose à Dmitri dont l'affaire avec le père est strictement personnelle et individuelle. S'il met au courant les autres membres de sa famille, ce n'est pas pour les dresser contre le père. Le caractère équilibré et le statut de maître du personnage camusien vont à l'encontre de la spontanéité et de la frénésie du héros dostoïevskien. Cherea se conforme aux décors de la vie. Il arrête sa « prise de conscience » pour continuer son existence sans même amorcer une vraie vie. Dmitri, au contraire, se révèle apte à se remettre en cause, à se repentir et à expier sa faute et même à glorifier le jeu du destin qui l'a mené devant les juges. Maurice Delarue, après avoir vu la première de *Caligula* au théâtre *Hébertot*, écrit dans la *Terre des hommes* daté du 6 octobre 1945 :

Et Camus ne trouve à opposer à Caligula que des patriciens imbéciles, une amoureuse qui

840 Frantz Favre, *Caligula et Lorenzaccio, essai d'étude comparative in Albert Camus et le théâtre*, Paris, Imec Editions, 1992, p. 79.

841 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 83.

842 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 340.

843 Alber Camus, *Théâtre, récits, nouvelles, op. cit.*, p. 101.

confond amour et lubricité, et un écrivain qui, d'avance, donne raison, à celui qu'il combat. Quel est l'homme bien né, en effet, qui oserait prendre pour motif de ses actes celui que se donne Cherea ? Il faut bien frapper quand on ne peut pas réfuter. Cherea est un Caligula qui n'ose pas. Il a peur d'être ce qu'il est.⁸⁴⁴

Selon l'interprétation de M. Delarue, les relations établies entre Caligula-Cherea transposées dans le roman dostoïevskien correspondent plutôt à celles nouées entre Smerdiakov et Ivan. En effet, par son interprétation du rôle de Smerdiakov dans les *Frères Karamazov* de J. Copeau au *Théâtre des Arts*, le comédien Charles Dullin imagine en Ivan un Smerdiakov qui n'ose pas⁸⁴⁵, ce qui ne contredit pas l'idée du roman. Néanmoins, une telle corrélation paraît inadmissible, d'autant plus que dans l'interprétation de Gérard Philipe, Caligula se montre en « Prince du Mal », rôle qui ne peut être comparable à celui du malheureux Smerdiakov, même après qu'il a été ennobli par J. Copeau de la nullité romanesque jusqu'au pathétique de l'injustice sociale. Camus établit sa propre corrélation dans laquelle,

d'après Jean Négroni, il avait prévu pour le *Théâtre de l'Équipe* une distribution inspirée de l'adaptation des *Karamazov* : lui-même devait être Caligula après avoir joué Ivan ; Négroni passait d'Aliocha à Scipion, Charles Poncet du Staretz à Cherea, Jean Sicard de Katerina Ivanovna à Cæsonia.⁸⁴⁶

Il n'y a pas du tout dans cette distribution ni de Smerdiakov ni de Dmitri. D'ailleurs, Katerina Ivanovna, opposée à Cæsonia, ne joue plus de rôle fatal dans le destin de Dmitri et comme ce dernier est absent, on ne la considère que comme la femme d'Ivan. La sensualité n'est pas le sujet favori de Camus. De la nature karamazovienne, il n'extrait que l'essence intellectuelle, celle d'Ivan ; et le sens du roman, ainsi que de la pièce de Copeau ne se noue, pour lui, qu'autour des rapports de forces et de l'amitié d'Ivan Karamazov. Aliocha et son starets ont les mêmes relations que Scipion et Cherea. Le starets Zossime s'oppose à Ivan, comme Cherea à Caligula. Aliocha et Scipion se montrent disciples de leurs maîtres, mais seuls, sans eux, ils n'arrivent pas à réfuter les propos de leurs interlocuteurs (Ivan et Caligula). La troisième paire du trio de Peter Dunwoodie ouvre une brèche considérable que Camus lui-même semble avoir colmatée pour constater qu'il existe une union solide des idées, qui tout en changeant le genre et le contexte ne font finalement que « s'enraciner dans la matière ».

La parenté entre le dernier roman de Dostoïevski et la première pièce (si l'on considère la version de 1941) de Camus clame l'absence énigmatique de Smerdiakov, « énigmatique » car Ivan n'est rien sans ce double. Il est sûr, pourtant, que Camus a trouvé son corrélat scénique à Smerdiakov. C'est là le miroir qui est non seulement un décor, mais aussi un matériel tragique,

844 Maurice Delarue, *Caligula au théâtre* Hébertot in *Terre des hommes*, 6 octobre 1945.

845 Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, op. cit., p. 15.

846 Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, op. cit., p. 1740.

auquel Camus réserve dans sa pièce la destinée d'avoir dupé Caligula sur la scène. La tromperie devient évidente si l'on se reporte à l'interprétation d'Albert Mingelgreïn qui estime que :

Bien plus qu'un simple accessoire du décor, le miroir est un actant, c'est-à-dire qu'il est partie prenante dans le déroulement de la pièce, passant peu à peu du rôle et du rang d'interlocuteur et de protagoniste de Caligula, à celui de support et de réceptacle même de son être, de l'acte I à l'acte IV.⁸⁴⁷

En effet, dès le début de la pièce, dans la version de 1941, revenu au palais après une longue absence, Caligula « fuit le visage qui ricane devant lui »⁸⁴⁸. Cela répercute fortement avec « l'anxiété intolérable »⁸⁴⁹ qu'éprouve Ivan Karamazov à cause « d'un être ou un objet fâcheux »⁸⁵⁰. Il comprend que c'est Smerdiakov qui « accapare l'âme d'Ivan mais [que] c'est justement cet homme que son âme n'est pas capable de supporter »⁸⁵¹. Cette scène évoque aussi le monologue d'Ivan dans la pièce de Copeau. Ses paroles sont adressées au diable mais donnent l'impression de l'être à Smerdiakov : « (*Se retournant.*) Quoi ? tu ricanes ? parce que tu reconnais ta pensée dans mes paroles ?... Ah ! ah ! non, ne t'assieds pas, va-t-en ! »⁸⁵². De même, Caligula n'est pas capable de supporter le regard de cet être nouveau. C'est pourquoi Albert Mingelgreïn note que :

Ainsi Caligula nous apparaît-il également, littéralement dépossédé de lui-même, d'activiste forcené devenu passif exemplaire, la pièce toute entière pouvant alors se lire comme l'histoire de cette dépossession vue et déchiffrée à travers le miroir.⁸⁵³

N'est-ce pas la description de l'histoire tragique qui consiste à se laisser faire que nous présente le personnage d'Ivan Karamazov dans le roman dostoïevskien ?

Néanmoins, la révolte au nom de la justice n'est pas le terme unique des tourments de la pensée d'Ivan Karamazov. « Le refus de la construction du monde sur le sang d'un enfant » raisonne aussi dans l'esprit de Camus. Alors, *Les Justes* apparaissent. « Tout est permis » trouve sa place dans un contexte un peu différent, « le suicide supérieur » prend sa forme nouvelle, moins absurde plus actuelle et contemporaine. La pensée d'Ivan Karamazov s'enracine dans le raisonnement des justes, « des meurtriers délicats »⁸⁵⁴. Camus, semble-t-il, montre à Ivan le monde de justice dont il rêve, dans lequel la victime et son bourreau ne s'embrassent pas, où chaque bourreau a son bourreau, le meurtre est commandé par l'organisation des frères et des sœurs au nom du peuple opprimé et chaque organisation essaie de le rendre libre en lui imposant le royaume du Grand Inquisiteur. D'ailleurs, si l'on accepte la version des chercheurs croyant Aliocha prêt à commettre le régicide

847 Albert Mingelgreïn, *Caligula ou comment s'écrit la maladie de la lune* in *L'Information littéraire*, septembre-octobre, 1991 n° 4, p. 15.

848 *Cahiers Albert Camus IV, Caligula*, Paris, Gallimard, 1984, p. 23.

849 Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 368.

850 *Ibid.*, p. 369.

851 La traduction est la nôtre.

852 Jacques Copeau, Jean Croué, *Les Frères Karamazov*, *op.cit.*, p. 44.

853 Albert Mingelgreïn, *Caligula ou comment s'écrit la maladie de la lune*, *op. cit.*, p. 16.

854 Albert Camus, *Théâtre, nouvelles, récits*, *op. cit.*, p. 1827.

dans le deuxième roman – promis par le narrateur de Dostoïevski – alors, cette histoire, sous forme de pièce de théâtre est écrite par Albert Camus. En effet, Ivan Kaliayev tient beaucoup de ce personnage dostoïevskien. Il dira à Dora : « Nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera ! Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents »⁸⁵⁵. C'est avec un raisonnement pareil qu'Aliocha aurait pu devenir régicide. Yanek est sûr qu'en prenant la vie et en payant de la sienne, il se rend innocent. Le paradoxe d'Ivan Karamazov, que Camus dévoile dans le chapitre *Le refus du salut* de *L'homme révolté*, et que Joseph C. Marek définit ainsi : « [le] désir de justice et d'innocence conduit, par la négation de Dieu, à la justification du meurtre. Ivan Karamazov se trouve donc coincé entre une vertu et le crime inacceptable »⁸⁵⁶, résonne fortement avec le raisonnement des justes. Déjà, Dora, en perdant l'être cher, commence à se douter que le futur pour lequel elle se bat sera mieux. Elle a peur que « d'autres [viennent] peut-être qui s'autoriseront de nous pour tuer et qui ne payeront pas de leur vie »⁸⁵⁷. Camus approche des grands sujets des *Possédés*. Stavroguine et Kirilov sont deux personnages qui surgissent déjà dans *Le Mythe de Sisyphe*, dans lequel leur sont consacrés des chapitres entiers. Camus met une caractéristique de la foi de Stavroguine en épigraphe du chapitre *L'homme absurde*. Dans le chapitre *Kirilov*, Camus évoque la question du suicide logique. Il qualifie de « suicide supérieur » la volonté de l'ingénieur Kirilov de se priver de vie parce que « c'est pour une idée, une pensée qu'il se prépare à la mort »⁸⁵⁸. Camus écrit que « Stavroguine et Ivan Karamazov font dans la vie pratique l'exercice de vérités absurdes. Ce sont eux que la mort de Kirilov libère »⁸⁵⁹. La mort de Kirilov pour une idée est proche de celle de Yanek. Leur mort n'a rien sauvé, au contraire, elle a libéré les autres, plus réalistes et moins enthousiastes. La mort de Kirilov couvre l'assassinat de Chatov. La mort de Kaliayev permettra aux justes (comme Stepan) de prendre des vies sans donner les leurs. C'est là que le monde des *Possédés* apparaît nettement. Pourtant, ce n'est pas le personnage de Pierre Verkhovensky qui intéresse Camus, mais ces penseurs dont l'idée s'enracine dans l'action de Pierre Verkhovensky. Si Dostoïevski accuse des libéraux d'avoir engendré des nihilistes, Camus révèle la tragédie contemporaine. C'est peut-être pour cela que Léon Dominique, caractérisant l'adaptation de Camus, écrira :

Michel Bouquet (l'interprète du rôle de Pierre Verkhovensky) se rapproche du personnage de Dostoïevski à tout point de vue. A sa façon de parler on voit que l'artiste en a bien étudié le type et qu'il pense sérieusement qu'« entre ses dents sa langue est aiguë, extrêmement rouge et très pointue et en rotation constante ». Bouquet nous donne l'impression d'être cet homme diabolique à la langue de vipère. Chacune de ses apparitions provoque un sentiment

855 Albert Camus, *Théâtre, nouvelles, récits, op. cit.*, p. 322.

856 Joseph C. Marek, *L'Absence de Dieu et la révolte. Camus et Dostoïevski* in *La Revue de l'Université Laval*, vol X, n° 6, février 1956, p. 498.

857 *Ibid.*, p. 384.

858 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, op. cit.*, p. 144.

859 *Ibid.*, p. 148.

d'épouvante, une sensation d'horreur, de gêne et de danger. Si les critiques français avaient pris la peine de lire le roman, ils auraient placé cet acteur en tête de toute la distribution. Il faut toutefois faire ressortir que Camus n'a pas octroyé à Pierre Verkhovensky la place qui lui revient, concentrant l'attention du spectateur sur Stavroguine et reprenant ainsi l'adaptation du Théâtre d'Art de Moscou datant de 1913.⁸⁶⁰

Camus n'a pas voulu lire la pièce de Nemirovitch-Danchenko *Nicolas Stavroguine*, mais ses propres réflexions préparaient sa préférence d'un tel personnage principal. Les personnages autour desquels se nouent les réflexions philosophiques et existentialistes réclament la scène. Ce n'est pas par hasard si André Alter remarque dans son article *De Caligula aux Justes : de l'absurde à la justice*, que :

avec *Les Possédés*, Albert Camus apportait la preuve que, pour lui, l'effort de porter au théâtre un roman ne répondait pas au seul désir de donner sa chance dramatique à un univers romanesque, ni même au plaisir de voir aller et venir sur une scène des personnages imaginés et déjà recréés par amour dans le secret du cœur ; c'était bien plutôt confesser la nécessité intérieure d'enfanter théâtralement un monde suscité, inspiré par un roman cher entre tous mais littéralement recréé. Il ne s'agissait plus exactement de l'univers de Dostoïevski, ni même de l'univers de Dostoïevski vu à travers la sensibilité de Camus, il s'agissait d'un univers propre à Camus, né de l'ébranlement provoqué par l'œuvre de Dostoïevski au moment, en quelque sorte, de son apparition à l'horizon de la vie intérieure de l'écrivain français.⁸⁶¹

Muriel Plana définit cet univers propre à Camus comme une obsession « par l'idée d'inventer, à partir du roman dostoïevskien (ou faulknerien), la tragédie moderne »⁸⁶².

Reportage sur le visage humain

« [...] chaque homme est une lumière, et chaque lumière qui s'allume est une défaite des ténèbres.

Il suffit d'une bougie pour disperser tant d'ombres »

Ernest Jünger, *La Paix*.

Trouvant le texte de l'adaptation remarquable, Marcel Bluwal accepte de la marquer de son

860 Léon Dominique, *Le théâtre russe et la scène française*, traduit du russe par Nina Nidermiller et Michel Wiernik, Paris, Olivier Perrin, 1969, p. 57-58.

861 André Alter, *De Caligula aux Justes : de l'absurde à la justice* in *Revue de la Société de l'Histoire du Théâtre*, 1960-4, p. 321.

862 Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004, p. 42.

empreinte. À partir de l'année 1960, on peut choisir son support : vidéo fixe ou vidéo mobile en direct, enregistrement magnétique ou film. Marcel Bluwal fait son choix. Il voit dans la manière dont Dostoïevski traite les rapports entre les hommes, surtout dans les *Frères Karamazov*, un modèle de prescience et de profondeur⁸⁶³. Il fait donc le choix des caméras en noir et blanc de la vidéo, car elles « restituent admirablement une équivalence nocturne au monde dostoïevskien ». Pour un profane en la matière, la scène dramatique et l'action elle-même se construisent devant la caméra, mais pour un spécialiste, « c'est *au moyen* de la caméra qu'elles vont se réaliser »⁸⁶⁴. La description du choix de la caméra par Eisenstein pour la création de l'image cinématographique d'un extrait de *Crime et Châtiment* est assez significative. Pour filmer la scène de l'assassinat de l'usurière, Eisenstein choisit un objectif grand angulaire de focale 28. Les caractéristiques de cet objectif sont les suivantes :

Elles permettent de faire apparaître tout le personnage dans l'image, lorsque celui-ci est à environ trois-quatre pas de la caméra, mais de le prendre en gros plan aussitôt qu'il s'approche un peu près de la caméra.⁸⁶⁵

Or, en choisissant son matériel technique, le metteur en scène construit déjà l'image de son adaptation. La première partie du téléfilm est sortie le 21 novembre 1969 et la deuxième partie le 22 novembre avec la distribution suivante : Le père Karamazov – Pierre Brasseur, Ivan – José-Maria Flotats, Aliocha – François Marthouret, Dmitri – Bernard Fresson, Katia – Fabienne Djanaïeff, Grouchenka – Danièle Lebrun, Smerdiakov – Maurice Garrel. Après l'apparition du film sur l'écran, Georges Suffert remarque « des intérieurs bas, des visages immenses »⁸⁶⁶. La plupart des scènes sont éclairées avec une bougie dont la flamme tremble réellement sur les visages, ce qui fait dire à un critique, selon le souvenir de M. Bluwal, que « la lumière, elle, était du Dostoïevski, beaucoup plus que le texte, les acteurs, et la réalisation »⁸⁶⁷. Le vacillement de la flamme qui plonge alternativement le visage en gros plan en train de se confesser, soit dans la lumière, soit dans l'ombre, résume l'image générale du film, c'est-à-dire son côté représentatif. Il est à noter que le sens figuré de la lumière et de l'ombre comme la dichotomie du bien et du mal, qui est une particularité des *Frères Karamazov*, selon M. Boulgakov qui – consacrant une étude aux *Possédés* de Dostoïevski après avoir vu la représentation *Nicolas Stavroguine* de Nemirovitch-Dantchenko au *Théâtre d'art* de Moscou – affirme que « dans les *Possédés* il n'existe pas encore cette division de l'ombre et de la lumière, comme on le verra dans les *Frères Karamazov*, dans lesquels au vieillard Fedor Karamazov s'oppose le starets Zossime et à Ivan – Aliocha »⁸⁶⁸, est substitué sur l'écran par

863 Marcel Bluwal, *Un aller*, op. cit., p. 316.

864 Sertgueï Eisenstein, V. Nijny, *Mettre en scène*, Cahier du cinéma, 1973, pp. 191-192.

865 *Ibid.*, p. 190.

866 *L'Express*, 17/11/1969.

867 Marcel Bluwal, *Un aller*, op. cit., p. 321.

868 С.Н. Булгаков, *Русская трагедия. О Бесах Ф.М.Достоевского, в связи с инсценировкой романа в Московском*

leur image icônique. Pour Bluwal cela sera l'image de la confession :

Nous avons beaucoup été aidés dans la réalisation par le fait que j'avais voulu faire de ce torrent théâtral qu'était l'adaptation de Dominique Arban une sorte de confession immobile, très hiératique, où, pendant de longues minutes et successivement, dans cette lumière de nuit, le père Karamazov, Pierre Brasseur, les fils, Bernard Fresson, José-Maria Flotats, François Marthouret, Maurice Garrel, Danièle Lebrun-Grouchenka et Fabienne Djanäïeff-Katarina criaient puis murmuraient leur vérité au public, révélant par leurs silences et leurs visages en gros plan toute une vérité seconde derrière les paroles affirmées.⁸⁶⁹

De son propre aveu, Bluwal profite de l'expérience de son émission sur les divorcées dans *Les Femmes aussi* pour faire des *Frères Karamazov* une sorte de reportage sur le visage humain. Une telle approche est conditionnée par la vision de Marcel Bluwal :

J'essaie de mettre en valeur tout ce qui est dit parce que ce qui est dit c'est une signature (raison de choix des classique à la télévision). L'image est tout de même horriblement ambiguë. Ce qui est dit a une force, une virulence, une qualité dans la persuasion que l'image a rarement, sur le plan théâtral c'est vrai et sur le plan de l'émission dramatique ça a une efficacité non pareille.⁸⁷⁰

Marcel luwal trouve et met en valeur une autre particularité de l'œuvre de Dostoïevski. Il s'agit du développement du récit dostoïevskien par la succession de conversations intimes à la manière des confessions dans lesquelles une seule personne parle. D'ailleurs, Dostoïevski, tout comme les grands dramaturges Shakespeare et Molière, « n'établit pas de différence fondamentale dans l'affectivité entre les couples d'hommes et de femmes »⁸⁷¹ Alors, chaque conversation, du fait de sa ressemblance avec la relation amoureuse d'un couple dans lequel l'un accepte la domination absolue de l'autre, se transforme en un monologue criant son destin. Si la trame romanesque les engloutit dans toutes sortes de descriptions, la composition dramaturgique les exacerbe. On pourrait penser qu'un tel résultat a été conditionné par le matériel qu'Arban a fourni à luwal. Mais il faut étudier l'expérience de l'émission *Si c'était vous*, puis celle de l'émission *Les Femmes aussi* pour comprendre que cela a été son propre apport, sa marque de distinction.

Les Femmes aussi d'Eliane Victor est un documentaire qu'André Frank définit comme « l'Écriture par l'image ». L'émission *Si c'était vous* (1958) est une fiction à la télévision basée sur la réalité sociale en France. Un cas social dramatisé, inspiré de la réalité contemporaine, croisé avec un ou plusieurs sujets secondaires, ouvert à la fin, après quoi Thévenot, au nom des auteurs de l'émission, lit le courrier des téléspectateurs et parle de la prochaine dramatique. Techniquement, l'émission passe par le direct, compliqué de nombreux « inserts » filmés. Marcel Bluwal entre en discussions violentes, défendant son émission *Si c'était vous* contre les attaques de Rossif, le

Художественном театре in Ф.М. Достоевский Бесы. Бесы: антология русской критики, Москва, Согласие, 1996, p. 494. «В Бесах еще нет того разделения света и тьмы, как в *Братьях Карамазовых*, где старикашке Федору Карамазову противостоит старец Зосима, а Ивану — Алеша.»

869 *Ibid.*, p. 321.

870 Entretien à bâtons rompus avec Stello Lorenzi et Marcel Bluwal, *Micros et caméras*, 28 mars 1970.

871 Marcel Bluwal, *Un aller, op. cit.*, p. 265.

représentant de l'école du documentaire. Selon Rossif, la dramatique *Si c'était vous* est un mensonge construit sur la réalité. Marcel Bluwal parie que le documentaire est « un mensonge plus subtil puisqu'il se présente, non comme une équivalence signée de la réalité, comme c'est le cas dans la fiction, mais comme cette réalité elle-même »⁸⁷². Dix ans plus tard, en janvier 1968, Marcel Bluwal réalise un reportage à la télévision dans l'émission d'Eliane Victor *Les Femmes aussi* qui parle de la condition féminine de l'époque. Le sujet du reportage est consacré aux femmes abandonnées à quarante ans. Il existe déjà tout un développement de ce genre d'émission qui consiste à révéler et à résoudre des difficultés tout en finissant par la confession directe en gros plan qui sert à l'édification de l'immense public. Bluwal est persuadé que ces femmes mentent sans le vouloir ou même sans le savoir. Il décide de rétablir la communication abolie avec le public. Au lieu de cadrer les femmes en gros plan, face à la caméra, il montre pendant les interviews, systématiquement, à égalité, l'équipe de réalisation qui assiste à l'émission. Le résultat obtenu fait que, selon l'intention de Bluwal :

d'un seul coup, apparaissait clair comme le jour, tout au long des silences, des réticences, puis des accès de sincérité des interviewées, que la vérité que ces femmes essayaient peut-être, honnêtement, de nous dire, était obligatoirement truquée, gauchie, camouflée, précisément parce qu'une équipe de télévision s'acharnait à la capter.⁸⁷³

Bien que la réalité signée Dostoïevski, ait été fictionnelle, Marcel Bluwal « doubla le sujet apparent qui était la confession, d'un autre sujet », en transformant la confession en gros plan de Fédor Pavlovitch, de Dmitri, d'Ivan, de Grouchenka en communication où le champ et le contre-champ alternent obligatoirement, révélant une vérité seconde. D'ailleurs, Marcel Bluwal le dira lui-même :

Étant donné l'intérêt du visage humain, étant donné aussi que le rapport de deux visages à égalité est vite fatigant, on y fait un usage systématique trop systématique, de l'avant-plan par rapport à l'arrière-plan, ce qui, de toute façon est un rapport esthétique intéressant, tel que le proposait Le Caravage dans certains de ses tableaux. Pratiquement, on l'emploie pour des raisons d'intérêt dramatique. J'ai personnellement, par exemple, usé et abusé du gros plan de réaction sur un personnage, pendant que l'autre, tout petit, au fond, lui parle.⁸⁷⁴

On ne saurait dire que Bluwal cherche simplement à faire du cinéma avec du théâtre : plutôt, il se sert (habillement, brillamment) des moyens et de la technique du cinéma pour exalter le théâtre et en quelque sorte pour le multiplier. « Adaptant » Beaumarchais, c'est bien la pièce de ce dernier qu'il réalise. Contrairement à des metteurs en scène de moindre talent, il ne sacrifie pas la théâtralité (du moins en ses composantes essentielles que sont la primauté du verbe et celle du jeu) sur l'autel du cinéma, mais l'y expose de manière à la fois séduisante et éclatante⁸⁷⁵.

872 Marcel Bluwal, *Un Aller*, op. cit., p. 192.

873 *Ibid.*, p. 289.

874 Marcel Bluwal, *La réalisation dramatique*, Cahiers d'études de radio-télévision, n° 27-28, Paris, Flammarion, septembre-décembre, 1960, p. 189.

875 Gilles Delavaud, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Paris, De Boec & Larcier s.a., Institut national de l'audiovisuel, 2005, p. 153.

Conclusion partielle

Le matériel touffu des âmes tourmentées que propose l'œuvre dostoïevskienne appelle ses commentateurs. Dostoïevski partage certaines de conceptions du rêve, de la névrose et de la psychose avec la figure emblématique des sciences psychanalytiques Sigmund Freud (qui seront découvertes un demi-siècle après). Il semble aussi réfléchir sur la nature des personnalités multiples avec son récit *Le Double*. Il est le premier à parler de la sexualité des enfants. L'interprétation psychanalytique s'impose donc. Le parricide et la volonté par le fils de la mort de son père sont au centre du questionnement. La biographie de Dostoïevski lui-même fournit des données abondantes qui renforcent des hypothèses. Toutefois les conclusions sont hâtives, basées souvent sur des données biographiques erronées, et au moins non vérifiées. L'interprétation assure et assume toutes ces trahisons. L'adaptateur trahit l'auteur parce qu'il ne se trahit pas lui-même. Dominique Arban veut ainsi que le spectateur ait envie lui-même de tuer ce père haïssable des Karamazov. Elle démythifie pour cela l'innocence et la pureté d'Aliocha. Marcel Bluwal propose à son téléspectateur de mettre à nu cette âme tourmentée en utilisant des gros plans. Quant à Albert Camus, il peuple ses pièces par des personnages dostoïevskiens mais avec une allure et une posture camusiennes. Il les fait revivre dans son monde à lui. Il transpose les relations complexes d'Ivan avec le Diable et Smerdiakov en celles de Caligula avec son miroir. Il trace le destin d'Aliocha Karamazov, que le narrateur des *Frères Karamazov* a promis d'écrire, dans la vie du Yanek Kaliayev de sa pièce *Les Justes*.

CONCLUSION

La transformation générique d'une œuvre littéraire est analysée dans notre travail autour de trois concepts : l'adaptation, la répétition et l'adaptateur. L'adaptation a été, tout d'abord, étudiée comme une œuvre en soi, c'est-à-dire comme un texte dramatique qui a connu la scène. Toutes les découvertes ont été superposées avec l'œuvre source, c'est-à-dire le roman.

L'expérience du spectateur cinématographique est très appréciée, surtout dans la mesure où le récit de l'image filmique est plus illustratif. C'est alors que nous élargissons notre corpus avec trois adaptations cinématographiques : celle de Fedor Ozep *Der Mörder Dimitri Karamasoff*, celle de Richard Brooks *The Brothers Karamazov* et celle d'Ivan Pyriev *Братья Карамазовы*.

L'analyse comparative des adaptations cinématographiques et théâtrales dévoile la présence d'unités récurrentes. C'est le matériel romanesque qui est obligatoirement présent dans toutes les adaptations. Il appartient à trois catégories : les scènes, les objets et les « détails nomades ». Les scènes romanesques transposées dans un autre genre retrouvent un autre enchaînement assez stable. Le cinéma et le théâtre sont attachés au détail, soit sous forme d'un objet, soit sous forme d'un comportement. Le théâtre y est lié par sa nature conventionnelle et le cinéma en dépend par son image sélective. Dans le cas précis des deux romans dostoïevskiens *Les Possédés* et *Les Frères Karamazov*, les détails dramatiques sont les suivants : l'escalier, le pilon, l'argent, la lettre, la bougie ou la lanterne. L'objet signifie dans l'œuvre de l'écrivain russe. Il est là pour faire agir. Il est complice du personnage et souvent instigateur de l'action.

L'escalier est l'objet du suspense, le pilon celui du crime, l'argent est le ressort d'action, la lettre est un objet de perte et la bougie est un objet d'intrigue. L'espace reçoit sa spécification en un lieu quelconque par l'un de ces six objets. C'est aussi l'objet qui instaure une relation entre le lieu et le personnage. L'objet « argent » permet de découvrir une particularité romanesque qui apparaît à la comparaison de trois films.

Dostoïevski ironise dans son œuvre sur l'attente d'un miracle. Il le montre à trois niveaux : le cas dramatique d'Aliocha, les cas tragiques d'Ivan et de Smerdiakov et le cas comique de Dmitri. Mais le cas de Dmitri seul apparaît à la surface. Il court chez Samsonov qui se moque de lui, ce que Dmitri découvre après qu'il a rendu visite à Liagavi. Il se précipite chez Madame Khokhlakov dont le comportement le trompe encore une fois. La foi d'Aliocha en ce que le cadavre du cher starets accomplira des miracles est mise à mal passagèrement par un simple fait physiologique. Mais son attente trompée forge en même temps ses convictions. Et la dimension dramatique de la situation dissimule le procédé de « l'attente trompée ».

L'égarement de Smerdiakov sur le compte d'Ivan se transforme en tragédie avec le crime et le

suicide. Les théories spéculatives d'Ivan embrouillent son esprit et le font sombrer dans la démence. Le tragique et le dramatique effectuent un même effet d'effacement du procédé devant l'émotion intense suscitée.

Arban et Bluwal ne reproduisent que la scène d'attente trompée chez Madame Khokhlakov. Le caractère insolite de cette scène en estompe le procédé. Pyriev reconstruit toute la chaîne de déceptions des frères Karamazov, y compris de Smerdiakov, mais elle reste informative et non plus significative. Le procédé lui-même ne se manifeste plus, car le simple transfert ne préserve pas ses données initiales. Quant à Ozep, il met en valeur le procédé et invente des événements qui n'existent pas dans le roman. Toutefois, c'est le procédé qui en assure la véracité romanesque qui devient perceptible justement dans cette juxtaposition des trois expériences.

L'œuvre romanesque possède toujours des combinaisons précises d'objets. L'adaptateur les permute le plus souvent. C'est ainsi que la combinaison romanesque « l'icône et le crachat » est transformée par Pyriev en celle du « cercueil et (du) crachat ». Brooks croit intensifier la colère de Katya qui, au lieu de se jeter sur Grushenka et de la maudire, essaie de la gifler. Une autre gifle d'Ivan au corps pendu de Smerdiakov traduit l'échec de « la noble décision » de se dénoncer comme instigateur du crime, d'autant plus que Brooks abolit le Diable. Ainsi, face au cadavre pendu, Ivan se révèle : dans l'adaptation de Brooks comme étant égaré et dans l'adaptation de Copeau comme étant fou (toucher le corps pour s'assurer que ce n'est pas une vision peut être une preuve de démence).

Il nous semble que le problème ne se pose pas si c'est le temps qui prévaut sur l'espace ou si c'est l'espace qui domine le temps. Il est dans l'épistémologie des relations des deux concepts. Auparavant, on se focalisait sur une action se déroulant dans un même temps et dans un même lieu. Maintenant, l'action se déplace soit dans un même temps mais dans des lieux différents, soit dans un même lieu mais dans un temps différent. C'est donc l'angle de vue sur les relations spatio-temporelles qui change. Ce changement est fortement préparé par l'étude des anachronies de Gérard Genette et par la géocritique de Bertrand Westphal.

Chaque adaptateur analyse le roman du point de vue des possibilités du genre « d'accueil ». Il se focalise alors sur des particularités que le simple lecteur ne perçoit pas, concentré sur l'histoire plutôt que sur la manière dont on la présente. Pour rendre ces particularités d'adaptateur perceptibles, qu'il invente son propre procédé. Copeau fait de Dmitri le bénéficiaire du legs romanesque d'Aliocha. C'est lui qui promeut l'action. Son dynamisme traduit le parallélisme des actions. Dominique Arban reconstruit la concomitance dans le décor. Brooks, quant à lui, use du procédé classique du « croisement », tout en accumulant de courtes scènes en ce point vers lequel les personnages s'élancent, mais où ne se croisent pas. Ce « croisement manqué » devient alors le

procédé cinématographique par excellence du concept spatio-temporel romanesque du « même temps/lieux différents », surtout dans le film de Pyriev. Malheureusement, le spectateur français ne peut pas voir ce procédé, faute de doublage, car toutes les scènes où est présent ce procédé ont été coupées. Bluwal utilise un procédé technique cinématographique qui peut correspondre, ou être analogue, à un procédé romanesque (*voix off*, alternance de plans représentant des endroits différents) mais comme dans le cas du geste transposé d'un genre à l'autre, il a aussi une autre fonction : dramatiser la situation et non plus incarner la relation temps/espace. Ozep réussit à faire sentir la concomitance par l'image répétée de l'horloge qui sonne la même heure dans des lieux d'action différents. D'une autre manière, l'alternance des plans de lieux différents, tout en traduisant leur simultanéité, crée l'impression d'un appel : et en même temps dans un autre lieu se passe... Pyriev est aussi sensible « aux appels », mais il les rend oraux et non pas visuels comme Ozep le fait. La répétition des plans ou leur alternance sont accompagnées par le dessin complexe de la dynamique de trois mouvements : la course, l'arrêt et le vertige. Cette dynamique se trouve de manière alternée dans le comportement des frères, comme par exemple l'échange de l'apaisement et de la violence entre Ivan et Dmitri dans l'adaptation de Dominique Arban. En outre, la répétition des plans ou leur alternance sont remplies du sens romanesque de la prédiction de l'avenir des trois frères ou de leurs chutes simultanées, ce que l'on peut observer dans les adaptations de Copeau et de Pyriev. Le genre théâtral se prête d'ailleurs bien à la répétition, car les deux lignes des maîtres et des valets sont toujours parallèles. Et cette analogie d'action n'échappe pas au regard attentif des adaptateurs. Camus la souligne dans les relations de Stavroguine avec ses deux anciens amis Chatov et Kirilov. Le parallélisme n'apparaît pas dans la relation de l'histoire comme une donnée préalable. Il est toujours préparé par les événements. Dans le cas précis de l'œuvre de Dostoïevski, il est hiérarchisé et organisé.

Les relations entre l'espace et le temps forment une conception de la différence spatiale dans la simultanéité temporelle. Partant de l'aspect classique de la rencontre, Dostoïevski tend implacablement vers la différence spatiale. La simultanéité temporelle se divise en « à la même époque », « au même jour » et « à la même heure ». Si la simultanéité temporelle « à la même époque » implique encore un même lieu, la simultanéité temporelle « le même jour » est à la base de l'apparition du parallélisme. Toutefois, le parallélisme n'est jamais perçu par le lecteur comme tel. Faute à la narration, qui transforme toute concomitance en succession. Le temps devient linéaire et court. Quant à l'espace, il n'est plus unique mais différent. La simultanéité temporelle est aussi le privilège du narrateur, c'est son temps par excellence, celui dont les droits d'auteur lui sont réservés. Dès qu'apparaît sur la scène d'action une différence spatiale, l'auteur se retire : on ne peut pas être dans deux lieux en même temps. Ce sont les narrateurs de second degré qui assument la narration.

On les définit comme meneurs, témoins ou auditeurs. Cependant, la possibilité de dépasser la vie réelle et de se retrouver dans deux endroits différents en même temps est aussi un phénomène rare dans la vie romanesque car elle n'atteint que vingt pour cent contre quarante pour cent des situations dans lesquelles, comme dans la vie réelle, on est informé d'un fait auquel on n'assiste pas. En revanche, il y a quarante autres pour cent de situations au cours desquelles on peut agir dans deux endroits différents simultanément, bien sûr par le truchement d'autres personnages-exécuteurs (voir le schéma VIII).

Les événements concomitants permettent à Dostoïevski d'attribuer un rôle spécifique à certains de ses personnages. Il y en a deux : Pierre Verkhovensky et Aliocha Karamazov. Le premier n'est pas un personnage principal, mais son apparition fait faire un bond à l'histoire. Le deuxième est un personnage principal, son « action » est toutefois aussi douce que l'action de Verkhovensky est violente. Sa douceur se manifeste comme une inaction. Ces deux personnages, surtout Aliocha Karamazov, sont au cœur de situations qu'on peut considérer comme « parallélisme pur ». Dans ce genre de situations, le narrateur semble être l'auteur lui-même. Mais en réalité, ce n'est qu'un procédé d'écriture dostoïevskien qui, dans l'esprit du mouvement réaliste pour lequel l'auteur et le narrateur sont une personne unique, crée son personnage de narrateur.

Pour expliciter ce phénomène, observons des résultats d'analyse de la structure des adaptations. Construites en actes ou en tableaux, elles révèlent leurs structures plutôt classiques qui découlent de la répartition temporelle de la matière romanesque en sauts, en bonds. Les mots-clés de ces bonds sont « la veille » et « le lendemain ». L'adaptation de Copeau se déroule en deux jours et une nuit (les quatre premiers actes se passent en une journée et une nuit, il y a un saut de deux mois entre le quatrième et le cinquième actes ; celui-ci dure une journée). La pièce d'Arban dure deux soirées, quatre jours et deux nuits (les deux premiers actes se déroulent en une soirée, deux jours et une nuit, le troisième acte débute deux mois après et s'étend sur une soirée et la nuit qui suit et deux autres jours). La pièce de Camus dure huit jours. Pourtant, la journée de l'adaptation feint de restituer les vingt-quatre heures. Les adaptateurs, fidèles à l'œuvre originale, fascinés par le temps théâtral du déroulement de la catastrophe chez Dostoïevski, oublient qu'il faudra encore du temps pour mettre cette catastrophe en place. Du point de vue de la structure, les trois adaptations présentent plutôt un modèle classique de pièce théâtrale, les transgressions n'ayant pas à adapter un seul compromis devant les contingences matérielles. Toutefois, la mise en scène de l'adaptation de Copeau est souvent caractérisée par la critique de mélodramatique. L'adaptation d'Arban oscille entre le drame policier à énigme et le drame policier à suspense. L'adaptation de Camus passe du drame familial bourgeois par l'intermédiaire d'un drame personnel au *thriller*.

La multitude des genres provient des nombreuses lignes du sujet que l'action romanesque

mène parallèlement. Ce qui remet aussi en question le primauté des personnages romanesques. En effet, les trois lignes du sujet des romans étudiés présentent chacune son héros et se définissent chacune différemment, respectivement comme policière, philosophique, christique et psychopédagogique. Les deux héros : Aliocha Karamazov et Nicolas Stavroguine, déclarés personnages principaux, n'en sont pas. La pensée philosophique russe, ainsi que la perception subjective de Dostoïevski imprégnant tous les niveaux, fait surgir la notion de « communion », capitale, selon nous, pour la compréhension et l'interprétation de l'œuvre dostoïevskienne. Cette notion, à la base religieuse, retrouve son analogue social dans la « fraternité », en son sens propre – l'union des frères représentants d'une famille, et en un sens figuré – des gens se liant pour une cause ou par un comportement à adopter. Si les critiques sont unanimes sur le rôle et le statut du personnage de Nicolas Stavroguine, le personnage d'Aliocha Karamazov est devenu, dernièrement, un sujet de discussions. Démythifié de son rôle positif, il est accusé d'être passé à côté de la catastrophe dans sa famille. Étant continuellement chargé de petites commissions, Aliocha se livre à une série d'imitations qui crée un paradigme des formes graduelles que prend la répétition : redondance-paraphrase-évoquant-reproduction-imitation-plagiat. Dans le monde des adultes, Aliocha est encore bien jeune pour créer sa propre action. Il ne peut qu'imiter, que répéter. Mais il y a le monde des enfants. Ici, Aliocha se sent chez lui. Dans ce monde, son action est tout à fait adéquate et créative. On ne pourrait pas lui reprocher d'y avoir manqué son rôle. D'ailleurs, ce rôle, il l'a trouvé et s'en est chargé lui-même, selon le vœu de son père. Ainsi, Aliocha a sa propre action dans le roman et sa propre fonction, qui confirment sa créativité à côté de son mimétisme.

Les fils sont donc des rebelles, tentés, déçus, mais rétablis à la fin. Le Diable, l'hallucination d'Ivan, est une émanation pure de Smerdiakov. Smerdiakov, cuisinier de Fiodor Pavlovitch, informateur de Dmitri et exécuteur d'Ivan, joue en effet le rôle d'un diable tentateur en deux occasions : celle d'Ilioucha Sniégouïov et celle de la catastrophe. Les frères jumeaux, Ivan et Smerdiakov, vivent une crise identitaire. Smerdiakov prétend être autre, Ivan ne supporte pas l'autre en lui. Mais Smerdiakov appartient à la famille Karamazov et il est bien le frère jumeau d'Ivan. Charles Dullin interprète le rôle de Smerdiakov de ce point de vue. Le dialogue du comédien avec son personnage, que Charles Dullin écrit pendant des répétitions de la mise en scène de l'adaptation de Jacques Copeau et de Jean Croué, présente un récit, construit selon les approches théoriques de Copeau lors de la création du rôle. L'appropriation s'effectue par la voix, la parole et l'espace ou la place. La théorie singulière de Copeau sur la manière de faire naître un personnage trouvera son incarnation pratique dans cette création du rôle de Smerdiakov.

La structure ternaire n'est donc pas la seule à la base du roman. Il existe bien une opposition binaire, soit comme une alternative soit comme un renforcement. Et il y a des répétitions : les

analogies, les paradigmes, la réécriture, la mise en abyme. L'hallucination du Diable reçoit, sous cet angle, une autre interprétation comme reflet ou mise en abyme dans lesquels l'esprit d'Ivan fonctionnerait comme l'esprit d'un écrivain en train d'écrire un roman.

Le personnage de l'écrivain est très sollicité dans l'œuvre dostoïevskienne, surtout au troisième degré comme source des commérages. C'est pour cela peut-être que la fonction de Piotr Verkhovensky est assumée dans *Les Frères Karamazov* par un écrivain – Rakitine. Ce personnage montre aussi ce que de son côté il juge utile de montrer dans la situation précise. On peut même dire que Rakitine est une pâle copie de Piotr Stépanovitch. Et ce comportement très humain constitue le procédé même de composition du roman de Dostoïevski : on voit toujours le côté qui nous embrouille l'esprit. Aliocha averti ne retrouve le bon côté qu'après l'avoir saisi comme un reflet de la vérité dans les paroles et les gestes des autres. C'est le procédé que Dostoïevski a choisi également pour son pamphlet politique *Les Possédés* (mise en abyme de commérages) : cette manière d'exposer les faits comme colportés par une commère semble l'avoir fasciné. Elle sera le procédé d'écriture des *Frères Karamazov* alors que dans *Les Possédés* elle n'est que la façon d'agir des personnages (si l'on accepte de considérer que converser est aussi agir).

Piotr Stépanovitch se sert des attitudes comme Aliocha se sert des paroles, bien que leurs objectifs soient différents : celui-ci essaie de trouver ainsi la vérité et celui-là essaie de montrer le côté le plus convenable dans une situation précise. Dostoïevski se sert dans la création de l'histoire de « figure de répétitions ». Elles ressemblent beaucoup aux mises en abyme, qui ne sont d'ailleurs pas exclues non plus. Le narrateur de Dostoïevski appartient toujours au milieu diégétique. Les personnages de Rakitine et Verkhovensky-fils, par exemple, jouent le rôle de référents ou d'imposteurs du narrateur.

Dostoïevski a une conception de la création artistique selon laquelle les créateurs sont divisés en deux catégories, les artistes et les poètes. N'importe quelle personne talentueuse peut atteindre son objectif, elle se manifeste comme poète. L'artiste semble recevoir plus d'estime de la part de Dostoïevski. Toutefois, il distingue « l'artiste-copiste », « l'artiste-photographe », « l'artiste-phrénologue », « l'artiste-juge d'instruction », tous ceux qui ne sont pas selon lui de vrais artistes. C'est en réfléchissant sur l'artiste véritable que Dostoïevski construit son système narratif dans lequel il y a un rapport étroit entre le narrateur et sa narration.

La narration repose toujours sur trois personnages. L'un d'eux est suivi comme personnage principal (Stépane Trophimovitch, Dmitri, Ivan). Le deuxième travestit tous les événements, créant des superpositions sur la narration principale (Piotr Verkhovensky, Rakitine). Le troisième, le vrai héros, agit (Nicolas Stavroguine, Aliocha). Pour construire chacun des trois personnages, l'écrivain choisit une manière strictement appropriée. Si dans la description du premier type de personnage, le

narrateur est fortement perceptible, le troisième personnage crée l'impression que l'auteur n'a pas confié la tâche de décrire le héros principal à son double romanesque. Quant aux falsificateurs, ils se manifestent comme narrateurs de second degré. Le narrateur des *Frères Karamazov* est un feuilletoniste de Skotoprigonievsk. Il fait des promesses et par toutes sortes de spéculations narratives trompe son lecteur en lui suggérant qu'il existe une autre instance suprême qui contrôle tout et reprend le relais quand le narrateur semble de ne pas bien assumer sa fonction.

L'acte créateur des adaptateurs se définit comme novateur par rapport à la pratique précédente (Copeau, Camus, Bluwal) ou par rapport à la création existante (Arban). L'insatisfaction se traduit par un rêve de théâtre dans le sens large du terme : le lieu théâtral, la troupe, le dramaturge authentique, le public, la manière de travailler.

La pièce ou l'adaptation a souvent son propre destin, très marqué. C'est ainsi que l'adaptation de Nemirovitch-Danchenko, qui est novatrice du point de vue de la mise en scène, n'a pas vu ses mérites reconnus, ni en Russie ni en France, et que l'adaptation de Dominique Arban a été vue au travers de l'écran de la télévision.

Les catégories du parallélisme ainsi que de la répétition sont transposables d'un genre à l'autre. Et même plus, car si elles sont absentes, l'œuvre perd son authenticité. Est-ce là une particularité de l'œuvre dostoïevskienne ? Ou chaque œuvre littéraire contient-elle ses propres catégories transposables ? Ces catégories transposables permettent aussi de maintenir l'imaginaire, surtout dans la dimension cinématographique où il est, semble-t-il, en partie tué par l'image. Paradoxalement, c'est justement l'image qui suscite et dérange l'imaginaire. En outre, le corpus choisi souligne l'apport de l'adaptateur. La relecture, la co-écriture, la ré-écriture sont des termes qui définissent des rapports entre l'œuvre et son adaptation. Ce genre d'interdisciplinarité crée une collaboration dans laquelle l'œuvre reflète l'adaptation et, y est à son tour, reflétée.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Arban, Dominique, *Les Frères Karamazov*, scénario, département d'arts du spectacle, Bibliothèque Richelieu.

Bluwal, Marcel, réalisateur du film *Les Frères Karamazov*, diffusé les 21 et 22 novembre 1969 sur première chaîne de télévision française.

Camus, Albert, *Les Possédés*, pièce en trois parties, Gallimard, 1962.

Copeau, Jacques, Croué, Jean, *Les Frères Karamazov*, drame en 5 actes, Gallimard, 1911.

Dullin, Charles, *Je fus bien surpris d'entendre une voix...* in *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, Gallimard, 1969.

Достоевский Ф.М. *Братья Карамазовы*, Полное собрание сочинений в 30-ти томах, том 14, Ленинград, Наука, 1976.

Достоевский Ф.М. *Братья Карамазовы*, Полное собрание сочинений в 30-ти томах, том 15, Ленинград, Наука, 1976.

Dostoïevski, Fédor, *Les Frères Karamazov*, [1952], traduction de Henri Mongault, Gallimard, Folio classique, 2006.

Достоевский Ф.М. *Бесы*, Собрание сочинений в 15-ти томах, том 7, Ленинград, Наука, 1990.

Dostoïevski, Fédor, *Les Démons (Les Possédés)*, [1955], traduction de Boris de Schlœzer, Gallimard, Folio classique, 2007.

Traductions et versions

Copeau, Jacques, Croué, Jean, *Les Frères Karamazov*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1911.

Dostoïevski, Théodore, *Les Frères Karamazov*, traduit et adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice, Éditions Plon, tome 1, 1888.

Dostoïevski, Théodore, *Les Frères Karamazov*, traduit et adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice, Édition Plon, tome 2, 1888.

Dostoïevsky, *Les Frères Karamazov*, traduit par J.-W. Bienstock et Charles Torquet, Fasquelle, 1906.

Dostoïevski, Fédor, *Les Frères Karamazov*, traduit par André Markowicz, volume I, Actes Sud, 2002.

Supports audio-visuel.

Enregistrement sonore de l'extrait de la représentation des *Frères Karamazov* avec Charles Dullin dans le rôle de Smerdiakov : Acte III, scènes IV,V,VI et Acte V, scène VII.

Enregistrement sonore de la représentation des *Frères Karamazov* de l'année 1946 au *Théâtre de l'Atelier* sous la direction, avec la mise en scène, les décors et costumes d'André Barsacq, avec Maria Casarès dans le rôle de Grouchenka, diffusée en l'hommage à J. Copeau en 1998 sur la chaîne *France Culture* dans l'émission *Les nuits de France Culture* les 7 juillet, 1 septembre et 12 novembre.

Gros plan. Albert Camus, diffusé le 12 mai 1959 sur la première chaîne de la télévision française.

Filmographie

Fedor Ozep :

1931 : *Der Mörder Dimitri Karamazoff*

Akira Kurosawa :

1951 : *Idiot*

Richard Brooks :

1958 : *The Brothers Karamazov*

Иван Пырьев :

1968 : *Братья Карамазовы*

Marcel Bluwal :

1960 : *Les Joueurs* de Nicolas Gogol, Adaptation télévisuelle.

1963 : *Carambolages*, Comédie cinématographique d'après le roman de Fred Kassak.

1965 : *Dom Juan ou le festin de pierre*, Téléfilm d'après la pièce de théâtre éponyme de Molière.

1969 : *Les Frères Karamazov*, Adaptation télévisuelle d'après le roman de Dostoïevski.

1974 : *Antoine Bloyé*, Adaptation télévisuelle d'après le roman de Paul Nizan.

Œuvres des auteurs du corpus

Arban, Dominique, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, Flammarion, 1990.

Bluwal, Marcel, *La réalisation dramatique* in *Cahiers d'études de radio-télévision*, n° 27-28,

- Flammarion, septembre-décembre, 1960, pp. 181-190.
- Bluwal, Marcel, *Un art de la personne*, Cahiers du cinéma, revue mensuelle de cinéma, avril 1961, pp. 23-29.
- Bluwal, Marcel, *Un aller*, en collaboration avec Marie-Thérèse Guinchard, Stock, 1974.
- Camus, Albert, *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, 1962.
- Camus, Albert, *Essais*, Gallimard, 1965.
- Copeau, Jacques, *Le métier au théâtre*, NRF, 1909, n° 4, mai.
- Copeau, Jacques, « Note sur les *Frères Karamazov* » in Copeau, Jacques, Croué, Jean, *Les Frères Karamazov*, drame en 5 actes, Gallimard, 1911.
- Copeau, Jacques, « Réflexions d'un comédien sur *Le Paradoxe* de Diderot » in Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Plon, 1929.
- Copeau, Jacques, *Notes sur le métier de comédien*, Michel Brient, 1955.
- Copeau, Jacques, *Registres III : Les Registres du Vieux-Colombier I*, Gallimard, 1979.
- Copeau, Jacques, *Journal 1905-1948*, volume I : 1905-1915, Seghers, 1991.
- Copeau, Jacques, *Registres V : Les Registres du Vieux-Colombier III*, Gallimard, 1993.
- Copeau, Jacques, *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, Gallimard, 2000.
- Dostoïevski, Fédor, *Les Pauvres Gens*, Gallimard, 1955 pour la traduction française ; 2005, pour la présente édition.
- Dostoïevski, Fédor, *Crime et Châtiment*, Gallimard, 1950.
- Dostoïevski, Fédor, *Idiot*, Gallimard, 1953.
- Dullin, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie Théâtrale, 1985.
- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 33 томах. Ленинград, Наука, 1974, т. 11, *Бесы. Глава «У Тихона». Рукописные редакции.*
- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 33 томах. Ленинград, Наука, 1975, т. 12 *Бесы. Рукописные редакции. Наброски 1870-1872 гг.*
- Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 33 томах. Ленинград. Наука, 1979, т. 19. *Статьи и заметки 1981 года.*
- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 33 томах. Ленинград, Наука, 1986, т. 29, книга 1, *Письма 1869-1874 гг.*
- Достоевский Ф.М. *Дневник писателя за 1873 год*, Париж, YMCA-PRESS.
- Достоевский Ф.М. *Дневник писателя за 1876 год*, Париж, YMCA-PRESS.
- Достоевский Ф.М. *Дневник писателя за 1877 год*, Париж, YMCA-PRESS.

Études et critiques
sur l'adaptation, sur le cinéma et la télévision

- Brochand, Christian, *Adieu, les Buttes-Chaumont* in *Communication et langages*, n° 96, second trimestre 1993.
- Cattrysse, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américaine*, Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, 1992.
- Clerc, Jeanne-Marie, Carcaud-Macaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, 2004.
- Création théâtrale. Adaptation, schèmes, traduction*, sous la direction de Danièle Berton & Jean-Pierre Simard, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- Delavaud, Gilles, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, De Boec & Larcier s.a., Institut national de l'audiovisuel, 2005.
- Eisenstein, Sergueï, V. Nijny, *Mettre en scène*, Cahiers du cinéma, 1973.
- Gardies, André, Bessalel, Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Cerf, 1992.
- Gaudreault, Alain, *Du littéraire au filmique*, Éditions Nota Bene/Nathan/Armand Colin, 1999.
- Gaudreault, André, Jost, François, *Le récit cinématographique*, Nathan, 1990.
- Helbo, André, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Armand Colin, 1997.
- Ledos, Jean-Jacques, *L'âge d'or de la télévision 1945-1975*, L'Harmattan, 2007.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Éditions Klincksieck, 1983, tome I.
- Plana, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptation, hybridations et dialogues des arts*, Bréal, 2004.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture*, Armand Colin, 1970.
- Sabouraud, Frédéric, *L'Adaptation au cinéma. Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Cahiers du cinéma, CNDP, 2006.
- Serceau, Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Éditions du CÉFAL, 1999.
- Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Armand Colin Cinéma, 2005, Nathan, 1989 pour la première édition.
- « Micros et caméras », 28 mars 1970, sur la première chaîne, entretiens à bâtons rompus avec Stelio Lorenzi et Marcel Bluwal.

Sur Dostoïevski et son œuvre

- Althen, Gabrielle, *Dostoïevski. Le meurtre et l'espérance*, Les Éditions du CERF, 2006.
- Arban, Dominique, *Dostoïevski par lui-même*, Seuil, 1962.
- Arban, Dominique, *Dostoïevski*, Hachette, 1971.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, 1970.
- Belknap, Robert L. *The Structure of « Tne Brothes Karamazov »*, Mouton & Co.N.V., Publisher, la Hague, 1967.
- Catteau, Jacques, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, 1978.
- Catteau, Jacques, *Dostoïevski, Correspondance*, tome 1, 1832-1864, édition intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau, traduite par Anne Coldefy-Faucard, Bartillat, 1998.
- Dostoïevski miroir*, anthologie de textes critiques par Alexis Klimov, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1975.
- Foreste, Philippe, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essai sur la littérature et le deuil*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.
- Gide, André, *Dostoïevski*, Plon, 1923.
- Girard, René, *Dostoïevski du double à l'unité*, Gérard Monfort, 1963.
- Ivanov, Viatcheslav, *Dostoïevski, tragédie, mythe, religion*, Syrtes, 2000.
- Marinov, Vladimir, *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, PUF, 1990.
- Nabokov, Vladimir, *Littérature II*, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, Fayard, 1985.
- Polard, André, *L'Épilepsie du sujet*, L'Harmattan, 2004.
- Sorokine, Dmitri, *Napoléon dans la littérature russe*, Langues et Civilisations, 1974.
- Sutterman, Marie-Thérèse, *Dostoïevski et Flaubert. Écriture de l'épilepsie*, Presses Universitaire de France, 1993.
- Troyat, Henri, *Dostoïevski*, Fayard, 1960.
- Van der Eng, Johannes, *Dostoevskij romancier rapports entre sa vision du monde et ses procédés littéraires*, Mouton&Co.- S-Gravenhage, 1957.
- Volguine, Igor, *La Dernière année de Dostoïevski*, traduit par Anne-Marie Tassis-Botton, Editions de Fallois : L'Âge d'Homme, 1994.
- Бэлнеп, Роберт, Структура «Братьев Карамазовых». Гуманитарное агенство, Санкт-Петербург.: Академический проект, 1997.
- Бахтин, Михаил, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Художественная литература, 1963.
- Бердяев, Николай, *Мирозозерцание Достоевского*, Москва, 2001.

- Виноградов В.В. *Проблемы авторства и теория стилей*, Москва, Художественная литература, 1961.
- Виноградов В.В. *О языке художественной прозы*, Москва, Наука, 1980.
- Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, Москва, Художественная литература, 1964.
- Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, том 2, Москва, Художественная литература, 1964.
- Иванов Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II Статьи о русской литературе. Языки русской культуры*. Москва, 2000.
- Назирова Р. Г. «Проблема художественности Достоевского» // *Творчество Ф.М. Достоевского: искусство синтеза*, Екатеринбург, 1991, pp. 125-157.
- Николина Н.А. «Типы и функции новообразований в прозе Ф.М. Достоевского» / *Слово Достоевского 2000*, Институт русского языка им. В.В. Виноградова, РАН, под ред. Ю.Н. Караулова и Е.Л. Гинзбурга, Москва, Азбуковник, 2001.

Articles

- Alajouanine, Théophile, « Littérature et épilepsie : l'expression littéraire de l'extase dans les romans de Dostoïevski et les poèmes de Saint Jean de la Croix » in *Cahiers de l'Herne*, n° 24, 1974.
- Arban, Dominique, « La Confession et le testament de Dostoïevski », *Les Frères Karamazov*, Club des Amis du Livre, 1962, pp. 7-23.
- Freud, Sigmund, « Dostoïevski et le parricide » in Dostoïevski, Fédor, *Les Frères Karamazov*, traduction de J.B. Pontalis, Gallimard, 1973 pour la traduction française, pp. 9-28.
- Miriel, Annie, « Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père », *Revue de littérature comparée*, 2007-2, n° 9.
- Neufeld, Jolan, « Dostoïevski, esquisse de son analyse » première traduction en français de *Dostojewski, Skizze zu seiner Psychoanalyse* publié en 1923 chez Internationaler Psychoanalytischer Verlag (Leipzig/Wien/Zürich) in André Polard, *L'Épilepsie du sujet*, L'Harmattan, 2004, pp. 263-311.
- Niqueux, Michel, *Dostoïevski, les sectes russes et les vieux-croyants* in *Diagonales dostoïevskiennes*, textes réunis par Marie-Aude Aubert, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, pp. 149-159.
- Борисова В. В. *Эмблематическая структура романа Ф.М.Достоевского Братья Карамазовы*

- in роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. *Современное состояние изучения*. Под ред. Т.А. Касаткиной, Москва. Наука, 2007, pp. 681-686.
- Кийко Е.И. *Из истории создания Братьев Карамазовых (Иван и Смердяков)* in *Достоевский, Материалы и исследования*, Спб., 1976, pp. 125-129.
- Лукпанова Г.Г. «Метатекстовый статус сюжета "меньших братьев" в романе Ф.М. Достоевского *Братья Карамазовы*»//II Congreso International *La lengua y literatura rusas en el espacio educativo internacional : estado actual y perspectivas*, Grenada, 2010, tome II, pp. 1775-1779.
- Меерсон, Ольга, *Четвертый брат или козел отпущения ex machina ?* in Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. *Современное состояние изучения*, Москва, Наука, 2007, pp. 565-604.
- Моррис, Марсия, *Где же ты брате? Повествование на границе и восстановление связанности в «Братьях Карамазовых»* in Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». *Современное состояние изучения*. Под ред. Т.А.Касаткиной. Москва, Наука, 2007, pp. 605-630.
- Никитин В. А. *Достоевский: Православие и «русская идея»* in *Из истории общественной мысли*, 1990. <http://www.ecsocman.edu.ru/data/498/826/1219/19-Nikitin.pdf>
- Пис, Ричард, *Правосудие и наказание: Братья Карамазовы*, in Роман Ф.М.Достоевского Братья Карамазовы. *Современное состояние изучения*, Москва, Наука, 2007, pp. 10-38, tiré du livre : Richard Pease, *Dostoyevsky*, Cambridge, 1971.
- Пухачев С. Б. *Кинеситические наблюдения над романом Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы* in Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. *Современное состояние изучения*. Под ред. Т.А. Касаткиной, Москва. Наука, 2007, pp. 453-482.
- Рогова Н. Б. Идея духовного "Отечества" и "Братства" в романе Достоевского "Братья Карамазовы" // Ф. М. Достоевский и мировая культура. Альманах 19. - СПб., 2003. С. 191 – 204.
- Рогова Н. Б. Тайна "странного" героя Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XIX Международных Старорусских чтений 2004 года. - Великий Новгород, 2005. С. 221 – 235.
- Сараскина Л.И. *Метафизика противостояния в "Братьях Карамазовых"* in Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. *Современное состояние изучения*. Под ред. Т.А. Касаткиной, Москва, Наука, 2007, pp. 523-564.
- Фокин П.Е. *Поэма Ивана Карамазова Великий Инквизитор в идейной структуре романа*

Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы // Роман Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы. Современное состояние изучения. Под ред. Т.А. Касаткиной, Москва, Наука, 2007, pp. 115-136.

Sur les adaptations des *Possédés* de Dostoïevski

Gourfinkel, Nina, *Les Possédés* in *Revue d'histoire du théâtre*, Éditions Michel Brient, 1960, n° 4, pp. 337-342.

Grenier, Roger, *Albert Camus : soleil et ombre*, Gallimard, 1987.

Jotterand, Franck, « *Les Possédés* de Dostoïevski adaptés par Camus », *La Gazette de Lausanne*, 7 février 1959.

Le Marinel, Jacques, *Albert Camus et Les Possédés* in *Camus et le Théâtre*, Actes du Colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988 sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Imec Editions, 1992.

Natov, Nadine, *L'Interprétation scénique des Possédés* in *Les Cahiers de la nuit surveillée*, n° 2, Dostoïevski, Éditions Verdier, 1983, pp. 61-70.

Robin, Jean-François, *Combat*, 30 juin 1959.

Булгаков, С. Н. « Русская трагедия. О *Бесах* Ф. М. Достоевского, в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре », Достоевский, Ф. М., *Бесы: антология русской критики*, Москва, Согласие, 1996, pp. 489-508.

Полонский Вяч. П. *Николай Ставрогин и роман «Бесы»* in «*Бесы*»: антология русской критики, Москва, Согласие, 1996, pp. 619-638.

Sur les adaptations des *Frères Karamazov* de Dostoïevski

Berriau, Simone, *Simone est comme ça*, Laffont, 1973.

Kurtz, Maurice, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, Nagel, 1950.

Norman, H. Paul, *Bibliographie Jacques Copeau*, Société les Belles Lettres, 1979.

Станиславский К.С., *Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917-1938 гг.*, Собрание сочинений в 8 томах, том 6, Москва, Искусство, 1959.

Станиславский К.С., *Письма 1886-1917 гг.*, Собрание сочинений в 8 томах, том 7,

Москва, Искусство, 1960.

Станиславский К.С., *Письма 1918-1938 гг.*, Собрание сочинений. в 8 томах, том 8, Москва, Искусство, 1961.

Articles

Di Lella, Livia, « À propos de l'adaptation des *Frères Karamazov* », in Pavis, Patrice, Thomasseau, Jean-Marie, *Copeau l'éveilleur, Bouffonneries*, n° 34, 1995, pp. 78-88.

Fabbri, Diego, *Une Légende actuelle* in *Le Procès Karamazov* de Diego Fabbri d'après Dostoïevski, Création du 1 au 11 octobre 1970 à la Comédie de Lyon et au Théâtre des Célestins, Éditions et Imprimerie du Sud-Est, Lyon.

Gourfinkel, Nina, *Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski* in *Les Cahiers de l'Herne*, Dostoïevski, Éditions de l'Herne, 1973, pp. 235-252.

Issaev, Serge, *Copeau et Stanislavski* in *Copeau l'éveilleur. Bouffonneries*, n° 34, 1995, pp. 89-92.

Keller, Luizius, « Piranèse et les poètes romantiques » in *Persée*, 1966, n° 18.

Le Marinel, Jacques, « Du roman au théâtre : l'exemple de l'adaptation des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau », *Revue d'histoire de théâtre*, 1989-3, pp. 253-263.

Mistrík, Miloš, « Jacques Copeau et les *Karamazov* en Slovaquie », *Revue d'histoire du théâtre*, 2009-4, pp. 347-342.

Pruner, Francis, « La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des *Frères Karamazov* (1908-1911) », *Revue d'histoire du théâtre*, janvier-mars, 1983-1, pp. 42-58.

Бенуа, Александр, «Мистерия в русском театре», *Речь*, № 114, Санкт-Петербург, 27 апреля (10 мая), 1912.

Луначарский А.В. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 6. *Западноевропейские литературы. Статьи, доклады, речи, рецензии (1930-1933). Зарубежный театр (1905-1932)*. Москва, Художественная литература, 1965.

Сокурова О. *Уроки первых постановок Карамазовых* in *Достоевский и театр*, Москва, Искусство, 1983.

Presse

- Brincourt, André, « À propos de l'adaptation de Dominique Arban » in *Le Figaro*, 23/11/1968.
Gide, André, « Les Frères Karamazov » in *L'Express*, 6 avril 1911.
Suffert, Georges, « La grande lueur des Karamazov » in *L'Express*, 17/11/1969.
Siclier, Jacques, « Les Frères Karamazov » in *Le Monde*, 23/11/1969.
Touchard, Pierre-Aimé, « *Les Frères Karamazov à l'Atelier* » in *Opéra*, 2 janvier 1946.
Русское слово, 7 апреля (25 марта), 1911, <http://starosti.ru>
Утро России, 12 ноября (30 октября) 1910, <http://starosti.ru>

Sur le théâtre

Textes dramatiques

- Cahiers Albert Camus IV*, « Caligula », Gallimard, 1984.
Gogol, Nicolas, *Le Revizor*, texte français d'Arthur Adamov, *l'Avant-scène*, 1 mars 1968, n° 398.

Ouvrages critiques

- Amiard-Chevrel, Claudine, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1994.
Appia, Adolphe, *L'Œuvre d'art vivant*, Paris-Genève, Atar, 1921.
Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964.
Balain, Blanche, *La Récitante*, tome I de 1937 à 1939, La Tour des Vents, 1999.
Bakshy, Alexander, *The Path of Modern Russian Stage and other Essays*, London, Cecil Palmer&Hayward, 1916.
Barrault, Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Jacques Vautrin, 1949.
Barrault, Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, [1972], Seuil, 2010.
Coombs, Ilona, *Camus, Homme de théâtre*, A.G.Nizet, 1968.
Craig, Edward Gordon, *L'Art du théâtre*, [1905], Circée, 1999.
Dominique, Léon, *Le théâtre russe et la scène française*, traduit du russe par Nina Nidermiller et Michel Wiernik, Olivier Perrin, 1969.
Dunwoodie, Peter, *Une Histoire ambivalente : le dialogue Camus-Dostoïevski*, Nizet, 1996.

- Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages.* Études réunies et dirigées par Marie-Christine Autant-Mathieu, CNRS Éditions, 2005.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, tome I (1891-1917), traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, La Cité, L'Âge de l'Homme, Lausanne, 2004.
- Naugrette, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Nathan Université, 2000.
- Rollin, Sophie, *Le style de Vincent Voiture : une esthétique galante*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006.
- Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod, 1998.
- Rouché, Jacques, *L'art théâtral moderne*, Librairie Bloud et Gay, 1924.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Nathan Université, 2000.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Belin, 1996.
- Vercondelet, Alain, *Albert Camus, fils d'Alger*, Fayard, 2010.
- Немирович-Данченко, Владимир, *Рождение театра*, Москва, Издательство Правда, 1989.
- Немирович-Данченко Вл. И. *О творчестве актера. Хрестоматия*. Москва, Искусство, 1984.
- Станиславский, Константин, *Моя жизнь в искусстве*, Москва, Акт, 2010.
- Троицкий, Николай, *Россия в XIX веке: Курс лекций*,
http://scepsis.net/library/id_1454.html

Articles

- Alter, André, *De Caligula aux Justes : de l'absurde à la justice* in *Revue de la Société de l'Histoire du Théâtre*, 1960-4, pp. 18-28.
- Cazier, Pierre, *Lectures du livre de Job chez Ambroise, Augustin et Grégoire Le Grand*, in *Graphé, Le livre de Job*, n° 6, Lille 3, 1997.
- Favre, Frantz, *Caligula et Lorenzaccio, essai d'étude comparative* in *Albert Camus et le théâtre*, Imec Editions, 1992, pp. 73-82.
- Leabhart, Thomas, *Le masque, moyen de transport dans l'enseignement de Jacques Copeau* in *Bouffonneries*, n° 34 *Copeau l'éveilleur*, textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, 1995, 144-157.
- Lévêque, Jean, *Le thème du juste souffrant en Mésopotamie et le problématique du livre de Job* in *Graphé. Le livre de Job*, n° 6, Lille 3, 1997.
- Marek, Joseph C. *L'Absence de Dieu et la révolte. Camus et Dostoïevski* in *La Revue de l'Université Laval*, vol X, n° 6, février 1956, pp. 490-510.

- Mignon, Paul-Louis, *Indignation, Réflexion, Action* in *Bouffonneries*, n° 34 *Copeau l'éveilleur*, textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, 1995, pp. 172-182.
- Miller, Owen J. *L'Image du miroir dans l'œuvre romanesque de Camus* in *La Revue de Lettres modernes*, 238-244, 1970 (4), pp. 129-150.
- Rudlin, John, *Copeau et la jeunesse : la formation du comédien* in *Copeau l'éveilleur*, textes réunis par Patrice Pavis et Jean-Marie Thomasseau, *Bouffonneries* n° 34, 1995, pp. 104-115.
- Vion-Dury, Juliette, « La répétition du passé dans *The Forsyte Saga* de John Galsworthy et *Buddenbrooks ; Verfall einer Familie* de Thomas Mann » in *Revue de la littérature comparée*, janvier-mars 2004, n° 309, Didier Érudition/Klincksieck.
- Аксючиц, Виктор, *Становление русской философии*, <http://rustrana.ru/article.php?nid=10498>
- Бёрд, Роберт, *Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакуи и Адр. Пиотровского* in *НЛО*, 2006, № 81, <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/be6.html>
- Библия в поэтике романа Достоевского Братья Карамазовы*, <http://www.5ballov.ru/referats/preview/95145/8>
- Радищева О.А. *Сезон Немировича-Данченко* in *Театр*, 1993, n°11, pp. 46-60.

Presse

- Delarue, Maurice, « *Caligula au théâtre Hébertot* » in *Terre des hommes*, 6 octobre 1945.
- Mingelgrein, Albert, « *Caligula ou comment s'écrit la maladie de la lune* » in *L'Information littéraire*, septembre - octobre, 1991, n° 4.
- Verdot, Guy, « *Caligula d'Albert Camus au Nouveau Théâtre de Paris* » in *Paris Journal*, 12 février 1958.
- Vigneron, Jean, « *Inauguration du Nouveau Théâtre. Caligula d'Albert Camus* » in *La Croix*, 19 février 1958,

Théories littéraires

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978 pour la traduction française.
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, tome I (1942-1965), Seuil, 1963.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, nouvelle édition 1996, coll. : *Le Point*.
- Nicolas, André, *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Éditions Seghers, 1996.

Propp, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, 1983 pour la traduction française.

Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Éditions du Seuil, 1990.

Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Éditions Bernard Grasset, 1972.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.

Védrine, Hélène, *Les Grandes conceptions de l'imaginaire. De Platon à Sartre et Lacan*, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1990.

Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Художественная литература, 1975.

Dictionnaires

Даль В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка*, том 1-4, 1863-1866.

Михельсон А.Д. *Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней*, 1865.

ANNEXE I
Résumé des pièces et des films

L'adaptation de Copeau

Le dramaturge français crée quatre espaces référentiels :

- le monastère pour le premier acte ;
- le boudoir de Katherina Ivanovna pour le deuxième acte ;
- le salon de Feodor Pavlovitch Karamazov pour les troisième et cinquième actes ;
- l'auberge à Mokroïé pour le quatrième acte.

La première scène du premier acte, par les répliques du starets Zossima et d'Aliocha, annonce l'approche de la mort du premier et le commencement de la vie dans le monde du second, qui la pressent comme un chemin vers les ténèbres où le starets Zossima l'envoie après sa mort. La scène 2 fait entrer Dmitri. Son dialogue avec Aliocha instruit le spectateur sur leur appartenance commune à la famille Karamazov qui compte encore un frère, Ivan, et le père débauché Feodor Pavlovitch. Les tirades de Dmitri dévoilent qu'Ivan, son allié dans ses affaires pécuniaires avec son père, s'éprend de Katherina Ivanovna, la fiancée de Dmitri. Dmitri avoue aussi que leurs fiançailles sont le résultat d'une aventure du passé. Dmitri, sous-lieutenant dans un bataillon de ligne, se voyait ignoré par la fille du colonel, Katherina Ivanovna. Il a désiré punir la jeune demoiselle de n'avoir pas compris quel homme il était. L'occasion ne tarde pas à venir : Dmitri apprend que le colonel est soupçonné de malversations. Par l'intermédiaire de la sœur de Katherina Ivanovna, Dmitri lui fait parvenir son message. Se retrouvant en possession d'une somme d'argent considérable, il promet de donner au colonel l'argent manquant si Katherina Ivanovna vient le chercher chez lui. Dès que le nouveau major arrive pour prendre commandement du détachement, Katherina Ivanovna se présente dans la chambre de Dmitri pour avoir l'argent promis. Au lieu de prendre l'honneur de la jeune fille, Dmitri, après une courte bataille intérieure, lui donne l'argent sans rien exiger en échange. Katherina Ivanovna, émue par la grandeur de son beau sacrifice, y répond par un autre, voulant épouser Dmitri. Les fiançailles ont lieu mais Dmitri veut rompre avec Katherina car son amour n'est qu'une rivalité orgueilleuse et un désir de se montrer plus noble que le Dmitri d'autrefois. Il existe, pourtant, un obstacle à cette intention. Dmitri possède trois mille roubles qui, au lieu d'être expédiées à Moscou, à la demande de Katherina, sont portées sur sa poitrine. C'est pourquoi son exigence sur l'héritage refusé par son père se limite à cette somme qui, entre autres, représente le moyen pour Dmitri de ne pas passer pour un voleur. La scène 3 amène Smerdiakov qui, par l'alternance de stichomythies et de répliques avec Dmitri, se montre son autre allié dans ses affaires amoureuses, et dévoile son caractère farouche et violent. On apprend la nouvelle passion de Dmitri pour une certaine Grouchenka, passion partagée par son propre père. Smerdiakov apprend à

Dmitri que son père a reçu une lettre de Grouchenka où celle-ci promet de venir ce soir-là. Feodor Pavlovitch se dispose à la recevoir en suppliant Ivan de partir le soir même pour sa propriété de Tchernachnia et en préparant une somme de trois mille roubles pour Grouchenka si elle daigne venir. Smerdiakov annonce aussi l'arrivée du père et d'Ivan au monastère pour soumettre cette querelle d'héritage au jugement du starets. La scène 4, par les tirades de Dmitri dites à Aliocha, expose les sentiments de ce dernier envers les deux femmes et ses projets d'abandonner Katherina et de partir avec Grouchenka. La scène 5 fait apparaître Ivan que Dmitri désigne comme porteur de son message d'adieu à Katherina Ivanovna. Dans la scène 6, par ses tirades adressées à Ivan, Smerdiakov renseigne le spectateur sur le fait que Katherina est devenue riche (Ivan le sait déjà, ce qu'il exprime par un aparté). La courte scène 7 fait apparaître Feodor Pavlovitch Karamazov accueilli par le Père Paissi et le Père Joseph. Feodor réussit à manifester son caractère bouffon en deux répliques adressées aux moines et à Ivan. Quant à Smerdiakov, il révèle au spectateur son double jeu : allié du père contre le fils et allié du fils contre le père. Les moines sortent pour annoncer les visiteurs tandis qu'Aliocha entre sur la scène. Dans la scène 8, Feodor Pavlovitch présente Smerdiakov comme un disciple d'Ivan et exprime sa peur de ce dernier. Les moines réapparaissent, ainsi que le Père Zossima. La scène 9 présente des bouffonneries du vieux Karamazov et la bénédiction des souffrances d'Ivan dans la résolution d'un problème qui le torture. Dans la scène 10 apparaît Dmitri, qui, répondant aux répliques agressives de son père, évoque les mariages de son père et la naissance de Smerdiakov. L'altercation entre le père et le fils se finit par le poing levé de Dmitri et par la prosternation du starets devant lui. Dmitri se sauve en courant, puis Feodor Karamazov se retire et les moines le suivent. Dans la scène 11, Ivan, répliquant à Smerdiakov, exprime son désir de voir « une canaille manger l'autre », parlant ainsi de son père et son frère aîné. Aliocha, penché sur le starets Zossima, intervient pour demander à Ivan si un homme a le droit de décider qu'un autre homme est digne de vivre ou non. Ivan affirme que oui, car tous les désirs sont permis. Il sort, précédé de Smerdiakov. Dans la scène 12, le starets Zossima, qui se lève, explique la signification de sa prosternation devant Dmitri et bénit la sortie d'Aliocha du monastère car les siens ont besoin de lui. Le premier acte révèle les personnages, les montre dans leurs relations, dévoile leurs rapports de force et leurs alliances. Jacques Copeau ne finit pas le premier acte par un coup de théâtre qui serait la prosternation du starets Zossima devant Dmitri, préférant donner une explication immédiate à la dernière scène de l'acte.

La première scène du deuxième acte se déroule l'après-midi du même jour, vers le soir, et montre Ivan transmettant le salut de Dmitri à Katherina, tout en essayant de la persuader de l'abandonner. La scène 2, par le biais d'une servante, annonce l'arrivée d'Aliocha et de Grouchenka et fait prononcer à Katherina une tirade suivie de gestes qui dévoilent ses vrais sentiments envers

Ivan dont Aliocha est un témoin involontaire. Dans la scène 3, inquiet pour son frère Dmitri, Aliocha est accueilli dans le boudoir. Le spectateur apprend, par les répliques entre Katherina et Ivan, l'intention de Katherina de combattre sa rivale. La scène 4 fait entrer Grouchenka. Elle raconte son histoire : abandonnée dans sa jeunesse par un officier polonais, elle souffre d'un chagrin d'amour de cinq ans. Recueillie par le vieux marchand Samsonov, elle amasse de l'argent. L'officier polonais devient veuf et il se souvient de Grouchenka. Il lui envoie un message disant qu'il veut la voir. Grouchenka hésite encore sur ses vrais sentiments (est-ce bien l'amour ou la rancune qui parle en elle ?). Elle se sert de Dmitri pour ne pas se précipiter dans les bras de son offenseur à son premier appel. Décidée d'aller rejoindre son officier à Mokroïé, que ce soit par amour ou par vengeance, Grouchenka ne se laisse pas convaincre facilement. Comme Katherina défend trop son amant polonais et leur prédit présomptueusement le bonheur futur, Grouchenka lui joue un tour. Elle renie sa promesse d'abandonner Dmitri. Katherina, fâchée, traite Grouchenka de « créature à vendre ». Grouchenka, nullement découragée, se défend en évoquant le beau sacrifice de Katherina pour restituer la somme manquante dans la caisse du régiment dont le colonel est son père. La scène 5 montre Katherina persistant dans sa décision de ne jamais abandonner Dmitri et de veiller sur son destin pour qu'il reconnaisse enfin sa valeur, tandis qu'Ivan, contrairement à ce qu'elle attend de lui, ne l'approuve pas et lui annonce son départ. Aliocha essaie en vain de réparer la situation en évoquant leur amour mutuel. Ivan part. La courte scène 6 fait partir Aliocha après une tirade d'excuses et d'encouragement pour Katherina. La scène 7, faite de didascalies, décrit l'attitude réflexive de Katherina et les occupations de la servante, quand on entend sonner. Dmitri traverse la scène en cherchant autour de lui avant de remarquer Katherina qui se dresse devant lui. Dans la scène 8, Katherina propose à Dmitri de faire un choix entre elle et Grouchenka. Dmitri choisit cette dernière. Alors, Katherina, donne une réponse affirmative à sa question de savoir si Grouchenka est capable d'aller chez son père pour gagner les trois mille roubles qu'il avait préparés pour elle. Dmitri sort, et Katherina, prenant conscience de ce qu'elle vient de faire, dit au spectateur que Dmitri veut tuer. Le deuxième acte développe l'intrigue et la noue autour d'un crime.

La première scène du troisième acte fait parvenir Dmitri chez son père le soir du même jour. Traversant la scène, il retrouve Smerdiakov pour lui demander où est Grouchenka. Il se rassure aussi sur l'exactitude des détails de son accueil, que son père avait donnés. Ce sont des signes destinés à Grouchenka que Smerdiakov a révélés à Dmitri. Dmitri reste à guetter l'arrivée de Grouchenka jusqu'à minuit, heure indiquée aussi par Smerdiakov. La scène 2 fait entrer Ivan. Smerdiakov se plaint à Ivan de ce que Dmitri fasse de lui son confident hors de sa volonté. Ivan se montre indifférent et monte l'escalier pour disparaître dans sa chambre. Dans la scène 3, Feodor entre précipitamment pour déclarer à Smerdiakov qu'il a vu Dmitri derrière la haie et fait venir

Grigori. La scène 4 montre Feodor rassuré par la présence de Grigori, il monte dans sa chambre, se trempe la tête dans l'eau et ordonne à Smerdiakov de préparer le souper. Dans la scène 5 Grigori se renseigne auprès de Smerdiakov sur les événements survenus au monastère. Smerdiakov évoquant l'opiniâtreté du père et du fils exprime sa certitude que la dispute finira par un crime, ce qui, selon lui, attend Ivan. Dans un aparté prononcé entre ses dents, Smerdiakov estime mieux connaître Ivan qu'il ne se connaît lui-même. Grigori accuse Smerdiakov de prendre des attitudes de monsieur en se lissant les cheveux avec de la pommade et se mettant du linge blanc, ce qui n'est pas l'usage dans son milieu, même s'il a fait un apprentissage à Moscou. Smerdiakov se plaint à son tour d'être né d'une puante et de son enfance malheureuse d'enfant battu, à l'origine de ses crises d'épilepsie. Grigori se justifie d'avoir corrigé ainsi son comportement effronté. Étant enfant, Smerdiakov pendait des chats et les enterrait ensuite en grande cérémonie tout en discutant l'Évangile. Smerdiakov regrette d'avoir été éduqué ainsi et rêve d'ouvrir un café-restaurant à Moscou, mais pour réaliser ce projet il a besoin d'argent. Feodor descend l'escalier, Smerdiakov part chercher du pâté de foie, Grigori sort. Dans la scène 6, servant Feodor à table, Smerdiakov lui conseille de changer la cachette de l'enveloppe contenant l'argent pour Grouchenka. Il estime que personne ne le cherchera derrière l'icône alors qu'on regarde tout de suite sous le matelas. Sur l'ordre de Feodor, Smerdiakov monte dans sa chambre et apporte l'enveloppe pour la cacher derrière l'icône. Enchanté par la trouvaille de Smerdiakov, Feodor rit, ce qui attire Ivan qui sort de sa chambre. Il tient compagnie à son père dans la scène 7. Dans des tirades d'ivrogne, son père lui pose des questions sur l'existence de Dieu et l'immortalité. Ivre, Feodor lui raconte l'histoire du viol d'Élisabeth Smerdiatchaïa, la mère de Smerdiakov. Celui-ci écoute toute cette conversation et dès qu'il entend le nom de sa mère, s'approche de la table. Ivan remarque la réaction de Smerdiakov mais n'arrête pas le récit de son père. C'est Smerdiakov lui-même qui interrompt le vieux en annonçant qu'il est onze heures et sort lentement. Dans la scène 8, Feodor s'acharne sur Ivan pour n'avoir pas arrêté son récit à l'approche de Smerdiakov. Cette scène voit aussi l'entrée d'Aliocha. Dans la scène 9, Feodor, tout en montant dans sa chambre, demande à Ivan de partir à Tchernachnia. Comme Ivan refuse, il prétend avoir eu connaissance des calculs de son fils. Selon lui, Ivan veut se marier avec Katherina et pour cela pousse Dmitri à s'enfuir avec Grouchenka. Dans la scène 10 Ivan, seul face à face avec Aliocha, exprime sa « profession de foi » : sa soif de vivre pleinement tous les désirs, son refus du monde, son indifférence envers les autres et surtout son dégoût envers le père. Lors de cette conversation Smerdiakov va et vient, ce qui irrite beaucoup Ivan. Aliocha se lève pour partir et alors qu'Ivan lui dit qu'il gardera un souvenir amer de leur rencontre, il l'embrasse. Ivan conduit Aliocha jusqu'à la porte où ils se séparent. Smerdiakov s'assoit sur une marche de l'escalier et quand, dans la scène 11, Ivan se dispose à regagner sa chambre, il trouve Smerdiakov bouchant le passage.

Smerdiakov s'étonne de ce qu'Ivan ne parte pas à Tchernachnia alors que son père le lui demande. Ivan se fâche de l'air complice de Smerdiakov, sur quoi celui-ci réplique qu'il est sûr d'avoir cette nuit une forte crise d'épilepsie. Ivan, persuadé qu'on ne peut pas prévoir une crise d'épilepsie, suppose que Smerdiakov simule. Celui-ci répond que cela sera une précaution pour ne pas être tué par Dmitri si Grouchenka vient, ou pour ne pas passer pour son complice si Dmitri tue son père. En effet, Smerdiakov a révélé à Dmitri les signaux destinés par Feodor Karamazov à Grouchenka pour qu'elle puisse entrer dans la maison. Sous prétexte de dévouement envers Ivan, Smerdiakov lui conseille de s'en aller pour ne pas être mêlé à une telle histoire. Ivan lui annonce son départ pour Moscou, charge Smerdakov de sortir sa malle dans le jardin et part sans prendre congé de son père. La scène 12 représente Feodor seul à la maison, appelant Smerdiakov, ouvrant toutes les portes. Puis il entend les signaux prévenant que Grouchenka est venue, court la chercher, tandis que Smerdiakov gagne le pilier où l'icône est accrochée. Ce troisième acte révèle le jeu mystérieux de Smerdiakov qui pousse Dmitri au crime en l'assurant de la venue de Grouchenka, en lui dissimulant la cachette de l'argent ainsi que les signaux destinés à Grouchenka. Il s'assure aussi de la complicité d'Ivan. En effet, celui-ci quitte la maison après que Smerdiakov lui a dévoilé son plan pour se procurer de l'argent. Le meurtre et le vol sont donc le nœud de la pièce.

Dans la première scène du quatrième acte qui se passe la nuit, Grouchenka, s'ennuyant à mourir en compagnie de deux Polonais, veut partir. Dans la scène 2, Dmitri, qui ne veut rester, comme il le dit, « qu'une heure de son dernier jour », ordonne de débaler les paquets remplis de provisions et d'aller chercher des musiciens et des filles. En attendant, il joue aux cartes avec les Polonais qui trichent. La tromperie est découverte et les Polonais sont chassés. Dans la scène 3, Dmitri raconte à Groucha comment il l'a trouvée tout en regrettant d'avoir versé du sang. Les musiciens et les filles entrent sur la terrasse. Dans la scène 4, Dmitri et Grouchenka se soûlent, dansent. Dmitri essaye de se tuer mais Grouchenka l'en empêche. Il lui avoue avoir dépensé de l'argent de Katherina. À la fin de la scène arrive le chef de la police qui accuse Dmitri d'avoir tué son père. Le quatrième acte présente des péripéties de la vie de Dmitri. Dès le début de l'acte il y a un retour inattendu et définitif de Grouchenka vers Dmitri qui lui promet un bonheur mais qui sera annulé à la fin de l'acte par l'accusation du meurtre de son père. En effet, tout en se préparant à aller en Sibérie et regrettant le sang versé durant la quatrième scène, Dmitri nie être coupable.

Dans la première scène du cinquième acte, qui chronologiquement se passe deux mois après l'arrestation de Dmitri, Grigori, la tête enveloppée d'un bandage, fait entrer à la maison Smerdiakov, revenant de l'hôpital. Grigori lui raconte comment il a reçu un coup de pilon, comment on a trouvé le cadavre du maître et Smerdiakov dans la cave en proie à une crise d'épilepsie. Ils évoquent la condamnation de Dmitri à « vingt ans de Sibérie » et Smerdiakov demande des nouvelles d'Ivan. En

apprenant qu'Ivan voit souvent Katherina, il laisse échapper un aparté dans lequel il suppose que cette sombre tragédie s'achèvera par un mariage. Ivan entre à la scène 2. Après la sortie de Grigori il demande à Smerdiakov pourquoi il tenait tant à le voir partir pour Tchernachnia. Smerdiakov prétend avoir voulu l'éloigner du malheur. Sur la remarque d'Ivan que Dmitri accuse Smerdiakov d'être le coupable, ce dernier réplique que Dmitri cherche vainement à se sauver. Après quoi il monte à l'étage dans sa chambre. La scène 3 montre Katherina et Ivan céder à leur amour réciproque. La scène 4 remène Grouchenka à la maison. Les trois personnages échangent des répliques. Ivan et Katherina apprennent à Grouchenka qu'ils préparent un projet d'évasion de Dmitri. Grouchenka demande à Katherina de venir voir Dmitri en prison. Katherina refuse. La scène 5 fait entrer Aliocha qui est allé persuader Dmitri de s'enfuir. Aliocha annonce le départ du convoi des déportés pour la Sibérie dans une heure ainsi que le refus de Dmitri d'accepter sa liberté de la part de gens qui ne croient même pas à son innocence. Puis Aliocha et Grouchenka essaient de convaincre Ivan, refaisant le réquisitoire, que ce n'est pas Dmitri le meurtrier. Grouchenka, évoquant le tribunal, accuse Katherina de perdre Dmitri et quand Ivan pose la question : « Alors, qui ? », - Aliocha lui répond que ce n'est pas lui. Aliocha et Grouchenka s'apprêtent à partir avec Dimitri. Katherina ne peut supporter que Grouchenka suive Dmitri et fait un mouvement pour les rattraper que le cri d'Ivan arrête. La scène 6 présente Ivan en proie à la question obsédante : « Qui a tué le père ? ». Il a l'intention de parler encore une fois avec Smerdiakov. Il pousse Katherina à sortir. Dans la scène 7 Ivan monte l'escalier, fait sortir Smerdiakov de sa chambre et redescend. Smerdiakov avoue que c'est lui qui a tué Feodor Pavlovitch Karamazov par vengeance et pour l'argent. Il donne à Ivan l'argent volé et accuse Ivan de l'avoir poussé à commettre ce meurtre. Ivan prend l'argent en disant que demain il le montrera aux juges. Smerdiakov réplique qu'Ivan n'ose jamais rien faire, car il est « un ancien audacieux impuissant ». Il le hait de tout son cœur de ne pas avoir compris sa vraie valeur. Smerdiakov monte en courant l'escalier. La scène 8 expose un court monologue d'Ivan, qui est le délire d'un malade hallucinant une vision à laquelle il jette un verre. Revenant à lui, il appelle Katherina. La neuvième et dernière scène présente le dialogue d'Ivan et de Katherina dans lequel Ivan s'accuse d'avoir poussé Smerdiakov à tuer le père. Katherina le persuade que Smerdiakov a profité de la situation pour voler de l'argent. Cette dernière lueur d'espoir fait monter l'escalier et ouvrir la porte de la chambre de Smerdiakov à Ivan. Il recule pourtant en poussant un cri et en annonçant que Smerdiakov s'est pendu. Il entre pour s'assurer que ce n'est pas une hallucination comme précédemment dans la scène 8. Katherina comprend que Dmitri est innocent tandis qu'Ivan se sent soulagé de la mort de Smerdiakov et débarrassé de ses remords avec le départ d'Aliocha. Une seule chose lui fait encore peur, c'est la mort, car il a soif de vivre. Le texte initial de Jacques Copeau, représenté au *Théâtre des Arts* le 6 avril 1911 se termine sur une

hésitation de Katherina entre les deux frères et la révolte obstinée d'Ivan. Le cinquième acte double, semble-t-il, les péripéties du quatrième. Dès le début de l'acte, Ivan, rassuré par Smerdiakov sur le sens de sa demande de quitter la maison qui a pris une autre tournure après l'assassinat du vieux Karamazov, tout comme Dmitri dans le quatrième acte, retrouve le bonheur en amour. Mais le développement de l'intrigue prépare un renversement fatal vers la fin de l'acte, qui est aussi semblable à celui du quatrième acte – l'accusation d'avoir tué son père. Bien que Dmitri soit jugé et accusé publiquement, sa conscience est tranquille, tandis que Ivan est torturé par l'accusation de sa propre conscience qui le fait sombrer dans la démence. Toutefois, le dénouement de la pièce est la révélation du vrai criminel : Smerdiakov.

L'Adaptation d'Arban

Dominique Arban choisit, pour sa pièce, huit espaces référentiels :

- Pour les trois premières scènes et les scènes 7 et 8 du premier acte le salon chez Fiodor Karamzov où l'attention se porte sur deux grands portraits, un triangle d'icônes avec veilleuse allumée et grande table recouverte d'une nappe.
- Les scènes 4-6 du premier acte se déroulent dans le salon de Mme Khokhlakov, très confortable et douillet, avec des meubles à tiroirs et une table.
- Les scènes 9-12 se passent dans le petit salon de Grouchenka. Ici, il y a une table basse avec une lampe.
- Le deuxième acte se passe au relais Mokroyo où il y a deux pièces, dans une grande sur la droite avec des tables, des bancs et un canapé et une petite sur la gauche, séparées par un rideau derrière lequel est un grand lit.
- La première scène du troisième acte se déroule dans une petite ruelle.
- La deuxième scène représente la chambre mansardée de Smerdiakov où il y a un lit, un tabouret, une table et une étagère avec des livres.
- La troisième scène se passe dans la chambre d'Ivan occupée par un canapé, une table sur laquelle il y a deux bougies, une carafe et un verre d'eau ; au mur il y a des livres et au premier plan une chaise.
- La scène 4 représente la cour d'assises.
- Les scènes 5 et 6 se déroulent dans la cellule de Dmitri : petite fenêtre grillagée, lit étroit, un tabouret.

Dans la première scène du premier acte, Fiodor Karamazov et Ivan achèvent leur repas, servis

par Grigori et Smerdiakov. Smerdiakov blasphème en réponse au récit de Grigori sur le soldat héroïque qui a préféré mourir plutôt que de rester vivant en réfutant le Christ. Cela amuse beaucoup le vieux et le rend de très bonne humeur. Aliocha entre, il a l'air fatigué. Par Fiodor on apprend qu'il a veillé son starets décédé. Grigori et Smerdiakov sortent, emportant la vaisselle. Fiodor remarque que la présence d'Ivan durant trois mois dans sa maison fait raisonner Smerdiakov. A propos de ce dernier il glisse dans son bavardage d'ivrogne l'anecdote du viol d'Élisabeth Smerdiatchaïa, la mère de Smerdiakov, ainsi que les détails de sa naissance. Ni Fiodor ni Aliocha ne remarquent Smerdiakov qui entre à ce moment, sauf Ivan qui l'observe et ne dit rien. Smerdiakov écoute et sur le mot de « merdeuse », tourne le dos et sort à pas feutrés. Ivan réplique à son père comme s'il n'avait rien vu. Par une stichomythie Fiodor affronte ses deux fils, Ivan et Aliocha, à propos de l'existence de Dieu et de l'immortalité. Tout en bavardant, Fiodor demande à Ivan d'aller à Tchernachnia pour une affaire de bois. Puis, il évoque les souvenirs de la mère d'Aliocha et d'Ivan. Dès qu'il commence à parler, les deux fils ont un geste que le père n'aperçoit pas. Quand Fiodor raconte comment il crache sur l'icône de la Vierge, vénérée par sa femme, Aliocha répète l'un après l'autre les gestes de sa mère tels que les raconte le père. Il se dresse, joint les mains, y cache son visage et tombe de tout son long, secoué de sanglots muets. Tout le monde s'empresse autour d'Aliocha, couché sur le sol, quand Dmitri entre en courant. Il cherche Grouchenka tandis que son père se cache derrière Ivan prétendant que Dmitri va le tuer. Dans la scène 2, Dmitri court d'une chambre à l'autre, frappe Grigori qui lui barre l'entrée de la chambre du maître. Fiodor, à qui Ivan assure que Grouchenka n'est pas ici, affirme que Dmitri veut lui voler son argent. Alors, Dmitri, de rage, se précipite vers le vieux et le pousse en lui assénant un coup de pied. Sur le cri d'Ivan qu'il va le tuer, Dmitri réplique qu'il le souhaite. Aliocha calme Dmitri en l'assurant que Grouchenka n'est pas là. Tandis qu'on relève le père emmené par Grigori, Dmitri s'assoit et avant de se plonger dans ses pensées demande à Aliocha d'aller chez Katherina Ivanovna pour la saluer. Ivan, intéressé par la décision de son frère aîné concernant Katherina, demande à Aliocha s'il a l'intention de répondre à la demande de Dmitri. Aliocha, préoccupé par ce qui vient de se passer, réplique par une autre question sur l'issue de cette querelle. Les deux frères dialoguent sur le droit de souhaiter la mort de quelqu'un. Ivan pense qu'on le peut et sort. Smerdiakov, passant au fond du salon, écoute ce dialogue. Dans la scène 3, Dmitri conte à Aliocha son aventure avec Katherina. Katherina, la fille du commandant du bataillon où il a fait son service, n'a que du mépris pour lui. Dmitri reçoit une importante somme d'argent de son père « pour solde de tous comptes d'héritage de sa mère ». En même temps, une rumeur court selon laquelle le commandant est soupçonné d'avoir vidé la caisse du bataillon et on attend un inspecteur. Dmitri fait savoir à la sœur de Katherina qu'il donnera de l'argent disparu si leur belle demoiselle vient le chercher. Un soir Katherina se présente dans la

chambre de Dmitri. D'abord fou de désir puis voulant l'humilier, Dmitri finit par lui tendre de l'argent. Par gratitude, Katherina s'attache à Dmitri et avance leurs fiançailles, tout cela pour le sauver de lui-même. Dmitri, ne supportant pas un tel sacrifice, envoie Ivan le tirer de cette affaire mais Ivan s'éprend de Katia. Plus tard, Katherina confie à Dmitri de l'argent pour qu'il l'envoie à Moscou, mais celui-ci en dépense une partie avec Grouchenka. Dmitri pousse Aliocha à aller chez Katherina, mais Aliocha dit qu'il y ira le lendemain. La scène 4 se passe chez Mme Khokhlakov. Katherina dit que Mme Khokhlakov se trompe affirmant que Katherina n'aime pas Dmitri et se sert de cet amour pour torturer Ivan. Elle a accepté de rencontrer Ivan chez Mme Khokhlakov pour être approuvée dans son rôle de sœur ou d'amie qui se sacrifie pour veiller sur le bonheur de Dmitri et tout lui pardonner. Elle demande à Ivan de l'aider et de rester à côté d'elle. Ivan, comprenant que Katherina ne peut pas pardonner à Dmitri leur première rencontre et essaie à tout prix de se montrer plus généreuse et plus fidèle, annonce son départ. Il avoue d'être amoureux de Katherina, mais il a assez de ses déchirements et préfère s'en aller. Quand il sort, Katherina s'effondre en larmes. La servante Douniacha entre. Dans la scène 5, la servante annonce la venue de Dmitri. Mme Khokhlakov fait sortir Katherina et la servante par la porte du fond et fait entrer Dmitri par une porte du côté de la cour. Dans la scène 6 Dmitri prie Mme Khokhlakov de lui prêter trois mille roubles pour emmener Grouchenka et l'arracher des griffes de son père qui veut la séduire avec cette somme d'argent. En réponse, Mme Khokhlakov lui propose d'aller aux mines d'or. Quand Dmitri comprend le *quiproquo*, il assène un coup violent sur la table et se sauve en courant. La scène 7 se déroule chez Fiodor Karamazov. Ivan invite Aliocha à manger et entame une discussion. Il annonce d'abord que les trois frères sont là pour le partage de l'héritage. De son côté Aliocha affirme qu'il quitte le monastère après d'avoir été béni par son starets car les siens ont besoin de lui. Ivan fait part à Aliocha de sa gêne devant l'attitude de complicité que Smerdiakov affiche et se déclare libéré de l'amour de Katherina. Pourtant, avant de partir il veut parler avec Aliocha de problèmes éternels comme l'existence de Dieu. Il espère qu'Aliocha l'aidera à trouver son équilibre, même si pour cela il risque de perdre le sien. Ivan explique à Aliocha qu'il croit en existence de Dieu mais n'accepte pas Son monde où les souffrances d'un enfant sont, selon lui, approuvées et pardonnées. Aliocha réplique que le Christ a racheté l'humanité. Ivan lui raconte son poème du Grand Inquisiteur. Aliocha se désole de la volonté de son frère de se détruire. En effet, Ivan déclare que tout est permis. On entend un bruit, Ivan veut savoir d'où cela provient et Aliocha lui explique que c'est Smerdiakov avec sa guitare. Aliocha part au monastère parce qu'il est tard. Smerdiakov entre. Dans la scène 8, Smerdiakov avoue à Ivan qu'il a révélé à Dmitri le signal d'arrivée de Grouchenka que Fiodor lui avait confié. Il lui fait part de son rêve de partir à Saint-Pétersbourg et y faire une formation pour ouvrir un restaurant, ce qui le rendrait libre. Mais ce rêve est conditionné néanmoins

par l'argent. Puis il prédit avoir le lendemain une forte crise d'épilepsie. Smerdiakov informe aussi Ivan que Dmitri, qui a un grand besoin d'argent, sait que son père en a préparé pour Grouchenka et que si Fiodor Pavlovitch se marie avec la dernière tout l'héritage sera à elle. Après toutes ces révélations il demande à Ivan de partir à Tchernachna et de s'éloigner du malheur qui se prépare. Ivan lui annonce qu'il part à l'aube. La scène 9 représente Aliocha, introduit dans le salon de Grouchenka par la servante Fénia. En entrant il voit de dos Grouchenka disparaître par la porte donnant sur la cour. Katherina est devant lui. Aliocha lui transmet le salut de Dmitri. Il apprend qu'elle est au courant de la dépense de l'argent que Katherina avait demandé à Dmitri d'envoyer à Moscou. Ce n'est pas important car Grouchenka ne veut plus de Dmitri, ce qui plaît fort à Katherina. Elle appelle Grouchenka qui, au lieu d'approuver les affirmations de Katherina, lui joue un tour refusant d'abandonner Dmitri. Katherina sort en rage et ne veut pas être accompagnée par Aliocha. Aliocha reste. Dans la scène 10 Grouchenka apprend par Aliocha qu'il est venu pour se perdre, mais elle-même est dans un moment important de sa vie. En effet, le premier homme qui l'a prise, abandonnée et menée si bas, est revenu et l'appelle. Cela l'humilie pourtant beaucoup de ramper au premier mot de celui qui lui a préféré une autre. Hésitant sur la décision à prendre, l'ignorer ou lui pardonner, Grouchenka joue de la rivalité entre Dmitri et son père. Fénia apporte une lettre, Grouchenka s'habille et part. Dans la scène 11, Fénia fait part à Aliocha de sa peur de Dmitri. Aliocha lui assure qu'il ne viendra pas et sort. Dans la scène 12, Fénia range la chambre et sort. On entend un bruit et le cri de Fénia (hors-scène). Dmitri entre en courant, cherche Grouchenka puis entraîne Fénia et la force à lui dire où est sa maîtresse. Fénia jure que Grouchenka n'est pas allée chez le vieux père Karamazov. Dmitri ne la croit pas et part en jurant de le tuer. Tout en courant, il bute contre une table, voit le mortier, s'empare du pilon et sort. Le premier acte présente les personnages essentiels. La haine des fils envers leur père prépare sa mort. Le refus du prêt d'argent à Dmitri par Mme Khokhlakov, le départ d'Ivan, l'absence de Grouchenka sont des circonstances qui le précipitent, la menace venant, semble-t-il, du bout du pilon. Les propos mystérieux et équivoques de Smerdiakov dérangent sans être toutefois une menace réelle.

La première scène du deuxième acte montre le polonais Vroublevski et Kalganov jouer aux cartes. Le Polonais gagne, Grouchenka va et vient, visiblement déçue. Dans la petite pièce voisine, Trifon, le maître de poste, introduit Dmitri pour qu'il puisse observer ce qui se passe dans la salle sans être vu. La scène 2, par le dialogue entre Trifon et Dmitri, informe que ce dernier veut fêter ici son « dernier jour » et paie comme autrefois la musique, le chœur, le champagne. Trifon part faire la commande et Dmitri entre dans la grande salle. Grouchenka est contente de son arrivée qui chagrine beaucoup le Polonais. En attendant les musiciennes, Dmitri propose de jouer aux cartes. Grouchenka s'y oppose et accuse celui qu'elle a attendu cinq ans d'être un tricheur. On entend la

musique, Vroublevski ordonne de faire sortir Dmitri mais c'est lui qui est chassé. À la scène 3 on entonne des chansons et on danse. Dmitri regrette beaucoup le sang versé mais décide de vivre heureux au moins quelques heures. Il distribue de l'argent, ce qui éveille l'inquiétude de Grouchenka, inquiétude accrue par la manche mouillée de la veste de Dmitri. Dmitri évite les questions et l'entraîne danser. Le changement de situation grise Grouchenka qui ne pense qu'à sa délivrance et à son futur bonheur avec Dmitri qui, de son côté, n'arrête pas de se tracasser. Grouchenka chancelle, enivrée, et Dmitri l'emmène dans la petite chambre derrière le rideau. Chacun exprime ses émotions. Grouchenka revient instamment sur ses cinq ans de pleurs et d'attente et sur sa délivrance. Dmitri se débat contre ce bonheur inattendu, évoquant le sang versé et le vol de l'argent de Katherina. Groucha est prête à partir avec Dmitri en Sibérie comme il le souhaite tant. On entend la clochette d'un traîneau qui s'arrête. Dans la grande chambre Trifon fait entrer des gens. Le bruit fait sortir Dmitri de la petite pièce. Dans la scène 4 Dmitri entre dans la grande salle où l'on accuse d'avoir tué son père. Mitia avoue d'avoir frappé Grigori mais refuse d'être accusé du meurtre de son père. Le juge l'informe que Grigori est vivant, ce qui soulage le cœur de Dmitri des tourments de toute cette nuit. L'interrogatoire commence. Les remords gagnent Dmitri qui, s'avérant innocent du crime, s'accuse d'avoir eu envie de tuer son père. Il avoue être venu à la maison en portant un objet lourd. Il dévoile les raisons de sa haine envers son père. En effet, son père voulait voler la femme que Dmitri aimait avec l'argent que Dmitri considérait comme sien, étant donné que son père lui refusait l'héritage de sa mère. Dmitri ajoute avoir eu besoin de la somme que son père avait préparée pour Grouchenka. Dmitri raconte comment il est arrivé dans le jardin et à reproduit le signal, dévoilé par Smerdiakov, qui signifie : « Grouchenka est là ». Il a vu la tête de son père mais s'est enfui. Ce récit ne correspond pas au déroulement du crime, commis à l'intérieur de la maison. Dmitri insiste sur la porte fermée de la chambre tandis que l'assassin est entré par la porte. Le juge propose alors de soupçonner Smerdiakov, mais Dmitri n'y croit pas, le connaissant comme lâche et peureux. La question revient sur l'argent dépensé au cours de cette nuit. L'enveloppe vide prouve, aux yeux des juges, que Dmitri est coupable, car la veille au soir, Dmitri n'avait pas d'argent et cherchait à en emprunter et, la nuit, à la poste, il en dépense. Dmitri avoue l'avoir volé chez Katherina il y a un mois et l'avoir porté sur lui. Selon le juge, Dmitri témoigne contre toute logique car on ne court pas la ville cherchant à emprunter de l'argent quand on en a dans la poche, peu importe qu'il soit volé ou non. Dmitri est arrêté. Avant d'être emmené, il demande la permission de voir Grouchenka. Grouchenka entre, ils s'embrassent. Dmitri lui présente des excuses pour l'avoir entraînée à sa perte, Grouchenka s'incline profondément lui promettant de le suivre là où on l'enverra. Le deuxième acte représente les péripéties policières dans lesquelles on accuse celui qui s'avère être innocent du crime.

Dans la première scène du troisième acte Ivan et Aliocha se rencontrent dans la rue. Aliocha définit le jour de leur rencontre comme « le jour de la veille du procès » et reproche à Ivan de ne pas rendre visite à Dmitri en prison. Ivan dit qu'il va voir quelqu'un d'autre et avoue être allé une fois voir Dmitri. Aliocha est surpris. Il s'inquiète de l'état d'Ivan qui est fort malade. Ivan lui rappelle le jour où Dmitri a frappé leur père en cherchant Grouchenka et lui demande si Aliocha a pensé qu'Ivan avait envie que quelqu'un ne tue leur père. Aliocha s'excuse d'y avoir pensé. Ivan s'irrite contre Katherina qui se met à prier le Seigneur pour savoir si elle doit sauver ou perdre Dmitri. À la question d'Aliocha lui demandant pourquoi il laisse croire à Katherina qui l'aime, Ivan répond qu'il le faut bien tant que la sentence n'est pas prononcée. En effet, Ivan informe Aliocha que l'hésitation de Katherina provient du fait qu'elle possède un document qui accuse Dmitri. Aliocha est perplexe car il n'existe aucun document qui puisse prouver la culpabilité de Dmitri puisqu'il est innocent. Ivan demande à Aliocha qui est l'assassin du père, Aliocha répond que ce n'est pas lui. D'abord stupéfait, Ivan demande ce que cela signifie. Aliocha prétend qu'il s'accuse quand il est seul. Ivan se fâche et se renseigne pour savoir d'où Aliocha sait que l'autre vient le voir. Aliocha ne comprend rien aux propos d'Ivan et lui répète que ce n'est pas lui l'assassin. Ivan prend la fuite et arrive dans la deuxième scène chez Smerdiakov. Dès son arrivée il essaie de savoir si Smerdiakov a avoué au juge d'instruction avoir annoncé à Ivan qu'il ferait une forte crise d'épilepsie le jour du crime. Smerdiakov esquive et se justifie en disant avoir voulu alerter Ivan pour qu'il ne parte pas. Ivan menace Smerdiakov de dévoiler son projet de feindre une crise forte d'épilepsie. Smerdiakov agit de même. Il accuse Ivan d'avoir eu envie que quelqu'un tue son père et considère son départ comme une preuve de cette volonté. Quand Ivan se renseigne sur les raisons pour lesquelles il aurait voulu tuer son père, Smerdiakov lui réplique que c'est l'argent qu'ils auraient perdu tous les trois si leur père avait épousé Grouchenka. Puis Smerdiakov lui répète les propos d'Aliocha selon qui ce n'est pas lui qui a tué, et quand Ivan l'approuve, Smerdiakov sort du fond de son bas une liasse de papiers. Voyant l'argent volé de son père, Ivan suppose que Dmitri et Smerdiakov ont agi ensemble : l'un a tué, l'autre a volé. Smerdiakov affirme qu'il l'a fait non pas avec Dmitri mais avec Ivan car il lui ressemble. Ivan prend l'argent et s'enfuit tandis que Smerdiakov lui crie ses propres paroles selon lesquelles tout est permis. La scène 3 montre Ivan chez lui tomber sur une chaise après avoir bu de l'eau. Le diable, assis sur le canapé, lui rappelle que le but de sa visite chez Smerdiakov était de se renseigner pour savoir si Katherina était venue le voir. Ivan s'en souvient mais comprenant que c'est le diable qui parle répond qu'il ne croit pas en son existence et que ce n'est qu'un délire, une hallucination. Le diable l'irrite en ironisant sur sa décision d'aller se sacrifier le lendemain devant les juges. Tout le dialogue consiste en tirades du diable dans lesquelles Ivan essaie de saisir les traces de son propre raisonnement antérieur qui peuvent lui prouver que c'est sa propre conscience

et non pas le diable qui lui parle. A la fin de la scène, le diable revient encore une fois sur cette noble décision d'Ivan d'aller se dénoncer à la cour d'assises comme l'instigateur de Smerdiakov. Ivan prend un verre de thé sur la table et le jette à la tête du diable. On entend frapper à la porte. Le diable dit à Ivan que c'est Aliocha qui lui apprendra quelque chose de très inattendu. Ivan court ouvrir, puis s'arrête, se retourne, le diable disparaît et tout est comme au début de la scène sauf deux bougies presque consumées. Ivan se dit que toute cette conversation avec le diable a véritablement eu lieu. Il ouvre la porte, Aliocha entre et lui annonce le suicide de Smerdiakov. La scène 4 se déroule à la cour d'assises. L'avocat plaide pour Dmitri et essaie de prouver que ce dernier a tué non pas son père mais un ennemi, un scélérat qui ne méritait pas d'être appelé père. Il argumente que l'on punira d'avantage le coupable si on l'acquitte car alors, selon lui, « le coupable se prosternera et aura soif d'un grand acte d'amour qui réparerait son crime ». Dmitri réagit à ce discours par une déclaration d'innocence. Aliocha témoigne en faveur de Dmitri, accusant Smerdiakov. Mais il n'a pas de preuves. Ivan apparaît et va à la barre. Il jette la liasse d'argent sur la table des pièces à conviction, accuse Smerdiakov d'avoir tué leur père et s'accuse de l'avoir poussé à le faire. Puis il lance une accusation à la salle dans laquelle chacun, selon lui, veut la mort de son père mais le cache derrière sa terreur feinte. On le prend pour un fou mais on lui demande quand même s'il a des témoins. Il désigne alors comme le témoin le diable. Le président du tribunal fait signe au garde qui s'approche d'Ivan. Katherina court vers la barre et dépose la lettre que Dmitri, ivre, lui avait écrite. Le greffier lit la lettre. Dmitri avoue l'avoir écrite et tout en refusant sa culpabilité du crime, s'accuse d'avoir voulu la mort de son père. La scène 5 fait entrer Aliocha dans la cellule de Dmitri, qui, terrassé par le verdict, est angoissé. Aliocha essaie de lui donner une lettre d'Ivan avec des indications pour s'évader mais Dmitri ne l'écoute pas. Il lui conte son beau rêve d'enfant mourant pour lequel il est prêt à expier au bagne. Aliocha répond qu'il n'ira pas car on prépare son évasion. Dmitri accepte et répond qu'Ivan est meilleur que lui et moins coupable. Aliocha rétorque qu'ils sont tous coupables et lui aussi car lui aussi voulait que quelqu'un tue leur père. Aliocha annonce également que Katherina viendra d'un instant à l'autre et qu'on ne gardera pas Grouchenka au bagne. Katherina entre. À la scène 6 Katherina avoue ne pas avoir cru Dmitri coupable mais avoir témoigné contre lui pour sauver Ivan. Elle annonce que le but de sa visite est de s'accuser et d'être accusée par Dmitri. Comme cela lui cause une grande souffrance, elle promet de revenir le lendemain, se retourne pour sortir et à cet instant Grouchenka entre. Katherina s'excuse devant Grouchenka mais celle-ci ne consent à lui pardonner qu'à condition qu'elle sauve Dmitri. Katherina et Aliocha sortent. Au reproche de Dmitri de ne pas avoir pardonné à Katherina, Grouchenka estime que ce ne sont que des paroles. Le troisième acte dévoile le véritable assassin et répare la faute du jugement erroné.

Trois synopsis

Le film de Fedor Ozep *Der Mörder Dimitri Karamasoff*, est sorti en 1931.

Synopsis : Sur le quai de la gare, Dmitri promet à Katherina de revenir dès que son père lui aura donné de l'argent pour leur mariage. Il monte dans le train après avoir offert à Katia un bouquet de fleurs qu'elle paie de son propre argent. Le train disparaît. Il pleut. Une calèche s'arrête devant une maison. Dmitri en sort et sonne à la porte. La clochette retentit. Confondant l'arrivée de Dmitri avec celle de Grouchenka, Fiodor Karamazov ordonne à Smerdiakov d'ouvrir tandis que lui-même sert du champagne et se précipite à la rencontre du visiteur. À la surprise de Smerdiakov succède la déception du vieux Karamazov qui refuse de donner de l'argent à Dmitri stupéfait. Ivan lui apprend que son père est amoureux d'une femme, Grouchenka, et qu'il veut se marier avec elle. Dmitri rend visite à Grouchenka qui s'apprête à sortir avec ses amis. L'impossibilité de l'accueillir tout de suite à cause de sa sortie ne décourage pas Dmitri qui attend son retour. Fénia, la servante de Grouchenka, servant du thé à Dmitri lui raconte l'amour malheureux de sa maîtresse envers un officier polonais. Grouchenka rentre tard. Entraîné par son discours dans un va et vient, Dmitri ne remarque pas que le châle de Grouchenka s'accroche à sa chaussure et se déchire. Ennuyée par le discours de Dmitri, Grouchenka profite de l'occasion pour dominer la situation et inverser les rôles. En effet, elle prétexte la grande valeur du châle pour exiger le remboursement. Dmitri, confus, ouvre son porte-monnaie et en fait tomber la photo de Katia. La présence d'une femme pique la jalousie de Grouchenka qui séduit Dmitri. Celui-ci passe la nuit chez elle. Katia joue du piano, le regard absent. À côté, sur le sol il y a une lettre de Fiodor Karamazov dans laquelle il lui demande de venir et d'emmener avec elle Dmitri car il passe son temps à boire et à fréquenter les femmes. Dmitri, dans le salon du billard, tout en buvant, raconte ses mésaventures à Ivan. Fiodor Karamazov prépare une enveloppe pour Grouchenka, la signe et la cache sous son matelas. Smerdiakov, qui assiste à la scène, lui conseille de la cacher derrière l'icône, ce que fait Fiodor Karamazov qui donne, entre autres, le signal à utiliser quand Grouchenka viendra. Dmitri au salon de l'hôtel annonce publiquement qu'il tuera son père. Il arrive à la porte de Grouchenka et frappe. On ne lui ouvre pas car Grouchenka se prépare pour aller à Mokroïé rejoindre son officier polonais qui lui demande de venir dans une lettre posée sur la table à côté de sa photo. Dmitri insiste. Grouchenka lui dit qu'elle a aimé Dmitri une journée et lui ordonne de s'en souvenir toute sa vie. Dmitri part et en sortant, croise Smerdiakov. Dmitri, comprenant que Smerdiakov est venu pour transmettre l'invitation de son père à Grouchenka, lui demande de lui faire connaître la réponse de Grouchenka. Dmitri flâne dans le salon de l'hôtel sans parvenir à trouver une occupation quand on lui annonce qu'une dame

l'attend dans sa chambre. Dmitri monte l'escalier en courant, croyant que c'est Grouchenka. Il ouvre la porte et voit Katia assise dans le fauteuil. Celle-ci donne à Dmitri de l'argent pour leur mariage et lui dit qu'il peut partir à Moscou ou bien rester. Dmitri s'apprête à partir avec Katia qui rentre par le train de 22 heures. Dmitri fait sa valise quand Smerdiakov arrive pour lui dire que Grouchenka sera le soir-même à 22 heures chez son père et lui transmet le signal que son père lui avait confié. Dmitri écrit une lettre à Grouchenka dans laquelle il dit qu'il tuera son père et demande à Smerdiakov de la lui transmettre, le payant généreusement avec l'argent laissé par Katia. Katia attend à la gare dont l'horloge marque huit heures et demi. Ivan fait sa valise, Smerdiakov approuve l'idée de partir au moment où Grouchenka viendra et Dmitri aussi. Le vieux Karamazov, assuré par Smerdiakov de l'arrivée de Grouchenka à 22 heures, va et vient en attendant. Smerdiakov descend dans la cave d'où l'on entend des cris. L'horloge de la gare affiche neuf heures et demi, Katia épie vainement l'arrivée de Dmitri de la fenêtre du train. Smerdiakov, trouvé dans la cave en proie à une crise d'épilepsie, est transporté dans la chambre de Grigory. Les horloges des différents lieux sonnent dix heures du soir. Le train dans lequel Ivan et Katia se trouvent, mais dans les wagon différents, part. Smerdiakov est allongé sur son lit. Dmitri s'introduit dans le jardin de la maison de son père, s'approche de la fenêtre et fait le signal convenu. Son père ouvre la fenêtre et appelle Grouchenka, Dmitri prend une pierre dans la main. Smerdiakov se lève sur son lit mais, voyant Grigory se lever à son tour, se rallonge précipitamment. Grigory sort de la maison, court vers la grille et attrape Dmitri au moment où celui-ci essaie de l'enjamber. Pour se dégager, Dmitri le frappe avec la pierre qu'il tient à la main, puis descend de la grille et essaie d'essuyer le visage de Grigory avec son mouchoir. Smerdiakov se lève. La fenêtre de la chambre de Fiodor Karamazov est grande ouverte. Dmitri court chez Grouchenka où la servante avoue que sa maîtresse est partie à Mokroïé car son officier polonais est revenu. Dans la maison des Karamazov, une main s'empare de l'argent derrière l'icône. Dmitri va à Mokroïé en calèche. En arrivant il monte l'escalier, va d'une pièce à l'autre dans lesquelles règnent la musique, les danses, la réjouissances. Il retrouve Grouchenka en train de discuter avec le Polonais qui consent à lui pardonner. Grouchenka se montre contente de l'arrivée de Dmitri. Celui-ci propose au Polonais de l'argent pour qu'il s'en aille. Le Polonais commence à négocier, ce qui indigné Grouchenka. Dmitri chasse le Polonais. Une fête commence, Dmitri gaspille l'argent de Katherina pour partager sa joie avec tout le monde. La fête se termine par l'arrestation de Dmitri, accusé d'être l'assassin de son père. À la cour d'assises, Dmitri nie mais avoue qu'il voulait le tuer. Ivan se lève et sort de la salle. Les jurés se retirent pour délibérer. En même temps, Ivan va chez Smerdiakov qui lui avoue son crime et lui donne de l'argent caché dans un paquet qu'il sort du tiroir d'un buffet. Ivan arrive à la Cour d'assises juste avant le verdict. Il accuse Smerdiakov que le juge fait rechercher mais on lui annonce qu'il s'est pendu. Ivan insiste sur l'argent comme pièce à conviction. On ouvre

le paquet et on trouve la lettre que Dmitri avait écrite à Grouchenka et qu'il avait demandé à Smerdiakov de transmettre. Dmitri est accusé. Il part en Sibérie dans un train et Grouchenka le suit.

Le film de Richard Brooks *The Brothers Karamazov* est sorti en 1958.

Synopsis : Rjevsk, petite ville de la Russie tsariste, 1870. Fedor Karamazov, ivrogne lubrique, mène une vie joyeuse et étale complaisamment sa débauche devant son jeune fils, Alexi, qui ayant choisi la vie monastique, ne se permet de juger ni son père ni ses frères et désire seulement leur témoigner sa sincère affection dans la vie tumultueuse qui est la leur. Chargé par son frère Dimitri, jeune officier noceur, de réclamer une nouvelle avance de dix mille roubles sur l'héritage maternel, Alexi arrive chez son père ; celui-ci cède cinq mille roubles, insistant sur le fait que Dmitri ne doit pas oublier de signer un reçu. Alexi apporte l'argent au cabaret où Dmitri joue aux cartes. Après s'être bagarré au cabaret, Dmitri emmène Alexi dans son appartement. Alexi lui donne l'argent et récupère le reçu signé par Dmitri. En descendant l'escalier il croise une jeune femme, Katya. Elle vient recevoir l'argent promis par Dmitri si elle venait le chercher, et qui pourrait sauver l'honneur de son père. Alors qu'il avait de mauvaises intentions, Dmitri donne l'argent à Katya sans rien prendre en échange. Katya à peine partie, le garde arrive pour arrêter Dmitri sur la déposition du propriétaire du cabaret. Quelque mois plus tard, Katya rend visite à Dmitri à la prison de l'armée. Elle lui rend l'argent prêté et lui propose le mariage, car tout en sauvant l'honneur de son père, Dmitri a préservé le statut d'héritière de Katia qui en aurait été privée si la malversation de son père, avait été découverte. Katya se montre prête à partager son héritage avec Dmitri. Dmitri hésite et Kayia insiste. Elle décide de venir vivre à Rjevsk, chez sa tante Mme Khokhlakov pour faire connaissance avec la famille de Dmitri. Le jour de l'arrivée de Katya, toute la famille Karamazov vient à la gare. Smerdiakov suit Ivan et cite les passages de ses articles, ébahi par sa différence par rapport à ses deux autres frères. Le père Karamazov arrive à la gare dans une calèche avec Grushenka, une jeune fille très séduisante, propriétaire d'une auberge, avec laquelle il mène quelques affaires. Avant de descendre, il l'invite à dîner et lui parle d'une enveloppe. Le train arrive, Katya descend, comprend vite que Ivan est tombé sous son charme. Elle l'entraîne chez elle pour s'informer de tout ce qui concerne Dmitri. Elle fixe le début de l'hiver comme date de son mariage. L'hiver venu, Aliocha vient chez son père qui est en train de faire de l'escrime au fleuret avec Smerdiakov. Une discussion autour de l'immortalité s'engage quand Dmitri apparaît pour réclamer son argent. Inquiet de ce que le différent financier entre le père et le fils salisse le nom de Katya, Ivan propose, au lieu d'aller au tribunal, de prendre un arbitre. Fyodor Karamazov choisit le staretz Zossime, un ecclésiastique vénéré par Alexi. Ivan reproche à Dmitri son comportement envers

Katya, prétendant qu'il ne l'aime pas. Dmitri parie que c'est Ivan qui l'aime. Il consent à se soumettre au jugement du starets Zossime. Voyant comment les choses tournent, Fyodor Karamazov court à l'auberge de Grushenka pour lui proposer le mariage et comme elle ne prend même pas en considération ses paroles, il la pousse à racheter les reconnaissances de dettes de Dmitri et à les réclamer pour que Dmitri aille en prison. Ainsi, Katya sera obligée de tout payer. Grushenka donne l'ordre au capitaine Snéguirev d'effectuer cette opération. Dmitri croise Snéguirev et l'offense publiquement sous les yeux de son fils Ilusha, un petit garçon de 11 ans. Snéguirev avoue qu'il a agi sur l'ordre de Grushenka. Chez Katya, qui reproche à Dmitri son comportement dont elle a été témoin avec le capitaine Snéguirev, Dmitri se justifie racontant les machinations de son père. Katya lui propose son argent. Comme Dmitri refuse, elle lui demande d'envoyer trois mille roubles à Moscou. Le soir à la patinoire, Dmitri fait connaissance avec Grushenka et au lieu de la battre l'emmène à Mokroïé où il dépense avec elle l'argent de Katya. Se croisant avec Smerdiakov sur la patinoire où Dmitri retrouve Grushenka, il se renseigne au sujet de leur conversation et Grushenka lui apprend le signal que lui a transmis Smerdiakov. À Mokroïé, Grushenka cherche quelqu'un. Elle raconte à Dmitri l'histoire de son amour malheureux pour un Polonais qui l'a abandonnée et qui lui a écrit une lettre et l'a attendue aujourd'hui même. Pour ne pas donner l'impression à son premier amour qu'elle accourt à son premier appel, Grushenka avoue se servir de Dmitri. Après cette soirée, Dmitri passe son temps avec Grushenka. Le starets Zossime, tenant le rôle d'arbitre, comprend bien que Fyodor Karamazov n'est pas venu pour arranger l'affaire. Il se retire mais en passant devant Dmitri s'incline et le bénit. D'une part Dmitri s'inquiète de la dépense de l'argent de Katya, d'autre part sa passion envers Grushenka se transforme peu à peu en une jalousie obsessionnelle. C'est pourquoi il avoue à Alexi avoir dépensé les trois mille roubles de Katya et lui demande d'aller la voir et de lui dire qu'il ne reviendra plus. Surveillant chaque pas de Grushenka et croyant la voir entrer chez son père, Dmitri y intervient de force et manque de tuer le père. Tout en protégeant son père des coups de Dmitri, Ivan manifeste néanmoins après son départ la possibilité de vouloir la mort de son prochain, ce qui plaît beaucoup à Smerdiakov. Aliocha se présente chez Katya et y rencontre Grushenka. La présomption et la vivacité avec lesquelles Katya décide du sort de Dmitri, font que Grushenka renie sa promesse de le lui abandonner. Le même soir Ivan arrive chez Katya pour lui dire adieu car il part pour Moscou. Katya essaie d'influer sur sa décision en évoquant son amour mais il a trop souffert de son indifférence pour ne pas découvrir sa ruse. Dmitri récupère deux cents roubles en gage de déposition et avant de partir au régiment pour récupérer son argent emprunté à des amis. Il demande à Alexi de le donner au capitaine Snéguirev comme dédommagement de son offense public. Le capitaine Snéguirev refuse l'argent, car son fils Ilusha est fort malade depuis ce jour fatal où il fut témoin de l'offense publique que Dmitri lui avait

faite en le traînant par la barbe. Smerdiakov insiste sur le départ d'Ivan qui ne prend pas au sérieux la gravité de la situation qui se prépare. Ivan part, Smerdiakov se rend chez Grushenka pour l'inviter à dîner de la part de Fyodor Karamazov. Grushenka ne répond ni oui ni non. Smerdiakov descend dans la cave, fait tomber un sac lourd du haut de l'escalier, descend en bas et simule une crise d'épilepsie. Grushenka court dans sa chambre pour s'habiller et partir à Mokroïé où son officier polonais l'attend. Elle n'écoute pas les conseils de Maria de ne pas aller rejoindre le Polonais qui a envoyé un attelage pour la chercher. Dmitri, revenant à cheval, croise l'équipage partant chercher Grushenka, sans le savoir. La servante, effrayée par les questions de Dmitri, fait tomber la table avec le pilon. Dmitri relève la table et prend le pilon pour le ranger à sa place mais part en mettant dans sa poche. Il arrive dans la maison de son père, fait le signal convenu à la fenêtre et se cache de côté, en sortant le pilon de sa poche. Quand il comprend que Grushenka n'est pas ici, il essaie de parler avec son père qui le frappe et crie : « Parricide ». Grigory l'entend et sort dans le jardin. Il voit Dmitri se diriger vers le portail et l'attrape au moment où Dmitri monte sur le portail. Celui-ci le frappe pour se dégager. Il descend néanmoins pour lui porter secours mais, pensant qu'il est mort, s'enfuit. Revenant chez Grushenka, il apprend qu'elle est partie à Mokroïé car son officier polonais est revenu. Dmitri récupère ses affaires mises en gage et part à Mokroïé. Là-bas, le Polonais joue aux cartes sans faire attention à Grushenka. Dmitri fait partir le Polonais, Grushenka lui avoue son amour et jure de lui être fidèle. Mais Dmitri est arrêté et accusé d'avoir tué son père. Ivan arrive à l'enterrement de son père. Le juge d'instruction, Kirilov, interroge Smerdiakov sur sa crise d'épilepsie. L'arrivée d'Ivan et l'évocation de ses connaissances de la haute société l'interrompent. À la sortie des policiers, Smerdiakov fait un clin d'œil à Ivan. L'attitude de complicité de Smerdiakov enrage Ivan, qui s'en va. À la cour d'assises, après la déposition des témoins, l'audience est ajournée. Katia joue du piano quand Ivan se désespère de l'issue du jugement car, selon lui, Dmitri n'a aucune chance. Il pense à un projet d'évasion. L'indifférence de Katia le surprend mais elle se justifie par la possession d'une lettre prouvant la culpabilité de Dmitri. Ivan ne veut pas la lire et s'en va. Aliocha croise Ivan et lui demande de le suivre, en compagnie de Grushenka, à la prison pour reconforter Dmitri. Ivan refuse prétendant que Dmitri est coupable, ce à quoi Alexi s'oppose fortement. À la question d'Ivan : « Qui est le meurtrier du père ? », - il répond : « Tu le sais ». Alexi et Grushenka rendent visite à Dmitri. Ivan court à la maison où Smerdiakov s'installe en maître, portant la robe de chambre du défunt et buvant son cognac. Au cours de la conversation avec Ivan, Smerdiakov avoue l'assassinat, le décrit en détail et reproduit ses propres gestes, puis rend l'argent volé qu'il sort de sa poche, le jetant sur la table. Ivan part alerter la police et faire arrêter Smerdiakov. Cependant, quand il revient en même temps que Grushenka et Alexi, ils découvrent Smerdiakov pendu. Ivan gifle le cadavre. Au deuxième jour du procès, Ivan présente l'argent volé et s'accuse d'avoir poussé

Smerdiakov à tuer. Il tient tantôt des paroles sensées, tantôt des paroles insensées mais en réalité répète les dires de Smerdiakov, puis parvient à renier sa théorie et vient vers Dmitri pour l'embrasser. Au moment de l'étreinte fraternelle, Katya rend publique la lettre de Dmitri dans laquelle celui-ci menace de tuer son père pour lui prendre l'argent qu'il doit à Katya. Dmitri est condamné à dix ans de bague, mais Ivan et Alexi préparent un projet d'évasion. Le lendemain, Ivan observe le départ des accusés dans le train partant vers la Sibérie. Katya arrive en calèche. Dmitri Karamazov n'est pas monté dans le train. Il s'apprête à traverser la frontière avec Grushenka dans un équipage préparé par les soins de ses deux frères. Avant de partir, Dmitri passe par la maison du capitaine Snéguirev où il implore le pardon d'Ilusha. Une fois le pardon reçu, ils partent vers la vie nouvelle qui les attend.

Le film de Pyriev est sorti en 1968.

Le film suit de très près le roman. Année 1870. Les trois frères Karamazov vivent dans une petite ville de la Russie tsariste. Dmitri, l'aîné, est officier, joueur, bon vivant. Il déteste son père Fiodor qui mène lui aussi une vie de débauche. Ivan, brillant journaliste, cultive le cynisme. Quant à Alexeï, le cadet, il a embrassé la vie monastique et ne pense qu'à faire le bien. Le père des trois frères est retrouvé mort. C'est vers Dmitri que tous les regards se tournent et, proclamé coupable, il est envoyé en Sibérie pour dix ans. Ivan parvient à arracher ses aveux au véritable meurtrier, mais celui-ci se pend peu de temps après.

ANNEXE II

Staraïa Roussa – prototype de la ville Skotoprignonievsk

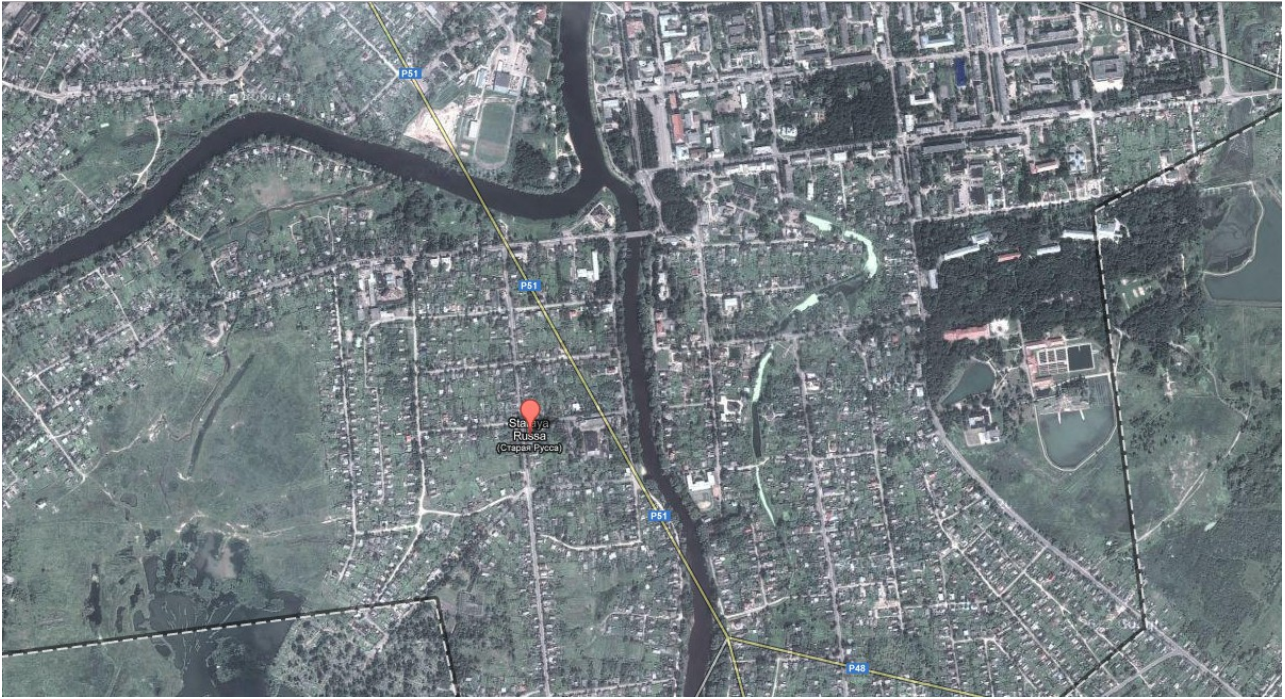


Illustration 1: Plan général de la ville

Source : Googlemaps , 2012

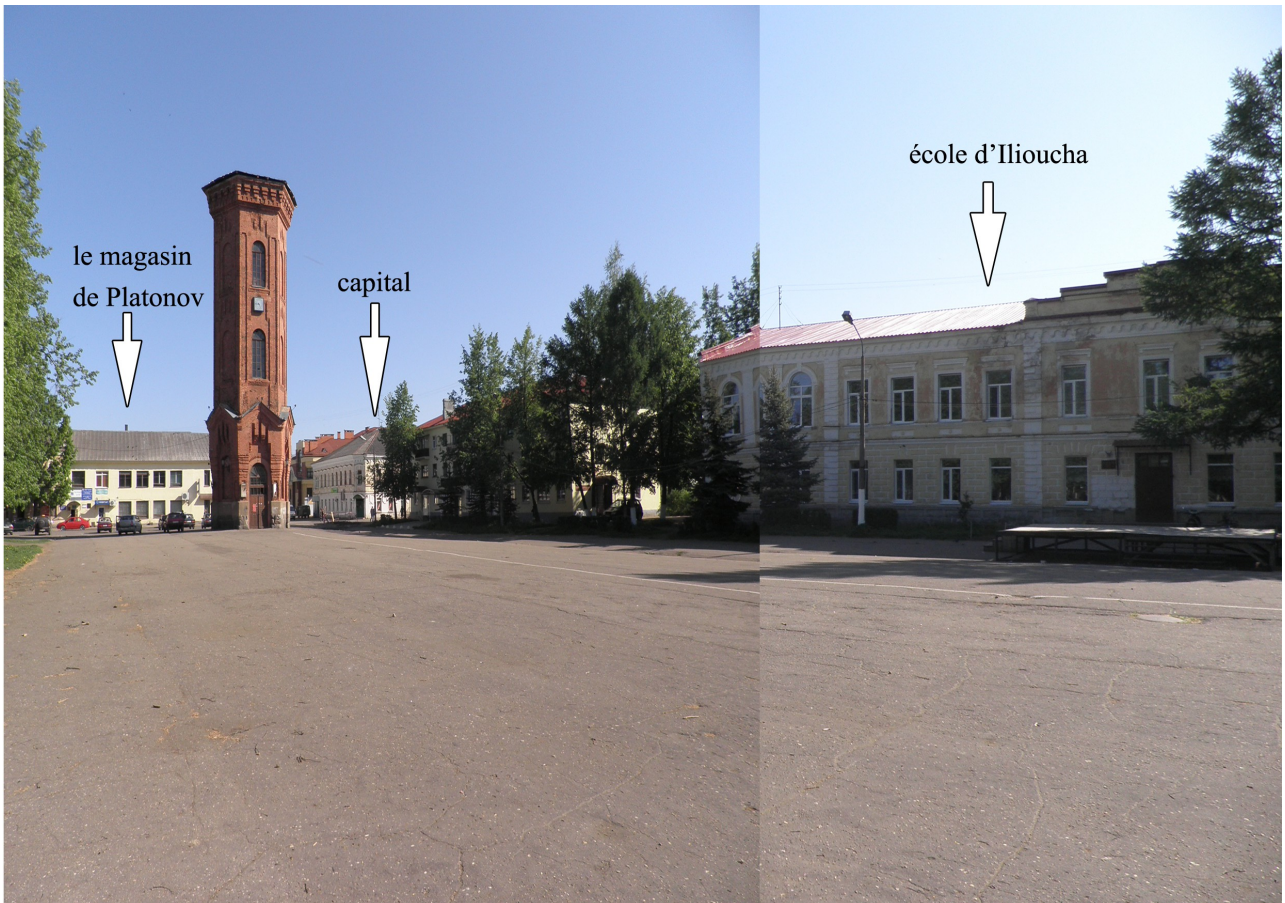


Illustration 2: Sur la place, au fond à gauche derrière la voiture rouge : le magasin de Platonov où Dmitri achète de la confiserie ; à droite au coin de la maison : l'entrée à « la Capitale » ; à droite au niveau de la prise de vue : école d'Ilioucha Snéguiriev

Source : Irina Yelengeyeva, 2011

ANNEXE III
Schémas et tableaux

Tableau I

Traduction d'Henri Mongault	Traduction de Bienstock	Traduction d'Halpérine-Kaminsky
<p>Première partie Livre I. - Histoire d'une famille. 1. Fiodor Pavlovitch Karamazov. 2. Karamazov se débarrasse de son premier fils. 3. Nouveau mariage et seconds enfants. 4. Le troisième fils : Aliocha. 5. Les <i>Startsy</i></p>	<p>Livre I. - L'histoire d'une famille. 1. Feodor Pavlovitch Karmazov. 2. Comment fut traité le fils aîné. 3. Second mariage et autres enfants. 4. Aliocha. 5. Les religieux.</p>	<p>Première partie Livre I. - Une réunion malencontreuse. Ainsi soit-il et Pourquoi un tel homme existe-t-il réunis</p>
<p>Livre II. - Une réunion déplacée. 1. L'arrivée au monastère. 2. Un vieux bouffon. 3. Les femmes croyantes. 4. Une dame de peu de foi. 5. Ainsi soit-il ! 6. Pourquoi un tel homme existe-t-il ? 7. Un séminariste ambitieux. 8. Un scandale.</p>	<p>Livre II. - Malencontreuse réunion. 1. Le couvent. 2. Le vieux bouffon. 3. Celles qui croient. 4. Celle qui doute. 5. Ça viendra. 6. À quoi sert la vie d'un tel homme ? 7. Un séminariste ambitieux. 8. Le scandale.</p>	<p>Livre II. - L'histoire d'une famille.</p>
<p>Livre III. - Les Sensuels. 1. Dans l'antichambre. 2. Élisabeth Smerdiachtchaïa. 3. Confession d'un cœur ardent. En vers. 4. Confession d'un cœur ardent. Anecdotes. 5. Confession d'un cœur ardent. La tête en bas. 6. Smerdiakov. 7. Une controverse. 8. En prenant le cognac. 9. Les sensuels. 10. Les deux ensemble. 11. Encore une réputation perdue.</p>	<p>Livre III. - Les Sensuels. 1. Dans l'antichambre. 2. Élisabeth Smerdiachtchaïa. 3. Confession d'un cœur ardent. Poésie. 4. Confession d'un cœur ardent. Anecdotes. 5. Confession d'un cœur ardent. La tête en bas. 6. Smerdiakov. 7. La controverse. 8. Propos d'ivrogne. 9. Les sensuels. 10. Les deux rivales. 11. Encore une réputation perdue.</p>	<p>Livre III. - Les Sensuels</p>
<p>Deuxième partie. Livre IV. - Les Déchirements.</p>	<p>Deuxième partie. Livre I. - Les Déchirements.</p>	<p>Deuxième partie. Livre IV. - Les amours d'Aliocha.</p>

<p>1. Le père Théraponte. 2. Aliocha chez son père. 3. La rencontre avec les écoliers. 4. Chez les dames Khokhlakov. 5. Le déchirement au salon. 6. Le déchirement dans l'izba. 7. Et au grand air.</p>	<p>1. Le père Féraponte. 2. Chez le père. 3. Les écoliers. 4. Chez les Khokhlakov. 5. Le déchirement au salon. 6. Le déchirement dans l'izba. 7. Dans la rue.</p>	<p>- Aliocha chez son père. - chez les dames Khokhlakov. - le déchirement au salon.</p>
<p>Livre V. - <i>Pro et contra</i>. 1. Les fiançailles. 2. Smerdiakov et sa guitare. 3. Les frères font connaissance. 4. La révolte. 5. Le Grand Inquisiteur. 6. Où l'obscurité règne encore. 7. Il y a plaisir à causer avec un homme d'esprit.</p>	<p>Livre II. - <i>Pro et contra</i>. 1. Les fiançailles. 2. Smerdiakov et sa guitare. 3. Les frères font connaissance. 4. La révolte. 5. Le Grand Inquisiteur. 6. Singulier entretien. 7. Il est toujours bon de causer avec un homme d'esprit.</p>	<p>Livre V. - Pour et contre.</p>
<p>Livre VI. - Un Religieux russe. 1. Le <i>starets</i> Zosime et ses hôtes. 2. Biographie du <i>starets</i>, mort en Dieu, rédigée d'après ses paroles par Alexeï Fiodorovitch Karamazov 3. Extrait des entretiens et de la doctrine du <i>starets</i> Zosime.</p>	<p>Livre III. - Le moine russe. 1. Zossima et ses hôtes. 2. La vie du défunt religieux Zossima, rétablie d'après ses paroles par Alexeï Feodorovitch Karamazov. 3. Les entretiens du père Zossima.</p>	
<p>Troisième partie. Livre VII. - Aliocha. 1. L'odeur délétère. 2. Une telle minute. 3. L'oignon. 4. Les noces de Cana.</p>	<p>Troisième partie. Livre I. - Aliocha. 1. L'esprit pestilentiel. 2. Moment critique. 3. Un petit oignon. 4. Cana de Galilée.</p>	<p>Livre VI. - Aliocha. Sans Les noces de Cana.</p>
<p>Livre VIII. - Mitia. 1. Kouzma Samsonov. 2. Liagavi. 3. Les mines d'or. 4. Dans les ténèbres. 5. Une décision subite. 6. C'est moi qui arrive ! 7. Celui d'autrefois.</p>	<p>Livre II. - Mitia. 1. Kouzma Samsonov. 2. Liagavi. 3. Les mines d'or. 4. Dans l'obscurité. 5. Décision subite. 6. C'est moi qui pars ! 7. L'indiscutable passé.</p>	<p>Livre VII. - Mitia. Sans Kouzma Samsonov et Liagavi.</p>

8. Délire.	8. La fièvre.	
Livre IX. - L'instruction préparatoire. 1. Les débuts du fonctionnaire Perkhotine. 2. L'alarme. 3. Les tribulations d'une âme. Première tribulation. 4. Deuxième tribulation. 5. Troisième tribulation. 6. Le procureur confond Mitia. 7. Le grand secret de Mitia. On le raille. 8. Dépôts des témoins. Le « petiot ». 9. On emmène Mitia.	Livre III. - L'instruction. 1. Les débuts de l'employé Perkhotine. 2. L'alarme. 3. Une âme à la torture - premier tourment. 4. Second tourment. 5. Troisième tourment. 6. Mitia joué par le procureur. 7. Le grand secret de Mitia. 8. Les témoins. 9. Le départ de Mitia.	Livre VIII. - Instruction.
Quatrième partie. Livre X. - Les Garçons. 1. Kolia Krassotkine. 2. Les gosses. 3. L'écolier. 4. Scarabée. 5. Au chevet d'Ilioucha 6. Développement précoce. 7. Ilioucha.	Quatrième partie. Livre I. - Les Enfants. 1. Nicolas Krassotkine. 2. Joutchka 3. Près du lit d'Iloucha 4. Précocité. 5. Iloucha.	
Livre XI. - Ivan Fiodorovitch. 1. Chez Grouchegna. 2. Le pied malade. 3. Un diabolin. 4. L'hymne et le secret ? 5. Ce n'est pas toi ! 6. Première entrevue avec Smerdiakov. 7. Deuxième entrevue avec Smerdiakov. 8. Troisième et dernière entrevue avec Smerdiakov. 9. Le diable. Hallucination d'Ivan Fiodorovitch. 10. « C'est lui qui l'a dit ! »	Livre II. - Ivan Feodorovitch. 1. Chez Grouchenka. 2. Le petit pied malade. 3. L'Hymne et le secret ? 4. Ce n'est pas toi ! 5. Première entrevue avec Smerdiakov. 6. Seconde visite à Smerdiakov. 7. Dernière entrevue avec Smerdiakov. 8. Le diable. 9. « C'est lui qui l'a dit ! »	Quatrième partie. Livre IX. - Ivan.
Livre XII. - Une Erreur judiciaire. 1. Le jour fatal.	Livre III. - Une Erreur judiciaire. 1. Le jour fatal.	Livre X. - Une méprise judiciaire.

<p>2. Des témoins dangereux.</p> <p>3. L'expertise médicale et une livre de noisettes.</p> <p>4. La chance sourit à Mitia.</p> <p>5. Brusque catastrophe.</p> <p>6. Le réquisitoire.</p> <p>Caractéristique.</p> <p>7. Aperçu historique.</p> <p>8. Dissertation sur Smerdiakov.</p> <p>9. Psychologie à la vapeur. La troïka emportée.</p> <p>Péroration.</p> <p>10. La plaidoirie. Une arme à deux tranchants.</p> <p>11. Ni argent, ni vol.</p> <p>12 Il n'y a pas eu assassinat.</p> <p>13. Un sophiste.</p> <p>14. Les moujiks ont tenu ferme.</p>	<p>2. Des témoins dangereux.</p> <p>3. L'expertise médicale et la livre de noix.</p> <p>4. La chance sourit à Mitia.</p> <p>5. La catastrophe.</p> <p>6. Le réquisitoire.</p> <p>7. Revue historique.</p> <p>8. Psychologie à toute volée - La troïka à bride abattue – Fin du réquisitoire.</p> <p>9. La plaidoirie - Le bâton à deux bouts.</p> <p>10. Pas d'argent, pas de vol.</p> <p>11. Pas d'assassinat.</p> <p>12. La lettre et l'esprit.</p> <p>13. Nos paysans ne se sont pas laissés faire.</p>	
<p>Épilogue.</p> <p>1. Projets d'évasion.</p> <p>2. Pour un instant le mensonge devint vérité.</p> <p>3. Enterrement d'Ilioucha.</p> <p>Allocution près de la pierre.</p>	<p>Épilogue.</p> <p>1. Plans pour sauver Mitia.</p> <p>2. Où le mensonge devient pour un moment la vérité.</p> <p>3. L'enterrement d'Iloucha.</p>	<p>Épilogue.</p> <p>L'évasion de Dmitri.</p> <p>Aliocha devant le tribunal.</p>

Tableau II

Pièce de Copeau	Scénario d'Arban
La confession de Dmitri (I,I)	Élisabeth, En prenant le cognac, dieu existe (à Ivan et à Aliocha) (I,I)
Dmitri demande à Ivan de saluer Katerina (I, V)	Les sensuels (I,II) le droit de vouloir la mort
Les sensuels (I,X) le droit de vouloir la mort	Dmitri demande à Aliocha de saluer Katerina (I,II)
(Ivan et Katherina : salut)	La confession de Dmitri (I,III)
Les deux ensemble et l'oignon (II,I,IV)	Le déchirement au salon (I,IV)
Le déchirement au salon (II,I,V) adieu d'Ivan	Les frères font connaissance, révolte (I,VII)
Dmitri et Féniá-Katia (II,VIII)	Où l'obscurité règne encore, il y a plaisir à causer (I,VIII)
Où l'obscurité règne encore (III,II)	Les deux ensembles, salut et l'oignon (I,IX-X)
En prenant le cognac, dieu existe (à Ivan), Élisabeth (III,VII-IX)	Dmitri et Féniá (I,XII)
Les frères font connaissance, la révolte (III,X)	Celui d'autrefois (II,I,II)
Il y a plaisir à causer (III,XI,XII)	Délire (II,III)
Celui d'autrefois (IV,I,II)	Instruction préparatoire (II,IV)
Délire (IV,II,IV)	Ce n'est pas toi (III,I)
Instruction préparatoire, Ce n'est pas toi (V,V)	Trois entrevues avec Smerdiakov (III,II)
Trois entrevues avec Smerdiakov (V,VII)	Diable (III,III)
Diable (V,VIII)	Projet d'évasion (III,V)
Projet d'évasion, Katia et Grouchenka (V,IV,IX)	Le mensonge devint la vérité, Katia et Grouchenka (III,VI)

Les paroles empruntées des personnages.

La pièce de Copeau.

Katherina	Grouchenka	Ivan	Aliocha	Dmitri	Smerdiakov	Feodor
Rakitine	Piotr Ilitch	Mioussov	Le moine	Aliocha	Dmitri	l'auteur
Groucha	Kalganov	Dmitri	Khokhlakov	Rakitine	l'auteur	Rakitine
Fénia	Triffon	l'auteur	Rakitine	l'auteur	Ivan	
l'auteur	Aliocha	Le procureur	Dmitri	Feodor	Rakitine	
Dmitri	Dmitri	Katherina	Katherina	Maximov	Feodor	
Aliocha	Katherina	Smerdiakov				
Ivan		Aliocha				

Le scénario d'Arban.

Katerina	Groucha	Ivan	Aliocha	Dmitri	Smerdiakov	Fiodor
l'auteur	Piotr Ilitch	Smerdiakov	Rakitine	l'auteur	l'auteur	Ivan
	Kalganov	Grouchenka	Grouchenka	Aliocha		Grigory
		Fiodor	l'auteur	Fenia		l'auteur
			Ivan			
			Dmitri			
			Katerina			

Dans les colonnes : le personnage principal

Dans les lignes : les personnages dont les paroles sont prononcées par le personnage principal

En rouge : les personnages dont les paroles sont utilisées par deux adaptateurs

Les Possédés

Varvara	Stépane	Stavroguine	Lipoutine	Chatov
Stépane	volonté de Varvara	action de Stépane	l'auteur	Varvara
l'auteur	Le gouverneur	l'auteur	Stépane	G-v
G-v	Alexéï Egorovitch	Pierre	Mme Virguinsky	Lise
	Karmazinov	Kirilov	Le boiteux	l'auteur
	Le boiteux	Chatov	Pierre	Stavroguine
		Liébiadkine		Marie

Le séminariste	Pierre	G-v	Dacha	Kirilov
Le boiteux	Chigalev	l'auteur	action de Varvara	Stavroguine
Liamchine	Julie Lembke		Stavroguine	l'auteur
un officier	Kirilov		Chatov	
Chigalev				

Chigalev	Virguinsky	Gaganov	Liamchine	Fedka
Mme Virguinsky	un officier	ancien gouverneur	étudiante	Liébiadkine
Pierre	Mme Virguinsky	Stavroguine	Erkel	Stavroguine

ancien gouverneur	Marie Timophéivna	Alexis Egorovitch	Tikhon	Liébiadkine
Stépane	Chatov	l'auteur	Stavroguine	Stavroguine
		action de Stavroguine		Karmazinov

Dans les colonnes : le personnage principal

Dans les lignes : les personnages dont les paroles sont prononcées par le personnage principal

Tableau III

Grouchenka et Katerina se lèvent (avec Fénia), toute les deux contentes Elles partent toutes les trois	Aliocha ! Aliocha, chez moi !
La chaise éclairée dans la chambre	
Grouchenka se cache derrière un rideau	
Katerina s'assoie sur la chaise au premier plan, au fond, Aliocha entre et la regarde, elle est de dos Katerina se tourne sur la chaise vers Aliocha Aliocha s'approche d'elle Katerina se lève, le prend par le bras et le tient dans le salon Aliocha veut s'en fuir mais Katerina le retient Ils se retournent et se dirigent dans le salon Katerina fait asseoir Aliocha sur le canapé et s'assoie sur la chaise	Vous ! Ici ! Vous voyez ... Je ne savais pas que ... Vous vous connaissiez, vous et ... elle. Grouchenka ? Mais je ne la connaissais pas. J'ai voulu la connaître. Je suis venue, vous voyez ? C'est tout simple. Maintenant, je la connais. Je vous ai dérangées. Excusez-moi ... Elle est à côté, elle s'est sauvée quand elle vous a entendu ! Pour que vous ayez la surprise de me trouver seule ici ! Une vrai gosse, cette Grouchenka ! Elle est à côté, vous pourrez la voir.
Katerina assise sur la chaise	Je pense que ce n'est pas moi qui vous gêne ?
Aliocha jusqu'à la poitrine	je voulais aller vous voir, demain, chez vous.
Katerina, approche de l'objectif, gros plan	Me voir ? De la part de Mitia ?
Aliocha gros plan Il se lève pour partir	Je vous dirai demain
Katerina fait geste avec sa main pour le retenir	Excusez-moi auprès d'Agrafena Alexandrovna.
Aliocha et Katerina de profil gros plan	C'est Mitia qui vous a demandé de me voir demain ? Oui ? Qu'a-t-il dit ? Qu'est-ce que vous devez me dire ? Je veux savoir ... tout de suite ! Cela n'est pas pressé, je vous le dirai demain. Je veux la vérité tout de suite il m'a chargé de vous dire ... qu'il vous ... Saluait bien ... et de ... et de vous dire .
Grouchenka derrière le rideau, gros plan	Qu'il ne viendra plus ...
Aliocha et Katerina gros plan de profil Katerina va vers le canapé riant	Il m'a dit : « Salue-la bien bas ». « Bien bas ». Hein ? Il a dit cela : « bien bas » ? Il a dit

	cela ?
Plan américain, Aliocha debout de dos, Katerina, assise sur le canapé, tient sa main	<p>Mais alors, ce n'est rien, tout va bien, c'est seulement qu'il croit que ... Je comprend. C'est à cause de l'argent. Il a dû vous parler d'argent ? De trois mille roubles ?</p> <p>Il disait qu'il était déshonoré. Mais ... vous ... Vous êtes donc au curant que ... vous savez qu'il</p> <p>Qu'il a dilapidé l'argent que je lui ai confié ? Et il croit que tout est fini entre nous à cause de cela ! Bien sûr, il ne peut pas supporter d'avoir fait une telle chose. Quand donc comprendra-t-il que je suis son ami ! Pas une amie, mais un ami, pas une femme, pas une fiancée : un ami.</p> <p>Vous saviez, pour l'argent ? Et qu'il l'avait dépensé ?</p> <p>Naturellement ... puisqu'on ne l'a pas reçu à Moscou.</p>
Aliocha s'assoie à côté de Katerina, gros plan	<p>Katerina, pourquoi le lui avez-vous donné ?</p> <p>Pour ... Pour qu'il l'envoie à ma tante à Moscou. Puis j'ai compris qu'il l'avait dépensé follement, mais qu'est-ce que cela fait. L'important, c'est qu'il ait confiance en moi ! Qu'il me dise tout ! Après ce qui s'est passé entre nous, comment ose-t-il ne pas avoir confiance en moi ?</p> <p>Katerina Ivanovna ... il y a eu une scène épouvantable chez nous. Lui et le Père ... C'était ... Affreux ! J'ai peur que Dmitri ne le tue un jour ou l'autre. Et puis maintenant il va venir ... ici, chez cette femme.</p>
Grouchenka derrière le rideau	Et vous croyez que je ne peux pas supporter cela aussi ?
Katerina se lève et Aliocha aussi, gros plan, de profil, Katerina trois quarts, Aliocha un quart	<p>Il croit que je ne peux pas ? Mais je peux. Je le sauverai de lui-même. D'ailleurs (sourire confiant) cette femme ... c'est elle qui ne veut plus de lui.</p> <p>J'ai peur qu'il ne l'épouse.</p> <p>Mais je vous dis que non.</p>
Grouchenka derrière le rideau, tourne la tête, gros plan	Vous ne la connaissez pas. C'est un ange, cette jeune fille. (mouvement d'Aliocha) Mais si: un ange du bon Dieu. Elle est bonne, généreuse, loyale.
Katerina et Aliocha gros plan, Katerina trois quart, Aliocha un quart	Ne me regardez pas comme ça, je sais ce que je dis. Vous ne me croyez pas ?

Elle court vers le rideau	Grouchenka, ma chérie
---------------------------	-----------------------

<p>Plan général, au fond la table et trois personnes, au milieu Grouchenka, et deux hommes jouent aux cartes</p>	
<p>Gros plan, la même image, approche de l'objectif sur la tête de Grouchenka posée sur sa main</p>	
<p>Le pénombre, Mitri de dos, Trifon va vers lui, le prend par le bras, gros plan, il est de profil</p>	<p>Doucement. Et promis ? Pas d'esclandre ? Sois tranquille, Trifon Mes jeux à moi sont faits. J'ai perdu. Elle ne rit pas ... Oui j'ai perdu ... Il me reste une nuit ! C'est ma nuit à moi ... Ma dernière nuit ... Je la veux magnifique ! Tch ... Tch ... Ils vont entendre. Crains rien. Tu as compris ? Violons, chanteurs, champagne ! Et les filles, toutes les filles du village. Tu entends ? Toutes ! Tiens, voilà pour elles. Prends. Deux cents roubles ... Trois cents .. Vous n'y pensez pas ! Nos moujiks ! Et nos filles ! Ils dansent gratis ! Un bon coup de pied au derrière et ça saute jusqu'à l'aube ! Prends ! Champagne, gâteaux, tout. Et des fruits, et du chocolat ! Comme la dernière fois, l'autre fois ? Quand vous avez fêté ... cette petite dame. Exactement, comme l'autre fois ... C'était la première rencontre... Maintenant ce sera la dernière. va ... et vite.</p>
<p>La tête de Grouchenka et les mains des joueurs, <i>travelling</i> arrière : jusqu'à la poitrine. Grouchenka se lève et part au fond</p> <p>les rails, on contourne la table vers la droite, Vroublevski et Kalganov</p>	<p>La chance que vous avez ce soir ! Une drôle de chance? Ça vous arrive souvent de gagner sans arrêt, comme ça ? Encore une petite partie ? Votre revanche, allons ! De revanche en revanche, je perds tout ce que j'ai ... Depuis trois heures qu'on joue ! Encore une, allons, la dernière ... A moins que vous ne gagniez, hein ? Ce serait fort étonnant Tout est étonnant, dans la vie? Cette charmante, tenez, Grouchenka ! Vous avez vu ? Quelle robe ! Quelle allure ! On m'avait bien dit, mais ... Si vous l'aviez connue, quand elle n'était qu'une gamine,</p>
<p>Grouchenka, gros plan, va vers les joueurs</p>	<p>et pauvrete, seize ans, l'air d'un chat écorché Quelle honte !</p>
<p>Vroublevski et Kalganov sont à table, jouent</p>	<p>On m'avait bien assuré qu'elle était devenue presque une dame ! C'est, ma foi, vrai !</p>

Grouchenka s'approche, on contourne vers le gauche, Elle s'assoie	Une dame. Qu'est-ce que vous avez à regarder mes bagues ? Que je m'ennuie, mon Dieu !
Dmitri ouvre la porte et descend tranquillement	

La durée des événements dans la pièce de Copeau

Acte I L'ermitage au monastère aux environs de Moscou, fin du mois d'août, matinée.	
Scène I	Livre II, ch. III (Femmes croyantes) ch. IV (Dame de peu de foi)
Scène II	Livre III, ch. III ch. IV (Confession de Dmitri) ch. V
Scène III	Invention (186), (782), (372)
Scène IV	Fin de la confession ch. V
Scène V	ch. V, Le salut à Katia
Scène VI	Invention, Livre II, ch. VII
Scène VII	ch. I (L'arrivée au monastère)
Scène VIII	Livre III, ch. VI (Smerdiakov)
Scène IX	Livre II, ch. II (Vieux bouffon) ch. VI (Pourquoi un tel homme existe)
Scène X	ch. VI Livre III, ch. IX (les sensuels)
Scène XI	Livre II, ch. VI Livre III, ch. IX
Scène XII	Livre II, ch. VII (Signification de la prosternation)
Acte II L'après-midi vers le soir, chez Katherina Ivanovna	
Scène I	Livre IV, ch. V (Déchirement au salon) Livre III, ch. X, Le salut
Scène II	Invention
Scène III	Livre III, ch. X Avec Aliocha
Scène IV	Livre III, ch. X Avec Grouchenka Livre VII, ch. III (L'oignon)
Scène V	Livre IV, la fin du ch. V (Adieu d'Ivan)
Scène VI	Livre IV, Les cris d'Aliocha
Scène VII	Invention
Scène VIII	Invention, Livre VIII, la fin du ch. III (Dmitri et Fénia) Livre XI, ch. VII (Lettre)

Acte III Le soir chez Feodor Pavlovitch	
Scène I	Invention
Scène II	Livre V, début du ch. VI (Où l'obscurité règne encore)
Scène III	Invention
Scène IV	Invention
Scène V	Invention, Livre V, ch. II (Smerdiakov et sa guitare) Livre III, ch. IV
Scène VI	Livre V, ch. VII , Le dîner Mise en scène (782)
Scène VII	Livre III, ch. VIII (En prenant le cognac) Livre IV, ch. II (Aliocha chez son père) Livre III, ch. II (Élisabeth)
Scène VIII	Livre III, ch. VIII
Scène IX	Livre IV, ch. II
Scène X	Livre V, ch. III (Les frères font connaissance) ch. IV (Révolte) Fin du ch. V (Tout est permis)
Scène XI	ch. VI (Où l'obscurité règne encore) ch. VII (Il y a plaisir à causer)
Scène XII	Fin du ch. VII (Départ d'Ivan) Livre VIII, ch. IV (Dans les ténèbres)
Acte IV À Mokroïé, la nuit	
Scène I	Mise en scène (560) Livre VII, ch. III La fin est une invention
Scène II	Livre VIII, ch. VII (Celui d'autrefois) ch. VI (C'est moi qui arrive)
Scène III	ch. VIII (Délire)
Scène IV	ch. VIII (Délire)
Acte V Chez Feodor Pavlovitch. Deux mois plus tard. Commencement de l'hiver, dans la matinée	
Scène I	Invention, Livre VIII, ch. IV (Dans les ténèbres)
Scène II	Livre XI, ch. VI (Première entrevue avec Smerdiakov)

Scène III	Mise en scène (764)
Scène IV	Invention, Livre XI, ch. I (Chez Grouchenka) Épilogue, ch. I (Projet d'évasion) ch. II (Le mensonge devint vérité)
Scène V	Invention, Livre XI, ch. IV (L'hymne et le secret) Le compte-rendu de l'instruction et du jugement ch. V (Ce n'est pas toi)
Scène VI	Invention
Scène VII	ch. VII (2 et 3 entrevues avec Smerdiakov) ch. VIII
Scène VIII	ch. IX (Diable)
Scène IX	ch. X, <u>VII</u> , IX, Épilogue, ch. I (Projet d'évasion)

Durée et succession des événements dans le roman *Frères Karamazov* de Dostoïevski.

Fiodor Pavlovitch	Dmitri	Ivan	Aliocha
Premier mariage			
	3ans, fuite de sa mère		
Mort de sa femme Histoire avec l'idiote	Une année chez Grigory		
deuxième mariage, naissance de Smerdiakov	4 ans, chez Mioussov		
1 ^{ère} année du mariage		Naissance	
Trois années plus tard			Naissance
4 ans après, au sud de la Russie			4 ans, mort de sa mère
		Trois mois après la mort de leur mère, chez « sa bienfaitrice »	
		13 ans, au collège à Moscou	
3 ans avant l'arrivée d' Aliocha, dans la ville			
			Après la mort de Poliénov, deux ans au collège
	Après 16 ans, arrive dans la ville	Deux premières années à l'Université, travaille	
			Sortie une année avant la fin du collège 20 ans, chez son père, entre au monastère
		Deux mois chez	

		son père	
	Après 4 ans, arrive dans la ville		
			À la veille de « la réunion déplacée », lettre à Dmitri

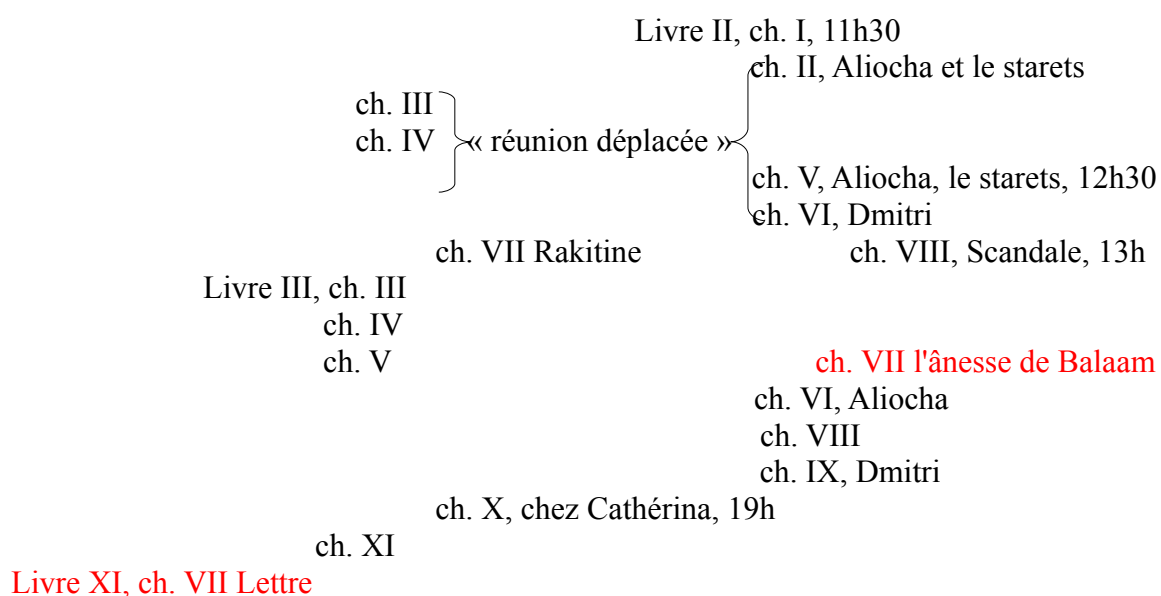
Premier jour

Livre I, ch. V }
 Livre II, ch. VIII⁸⁷⁶ } suggestion de réunion par le père
 par Ivan

Dmitri

Aliocha

Le père et Ivan



Deuxième jour

Aliocha

Ivan

Le père

Dmitri

Livre IV, ch. I

est parti deux heures avant

ch. II, Aliocha Livre VIII, ch. I,
Kouzma, 10h

ch. III, Les écoliers
 ch. IV, Chez Khokhlakov
 ch. V
 ch. VI, Sniéguiriov
 ch. VII

Livre V, ch. I

⁸⁷⁶ La couleur rouge signifie « analepse »

ch. II
 ch. III, 21h
 ch. IV
 ch. V
 Livre VI, ch I, Le starets
 ch. VI, Smerdiakov
 ch. VII ch. VII
 Livre VIII ch II,
 Liagavi

Troisième jour

Livre VI, ch. III
 Livre VII, ch. I, 15h
 ch. II
 ch. III
 ch. IV, 21h
 Livre V ch. VII, 9h⁸⁷⁷
 Livre V ch. VII, 19h à Moscou
 Livre V, ch. VII
 Livre VIII, ch. II, 9h
 ch. III, 19h30
 ch. IV
 ch. V
 Livre VIII ch. VI
 ch. VII
 ch. VIII
 Livre IX ch. III – IX

5 jours après la mort de son père Ivan est revenu. Le jour de son arrivée il a vu Aliocha, Mitia et Smerdiakov.

Ivan

5^e jour AMP⁸⁷⁸, Livre XI, ch. VI Premier rencontre
 15 jours AMP ch. VII Deuxième rencontre
 10^e jour AJ⁸⁷⁹, ch. VII Chez Mitia
 6^e AJ jour, Livre XI, ch. III Chez Lise
 4^e jour AJ, Épilogue, ch. I Querelle avec Catherine

La veille du jugement

Dmitri	Aliocha	Ivan	Smerdiakov
	Livre X, ch. IV Kolia		
	ch. V Chez Snéguiriov		
	ch. VI Kolia		
	ch. VII		
	Livre XI, ch. I Chez Grouchenka		
	ch. II Chez Khokhlakov		
	ch. III Chez Lise		

877 La couleur verte signifie « prolepse »

878 AMP – Après la mort de son père.

879 AJ – Avant le jugement.

ch. IV

ch. V

ch. VII

ch. VIII

ch. IX

ch. X

Le jour du procès

Livre XII, ch. I – XIV

5 jours après

Épilogue, ch. I

ch. II

ch. III Enterrement d Ilioucha.

Durée et succession des événements dans les *Possédés*.

Varvara Pétrovna	Stépane Trophimovitch	Nicolas Stavroguine
	I,I,2 À Berlin en 1844	
	I,I,1 Retour de l'étranger se charge de l'éducation	I,II,1 8 ans
	I,I,5 En 1860 à Moscou	I,II,1 16 ans au lycée à S-Pétersbourg
	I,I,6 Toute la saison d'hiver à S-Pétersbourg	I,II,1 Assiste à des soirées littéraires
	I,I,7 À l'étranger quatre mois	
I,I,8 Le prestige sept années	I,I,8 Neuf ans de calme plat	
	I,I,8 « Notre petit cercle »	
		I,II,1 En 1863 fut décoré
		I,II,1 À 25 ans six mois chez nous
		I,II,2 L'histoire avec Gaganov
		I,II,3 L'histoire avec le gouverneur
		I,II,4 À l'étranger trois ans
I,II,4 Au mois d'avril de cette année, La lettre		
I,II,4 Mi-avril, En Suisse avec Dacha		
I,II,4 En juillet, le retour		

Drozdov	Varvara Pétrovna	Dacha	Stépane Trophimovitch
I,II,6 Fin d'août, le retour			
	I,II,6 « la brouille »		
		I,II,6 Le lendemain matin, Proposition de mariage	I,II,7 Proposition de mariage
			I,II,8 Le lendemain son accord

Huit jours plus tard

G-v	Stépane Trophimovitch	Lise
I,III,2 Vers 11h, Karmazinov		
	I,III,3 L'indignation	
	I,III,4,5,6 Visite de Lipoutine	
	I,III,7 Rencontre avec Lise	
I,III,8, Vers 20h, Kirilov		I,III,10 « Les histoires de nez et d'oreilles »
I,III,9 Lébiadkine, allusion à la lettre		
	I,III,10 Jusqu'à minuit	

Samedi

Lise

G-v

Chatov

I,IV,1,2 À midi, Chatov et G-v.

I,IV,3 Demande d'entrevue avec Marie

I,IV,4 Kirilov, Chigalev

I,IV,5 Chez Marie Lébiadkine

I,IV,6 Lébiadkine

Dimanche

Varvara Péetrovna

Marie Lébiadkine

Stavroguine

Piotr Verkhovenski

I,V,7 Depuis l'aube, à Matvéiévo

I,V,7 À 10h arrivent dans le même wagon

I,V,7 Chez Kirilov

I,IV,8 À 11h à l'église

I,IV,8 À midi, l'arrivée de G-v, Stéphane Trophimovitch et Chatov

I,V,1 L'arrivée avec Lise et Marie Lébiadkine

I,V,1,2 L'arrivée de Drozdov et Mavriki

I,V,3 La querelle, Dacha

I,V,4 Lébiadkine

I,V,5 Piotr Verkhovensky, Nicolas Stavroguine, départ de Marie Lébiadkine avec Stavroguine

I,V,6 Explications, départ de Lébiadkine, retour de Stavroguine

I,V,7 Renvoi de Stéphane Trophimovitch

I,V,8 Gifle

II,I,2 Mercredi et jeudi, deux rencontres du père et du fils Verhovensky

II,I,2 Vendredi, départ de Piotr Verkhovensky

II,I,2 Samedi, G-v rencontre Lise

Lundi soir et la nuit

Lébiadkine

Stavroguine

Chatov

II,I,3 À 19h, Piotr Verkhovensky

II,I,4,5 À 21h30 chez Kirilov

II,I,6,7 Les dettes du passé

II,II,I Fedka

II,II,2 À 00h45 la fin des subsides

II,II,3 Marie Lébiadkine

II,II,4 Fedka

Mardi

Gaganov

II,III,1 À 14h l'arrivée
II,III,2 Le duel

Stavroguine

II,III,3 À cheval, Kirilov
II,III,4 « Une infirmière »

II,IV,1 Le lendemain après le duel, chez « la maréchale de la noblesse »

II,IV,1 Visite de Varvara Pavlovna à Julie Mikhaïlovna

II,IV,2 Le même jour le soir, Piotr Verkhovensky chez Varvara Péetrovna et chez son père

II,V,1 Une soirée, une aventure des farceurs (4 jours),

Peu de temps après un nouveau scandale (la nuit, le jour et le lendemain),

Un jour, l'histoire de la colporteuse ,

Un matin, un abominable sacrilège.

II,V,2 Deux jours après la farce insolente dans l'église :

Lise

II,V,2 À 13h, chez Sémione Iakovlévitch

Stépane Trophimovitch

II,V,3 Entrevue avec Varvara Péetrovna

Un jour

Lembke

Piotr Verkhovensky

Stavroguine

« les nôtres »

II,VI,2 Proclamations

3 « Une requête »

II,VI,4 Blumer

II,VI,5 Chez Karmazinov

6 Chez Kirilov

Chez Chatov

II,VI,7 Mavriki

II,VI,7 À 18h, sur le chemin chez les nôtres

II,VII,1 Les nôtres

2, La réunion

II,VIII Chez Kirilov

Fedka

Le Tsarévitch Ivan

Avant la fête

Lembke	Stépane Trophimovitch	Stavroguine
	II,IX à 8h, « Une saisie »	
II,X,1 Une heure avant, les ouvriers		III,IX 10h30 Chez Tikhone
	II,X,2 « Un malentendu »	
	II,X,3 Dans le salon de la Lembke	

Le jour de la fête

Julie Mikhaïlovna	G-v	Les Lébiadkine	Lise	Stépane Trophimovitch
III,I,1 À midi, l'atmosphère				
2 Lébiadkine				
3 Karmazinov				
4 Une catastrophe				
		III,II,1 Devant la porte		III,II,2 La fuite
III,II,2 « Une scène révoltante »			III,II,2 À 21h, visite de Chatov	
	III,II,3 À 23h, au bal			

La nuit

4 L'incendie

Deuxième jour

			III,III,1 À 6h, le réveil
			2 Les coupables
			3 Deux enfants
		III,II,4 Le meurtre	
		III,III,3 La mort de Lise	
			III,VII,1 À Khatovo
Piotr Verkhovensky	Chatov	Stépane Trophimovitch	
III,IV,1 À 14h, chez Gaganov			III,VII,2 À Oustiévo
À 20h, chez Erkel	III,V,1 Arrivée de Marie Chatov		
2 Sur le chemin			
3 Chez Kirilov, Fedka			
	III,V,1 Erkel		
	2 Une bonne nouvelle		

La nuit

3,4 À 1h, des soins III,VII,2 Tombe malade
5 Chez Kirilov

Troisième jour

III,VI,1 À 18h30, assassinat
6 Naissance de l'enfant

La nuit

2 Suicide de Kirilov

Quatrième jour

3 À 5h50 à la gare
III,VIII,1 Marie cherche Chatov
Varvara Pétrovna part à la recherche de Stépane Trophimovitch
à midi Marie perd connaissance
le soir on retrouve le corps de Chatov

Cinquième jour

Liamchine

À midi au commissariat de police

Varvara Pétrovna

Arrivée à Oustiévo

Stépane Trophimovitch

La nuit

1 Arrivée du docteur

Sixième jour

Confession et communion

Trois jours plus tard

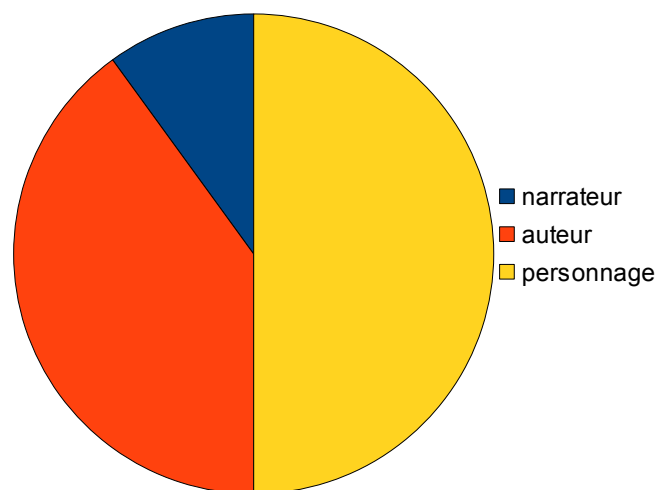
III,VII,2 « La délivrance »
mort

Retour d'Oustiévo

III,VIII,1 Le lendemain du retour d'Oustiévo, suicide de Stavroguine.

Classification des situations créées par la différence spatiale dans des romans.

1. narrateur-témoin/narrateur-auditeur
2. personnage faux témoin/lecteur témoin
3. lecteur-témoin/personnage faux auditeur (témoin)
4. lecteur-témoin/personnage faux auditeur + témoin
5. lecteur-témoin/personnage double auditeur



La durée et la succession des événements dans le scénario d'Arban.

Acte I	
Scène I Chez le père Karamazov, le soir, à l'heure du dîner	Livre III, ch. VII (Controverse) ch. VIII (En prenant le cognac)
Scène II	ch. IX (Les sensuels)
Scène III	ch. III ch. IV (Confession de Dmitri) ch. V
Scène IV : chez Mme Khokhlakov	Livre IV, ch. V (Déchirement au salon)
Scène V	Invention
Scène VI	Livre VIII, ch. III (Les mines d'or)
Scène VII Chez le père Karamazov À la fin de la journée	Livre V, ch. III (Les frères font connaissance) ch. IV (Révolte) ch. V (Le Grand Inquisiteur)
Scène VIII	ch. VI (Où l'obscurité règne encore)
Scène IX : chez Grouchenka	Livre III, ch. X (Deux ensemble)
Scène X	Livre VII, ch. III (L'oignon)
Scène XI	Invention
Scène XII	Livre VIII et fin du ch. III (Dmitri et Fénia) ch. V (Une décision subite)
Acte II : à Mokroïé	
En parallèle { Scène I Dans la pièce à côté { Scène II	Mise en scène de la phrase de Kalganov Livre VIII, ch. VII (Celui d'autrefois) ch. VIII (Délire)
Scène III	ch. VIII (Délire)
Scène IV	La fin du ch. VIII (Délire) Livre IX, ch. III – VIII, le début du ch. IX (Instruction préparatoire)
Acte III	
Scène I Dans la rue	Livre XI, ch. V (Ce n'est pas toi) ch. VI
Scène II chez Smerdiakov	ch. VI ch. VII (Trois entrevues avec Smerdiakov) ch. VIII

Scène III : La chambre d'Ivan, la nuit	ch. IX (Le diable)
Scène IV La cour d'assises	Livre XII, ch. XIII (Un sophiste) ch. IV (La déposition d'Aliocha) ch. V (Brusque catastrophe)
Scène V La cellule de Dmitri	Épilogue, ch. II (Le mensonge devint vérité) Livre XI, ch. IV (L'hymne et le secret)
Scène VI	Épilogue et fin du ch. II (Katia et Grouchenka)

Tableau VII

La durée et la succession des événements de la pièce *Les Possédés* d'Albert Camus.

Première partie	I,1 2 1 2 3
Premier tableau Le salon de Varvara Stavroguine Un jour	I,1,3 2 5 2 II,5 et I,2 6 7 II,1 4 1 4 I,7 8 9 II,7 I,3 8 II,4 I,8 II,4 I,9 6 II,2 I,6 9 II,2

	<p>1 II,1 et II,4 2 4 2 3 4</p>
Un assez long voyage	
Deuxième tableau Un jour	<p>II,6 7 8 La fin III,10 II,8 III,7 IV,3</p>
Troisième tableau La maison Philipov Le lendemain	<p>III,8 IV,4 3 2 5 III,9 IV,6</p>
Quatrième tableau Chez Varvara Stavrogine Un jour	<p>III,10 IV,7 V,3 IV,7 V,1 IV,7 V,1 2 3 4 5 6 5 6 7 6 7 8</p>
Claustration de Stavrogine	II,I,2
Deuxième partie Cinquième tableau Un jour la nuit	<p>II,I,4 3 4 II,IV,2 I,2 IV,2 I,2</p>

	V,5 I,2 VII,2 I,2
Sixième tableau La maison Philipov	II,1 I,5 6 7 6 7 6 7 6 7
Septième tableau : Le pont	II,1
Huitième tableau La maison de Lebiadkine	II,2 3
Neuvième tableau : Le pont Vers deux heures du matin	4
Dixième tableau La forêt de Brykovo Le même jour à 14 heures	III,1 2 1 2 3
Onzième tableau Chez Varvara Stavroguine Le même jour	I,4 III,4 I,7 III,4 VI,7 5 7 VIII
Douzième tableau La maison Philipov Le même jour	VI,6 2 6 VII,1 V,1 2 VIII VII,2
Treizième tableau Dans la rue, puis chez Varvara Stavroguine Le même jour	VIII I,3 VIII IV,1 VIII I,7 III,IX,1

Quatorzième tableau Chez Tikhone Un jour	IX,1 2 3
Troisième partie Quinzième tableau Chez Varvara Stavroguine Le même jour La nuit	II,IX V,3 X,1 3 III,II,2 3
Seizième tableau : À Skvoretchniki à 6 du matin	III,1
Dix-septième tableau : Dans la rue du même jour	2
Dix-huitième tableau La maison Philipov, la chambre de Chatov un autre jour la nuit et à 6 heures du matin	V,1 2 4
Dix-neuvième tableau La forêt de Brykovo Le même jour	VI,1 IV,1 VI,1
Vingtième tableau : Dans la rue du même jour	IV,3
Vingt et unième tableau La maison Philipov Le même jour	IV,2 VIII,1 VI,2
Vingt-deuxième tableau Chez Varvara Stavroguine Un autre jour	VIII,1 VII,2 VIII,1

Ordre de l'histoire dans la traduction de E. Halpérine-Kaminsky.

Vers la fin du mois d'août, réunion malencontreuse à onze heure et demie

Ivan et Fédor	Aliocha et le starets
Arrivée au monastère I,1	Rencontre I,2
	Avec les femmes I,3,4 (25 minutes)
Retour à midi et demi, arrivée de Dmitri I,5	
Déjeuner chez le Supérieur I,7	Dans la cellule puis avec Rakitine I,6
À table II,4	Va chez Katherina, confession de Dmitri II,3
Arrivée d'Alioscha II,5	
Interruption de Dmitri II,6	
	7 heure chez Katherine, puis Groushegnka II,7
	Rencontre avec Dmitri II,8
	S'éveilla avant l'aube III,1
	Chez son père III,2
	Chez Khokhlakov III,3
	Au salon III,4
	Au monastère puis chez Khokhlakov avec Liza V,1
	Attend Dmitri dans le jardin, Smerdiakov V,2
	Dîner avec Ivan V,3,4,5
Ivan vers la maison de son père avec Smerdiakov V,6	Au monastère, mort de starets VI,1
Dans le salon chez lui V,7	Puis avec Rakitine
Fédor tout seul	Chez Groushegnka VI,2
En même temps que V,6 et VI,1	Dmitri raccompagne Groushegnka chez Samsonov VII,1
Chez Khokhlakov 7heure et demie VII,1	Engage ses pistolets, apprend que Smerdiakov est malade,
	Chez son père VII,2
	Avec Fénia VII,3 Puis chez Perkhotine
	Sur le chemin VII,4 Avec Trifon
	Dmitri entre VII,5
	La fête VII,6 Arrivée des policiers
	L'instruction VIII,2,3,4,5,6,7,8

Deux mois plus tard

Aliocha chez Groushegnka IX,1
 Chez Dmitri en prison IX,2
 Chez Katherina rencontre Ivan IX,3 La querelle épilogue 1
 Ivan chez Smerdiakov IX, 4 Troisième rencontre d'abord, puis le premier
 5 Le deuxième, la lettre de Dmitri
 6 Le troisième
 7 Hallucination
 8 Aliocha chez Ivan, une heure auparavant le suicide de
 Smerdiakov

Le lendemain à 10 du matin la séance du tribunal X, 1-9

Le cinquième jour après du jugement

8 heure du matin Aliocha chez Katherina, épilogue 1
Chez Dmitri à l'hôpital, épilogue, 2

Deux semaines après

Épilogue, 3 deux heures avant le départ du convoi Aliocha et Katia : qui choisir ?

4 En prison

5 Évasion de Dmitri, Aliocha prend sa place

6 Le rêve d'Aliocha

7 Le jugement d'Aliocha

8 La fin heureuse

Index nominum

Artistes.....	
Balachova Tania.....	213
Blanchar Pierre.....	220
Blin Roger.....	213, 216
Bouquet Michel.....	213, 272
Bour Armand.....	12, 155
Brasseur Pierre.....	213, 274 sq
Brooks Richard.....	16, 33, 42 sq, 47, 49 sq, 53 sq, 66, 278 sq, 314
Dalcroze Emile Jacques.....	13, 230, 250
Dethomas Maxime.....	30, 241
Doboujinski Mstislav.....	30, 40
Durec Arsène.....	12, 155, 225
Fabbri Diego.....	218
Flotats José-Maria.....	213, 274 sq
Helburn Theresa.....	20
Ioujine Soumatov Aleksander.....	214 sq
Jouvet Louis.....	44, 212, 219, 229, 236
Komissarjevskaja Vera.....	241
Kramskoï Ivan.....	153
Kurosawa Akira.....	58
Lebrun Danièle.....	213, 274 sq
Mayo Antoine.....	24
Orlénev Pavel.....	234
Ozep Fedor.....	16, 33, 42 sq, 47, 49 sq, 53, 55 sq, 67, 278 sq, 312
Philippe Gérard.....	219, 268, 270
Piranesi Giambattista.....	40
Pyriev Ivan.....	16, 33 sq, 43, 46, 48 sq, 52 sq, 56 sq, 66 sq, 86, 278 sq, 317
Réjane.....	235
Simon Michel.....	213
Terzieff Laurent.....	213
Tessier Valentine.....	231
Trintignant Jean-Louis.....	213
Auteurs.....	
Althen Gabrielle.....	17, 129
Appia Adolphe.....	13, 15, 44, 209, 212, 227, 230, 238, 246
Arban Dominique.....	10 sq, 20, 22 sq, 34, 46, 48 sq, 51 sq, 54, 56, 60 sq, 64 sq, 70, 89, 94, 98 sq, 101 sq, 104, 109, 121, 151, 154, 209, 213, 216 sq, 251, 254 sq, 257, 259 sq, 263, 275, 279 sq, 284, 305
Bakhtine Mikhaïl.....	16, 71, 128 sq, 136, 192, 265
Bakshy Alexander.....	15, 242 sq
Balzac Honoré (de).....	191
Barrault Jean-Louis.....	15, 212, 216, 218 sq, 229
Baudelaire Charles.....	40
Bélinsky Vissarion.....	92, 183
Belknap R.- L.....	17, 125, 178
Berdiaev Nikolai.....	121
Berriau Simone.....	30

Berton-Charrière Danièle	8
Bienstock Wladimir.....	109, 112, 164
Bluwal Marcel. 11, 13 sq, 20, 29 sq, 32 sq, 42, 44, 46 sq, 49 sq, 54 sq, 66 sq, 209 sq, 216 sq, 219, 263, 273 sq, 279 sq, 284	
Bograd Ganna.....	153
Bouhélier Saint-Georges de	12
Boulgakov Sergey.....	108, 274
Boulgarine Faddey.....	182 sq
Brioussov Valéry.....	15, 239 sq, 244 sq, 250
Brook Peter	9
Camus Albert. 10, 13 sq, 20, 22 sq, 27 sq, 30, 42, 51 sq, 60, 70, 80, 89 sq, 94, 98 sq, 101 sq, 104 sq, 107, 109, 209, 212 sq, 216 sq, 224 sq, 253, 263 sq, 280 sq, 284	
Cardinal Pierre.....	16, 30
Catteau Jacques.....	16 sq, 39, 164, 168, 238
Cattrysse Patrick.....	7 sq
Chklovsky Victor.....	17
Coleridge Samuel Taylor.....	40
Coombs Ilona.....	16, 90, 98, 106, 108
Copeau Jacques 10 sq, 20 sq, 23 sq, 30 sq, 34, 38, 40 sq, 48 sq, 54 sq, 57 sq, 60, 62, 65, 69 sq, 88 sq, 93, 98 sq, 101 sq, 108 sq, 155 sq, 161 sq, 208 sq, 211 sq, 219 sq, 224 sq, 229 sq, 238 sq, 241 sq, 259, 264, 270 sq, 279 sq, 284, 300, 305	
Craig Edward Gordon.....	13, 15, 209, 212 sq, 227, 229 sq, 236, 238 sq, 243, 264
Croué Jean.....	10, 12 sq, 15, 30, 103, 110, 155, 225, 264, 282
Dickens Charles.....	149
Dominique Léon	16, 272
Dostoïevski Fédor... 10 sq, 13 sq, 20 sq, 24, 29, 31, 35 sq, 46, 52, 55, 61, 66, 79 sq, 85, 90 sq, 97, 104 sq, 115 sq, 129, 132, 143 sq, 148 sq, 151 sq, 156, 158, 162 sq, 168, 170, 172 sq, 177, 179, 181 sq, 196, 199 sq, 203 sq, 213, 218, 221 sq, 227, 233 sq, 237 sq, 243 sq, 251 sq, 269 sq, 272 sq, 278, 280 sq	
Dullin Charles.....	7, 10 sq, 15, 20, 44, 155 sq, 212, 218 sq, 228 sq, 236, 270, 282
Dumézil Georges.....	120
Dunwoodie Peter.....	265, 268, 270
Dusigne Jean-François	15, 237 sq
Favre Frantz.....	269
Flers de Robert.....	103
Fokine Pavel.....	17, 131 sq, 176
Fourier Charles.....	80 sq
Freud Sigmund.....	256 sq, 277
Galsworthy John.....	141
Gardies André.....	72, 75
Gaudreault André.....	7, 71, 75
Gautier Théophile.....	40
Genette Gérard.....	9, 17, 98, 200, 204, 279
Gide André.....	11, 15, 109, 112, 120, 169, 179, 242
Girard René.....	17, 252, 254
Gogol Nikolaï.....	183, 223, 253, 260
Gontcharov Ivan.....	183
Gourfinkel Nina.....	15 sq, 30, 88, 91, 108, 122, 233, 236
Granovsky Timofeï.....	92
Green André	8

Grenier Roger.....	16, 79 <i>sq</i> , 105, 226
Gretch Nikolaī.....	182
Halpérine-Kaminsky E.....	6, 109 <i>sq</i> , 322, 353
Helbo André.....	7
Herzen Alexandre.....	92
Hugo Victor.....	40, 93, 148
Ivan Rosalind.....	20
Ivanov Viatcheslav Vsevoldovitch.....	154
Ivanov Viatcheslav Ivanovitch.....	15, 120, 168, 240 <i>sq</i>
Jost François.....	71, 75
Jotterand Franck.....	16, 24
Kassak Fred.....	44
Keller Luzius.....	40
Khomiakov Alexeï.....	119, 152
Koukolnik Nestor.....	182
Kraevsky Andreï.....	182 <i>sq</i>
Kurtz Maurice.....	20
Le Marinel Jacques.....	15 <i>sq</i> , 97, 101 <i>sq</i> , 105, 107
Lella Livia di.....	15, 25, 44, 110, 112
Lermontov Mikhaïl.....	221
Leskov Nikolaī.....	191
Loukpanova Gulnara.....	17
Lounacharsky Anatoly.....	15, 108, 161
Mann Thomas.....	141, 296
Marinov Vladimir.....	120, 142 <i>sq</i> , 150
Markowicz André.....	41
Martin du Gard Roger.....	221, 225, 229
Méerson Olga.....	148
Metz Christian.....	7
Meyerhold Vsevolod.....	15, 227, 238 <i>sq</i>
Mignon Paul-Louis.....	44, 208, 214
Mikhelson Alexeï.....	81
Miller Oreste.....	256
Miriel Annie.....	143, 149, 257
Mistrík Miloš.....	43, 231
Mitry Jean.....	7
Mongault Henri.....	41
Morice Charles.....	6
Morris Marsia.....	17, 134 <i>sq</i>
Musset Alfred (de).....	40
Nabokov Vladimir.....	31
Nadejdine Nikolaī.....	182
Natov Nadine.....	16, 30, 107
Nau John-Antoine.....	109
Nazirov Romain.....	189
Nekrassov Nikolaī.....	182 <i>sq</i>
Nemirovitch-Dantchenko Vladimir.....	11, 15, 23 <i>sq</i> , 30, 93, 212, 214 <i>sq</i> , 233, 236 <i>sq</i> , 239 <i>sq</i> , 246, 273 <i>sq</i> , 284
Neufeld Jolan.....	17, 256
Nicolas André.....	228

Niqueux Michel.....	153 <i>sq</i>
Nodier Charles.....	40
Ostrovsky Alexandre.....	214
Peace Richard Arthur.....	17, 169
Plana Muriel.....	7, 9, 273
Polard André.....	17, 256
Polevoï Nikolai.....	182
Polivanov Lev.....	116
Polonsky Viatcheslav.....	121
Pouchkine Alexandre.....	117, 151, 178, 182 <i>sq</i> , 221, 227
Poukhachev S. B.....	141
Propp Vladimir.....	116
Pruner Francis.....	15, 103, 109 <i>sq</i> , 112, 234
Quincey Thomas (de).....	40
Regnier Henri (de).....	103
Ricardou Jean.....	72, 75, 169
Robert Marthe.....	17, 103, 256
Rogova Natalia.....	149, 189
Ropars-Wuilleumier Marie-Claire	7
Rouché Jacques.....	12, 15, 238 <i>sq</i>
Ryngaert Jean-Pierre.....	93
Saltykov-Tchedrine Mikhaïl.....	183
Saraskina Ludmila.....	17, 132, 144 <i>sq</i>
Saveliev Alexandre.....	154
Savelyeva Vera.....	17, 144
Serceau Michel.....	7, 9
Shakespeare.....	7, 37, 103, 220, 275
Shtakenchneider Elena.....	20
Slivitsky Alexeï.....	116
Sorokine Dmitri.....	152
Souvorine Alexeï.....	116, 213
Stanislavski Constantin.....	11, 15, 29, 42, 93, 208, 211 <i>sq</i> , 215, 230 <i>sq</i> , 233 <i>sq</i> , 239 <i>sq</i> , 245, 249
Strakhov Nikolai.....	92, 193
Struve Nicolas	116
Tchadaev Piotr.....	92
Tchekhov Anton.....	214 <i>sq</i> , 249
Tchoulkov Gueorguy.....	190
Todorov Tzvetan.....	72, 75, 104, 198
Torquet Charles.....	109, 164
Touchard Pierre-Aimé	15, 28
Tourgueniev Ivan.....	92, 183
Troyat Henri.....	17, 251 <i>sq</i> , 256
Ubersfeld Anne.....	7, 44, 90, 96, 102
Van der Eng Johannes.....	17
Védrine Hélène.....	61
Vion-Dury Juliette.....	93, 141
Volguine Igor.....	17, 116 <i>sq</i>

Index des œuvres

<i>Adolescent (L')</i>	115, 117 sq, 122, 146, 167 sq
<i>Âmes Mortes (Les)</i>	183
<i>Buddenbrooks (Les)</i>	141
<i>Caligula</i>	10, 221, 226, 265, 268 sq, 273
<i>Carambolages</i>	44
<i>Carnaval des enfants</i>	12
<i>Crime et Châtiment</i>	29, 80 sq, 129, 146, 152, 274
<i>Double (Le)</i>	115, 277
<i>Éternel mari (L')</i>	148, 168
<i>Eugène Onéguine</i>	183
<i>Frères Karamazov (Les)</i> 6, 10 sq, 20, 27 sq, 33 sq, 37, 43, 72, 76 sq, 79 sq, 83, 91 sq, 98 sq, 103, 109 sq, 114 sq, 120, 129, 131, 134, 142, 145 sq, 148 sq, 155, 164, 167 sq, 172, 179, 182, 184 sq, 188 sq, 193 sq, 199 sq, 217 sq, 222, 225, 233 sq, 243 sq, 246, 251, 263 sq, 270, 274 sq, 278, 283 sq	
<i>Humiliés et offensés</i>	114, 167
<i>Idiot</i>	39, 58, 80, 115, 122, 167
<i>Je fus bien surpris d'entendre une voix</i>	10, 12, 15
<i>Joueur (Le)</i>	115
<i>Justes (Les)</i>	10, 265, 271
<i>Nicolas Stavroguine</i>	15, 30, 237, 273 sq
<i>Oncle Vania</i>	237
<i>Pauvres Gens (Les)</i>	114, 181, 196, 253, 255 sq
<i>Pèlerin (Le)</i>	13
<i>Possédés (Les)</i> ...10, 13 sq, 20 sq, 27, 39, 41, 51 sq, 60, 72, 74 sq, 80, 83 sq, 91 sq, 99, 105, 108, 114 sq, 119 sq, 145 sq, 154, 164, 167 sq, 170, 177, 179 sq, 182, 185, 189, 193, 199 sq, 203 sq, 218, 253, 265, 272 sq, 278, 283	
<i>Requiem pour une nonne</i>	10
<i>Rêve d'un homme ridicule (Le)</i>	188
<i>Revizor</i>	223 sq
Tableaux	
Strannik.....	153
Personnages	
Adélaïd Mioussov.....	37
Aglaiïa.....	58, 122, 167
Aliocha. 6, 17, 25 sq, 28 sq, 32, 34 sq, 38, 42 sq, 46, 48 sq, 52 sq, 60, 62 sq, 72, 74 sq, 82 sq, 86, 95 sq, 102, 111, 116 sq, 120, 122 sq, 151, 156, 160, 163 sq, 172 sq, 180, 185, 194, 196 sq, 204, 213, 244, 254 sq, 257 sq, 263, 265, 269 sq, 274, 278 sq, 281 sq, 299 sq, 304, 306 sq, 310 sq, 314 sq	
Astrov.....	237
Caïn.....	166
Caligula.....	10, 221, 226, 265 sq, 273, 277
Catherina Ivanovna. 21, 23, 26 sq, 29, 32 sq, 42 sq, 46, 48, 50 sq, 60, 65 sq, 70, 76, 78, 80 sq, 89, 95, 98, 101 sq, 111, 123 sq, 126 sq, 134, 136 sq, 157, 165, 172, 174 sq, 180, 194, 204, 259, 270, 274, 279, 299 sq	
Catherine Filimonova.....	167
Chatov.....	22 sq, 53, 70 sq, 74, 76 sq, 89 sq, 94, 96 sq, 106 sq, 122, 170, 172, 185, 203, 272, 280
Cherea.....	265, 268 sq

Chigaliev.....	121
Chpekine.....	223
Christian.....	141
Dacha.....	23, 51 sq, 54, 90, 106, 121, 167, 179, 203 sq
Diable.....	14, 28, 57, 139, 142 sq, 151, 153, 168, 213, 226, 236, 244, 258, 261, 271, 282, 310 sq
Dmitri... 6, 11, 21 sq, 25 sq, 32 sq, 42 sq, 45 sq, 60 sq, 72 sq, 78, 80 sq, 89, 91, 94 sq, 98, 100 sq, 110 sq, 116, 118, 120, 123 sq, 126 sq, 130 sq, 134 sq, 142, 144 sq, 150, 157, 159, 161, 164, 166 sq, 170, 173 sq, 180, 184 sq, 194, 196, 198, 203 sq, 213, 233 sq, 244, 258, 265, 269 sq, 274, 276, 278 sq, 282 sq, 299 sq	
Dolgorouky.....	118, 167
Dora.....	272
Dounia.....	81, 307
Élisabeth Smerdiachtchaïa.....	35, 41, 148 sq
Erkel.....	74
Fedka.....	51
Fédka.....	172
Fédor Pavlovitch Karamazov. 11, 21 sq, 24, 26 sq, 30 sq, 34, 37, 43, 47 sq, 55, 57, 60, 63 sq, 70, 72 sq, 83, 94, 96, 98 sq, 101, 111, 116, 125 sq, 131, 140 sq, 148 sq, 151, 153, 157 sq, 167, 169 sq, 176, 178, 189, 195, 198, 202 sq, 257 sq, 274, 276, 278, 282, 299 sq, 312 sq	
Fénia.....	32, 35, 43, 45 sq, 53, 96, 308, 312
Fétioukovitch.....	45, 173, 188
Gaganov.....	52, 54, 70, 74
Grand Inquisiteur.....	14, 35, 131 sq, 165, 269, 271, 307
Grigoreiev.....	54, 91, 96
Grigory... 43, 45 sq, 68, 73 sq, 94, 100 sq, 149 sq, 153 sq, 159 sq, 170, 258 sq, 302 sq, 306, 309, 313, 316	
Grouchenka. 22, 25, 27, 31 sq, 42 sq, 45 sq, 55, 57 sq, 60, 62 sq, 86, 95, 98, 101 sq, 116, 122 sq, 127, 134 sq, 142, 167 sq, 174 sq, 178, 184, 197, 213, 231, 254, 259, 274 sq, 279, 300 sq	
Grushenka.....	47
Hamlet.....	220, 224, 236
Hippolyte Kirillovitch.....	45
Ilioucha... 21, 109 sq, 115 sq, 122, 124, 141, 144, 150 sq, 153, 167, 169 sq, 175 sq, 180, 193, 282	
Ivan Karamazov 14, 22 sq, 25 sq, 33 sq, 38, 40 sq, 49 sq, 53 sq, 60, 62, 64 sq, 72 sq, 77 sq, 81 sq, 88 sq, 95 sq, 98 sq, 108, 111 sq, 116 sq, 120, 122 sq, 138 sq, 142 sq, 150 sq, 153 sq, 157 sq, 164 sq, 169 sq, 172 sq, 179 sq, 194 sq, 202 sq, 213, 225 sq, 235 sq, 244, 252 sq, 257, 259, 261 sq, 264 sq, 274, 276, 278 sq, 282 sq, 299 sq, 310 sq	
Joseph.....	89, 148
Joseph le Père.....	77
Julie Mikhaïlovna.....	171, 179, 185, 188
Kalغانov.....	32, 61 sq, 67, 177, 308
Kaliayev.....	272, 277
Karmazinov.....	121, 170 sq, 177
Khlestakov.....	223 sq
Kirilov.....	23, 52 sq, 70 sq, 76 sq, 89, 97, 107, 122, 170 sq, 272, 280, 316
Kouzma.....	6
Krassotkine.....	117 sq, 145, 150, 169 sq, 180
Lébiadkine.....	24, 51 sq, 76, 89, 187
Liagavi.....	6, 66, 68, 278
Liamchine.....	75, 179
Lipoutine.....	76, 170 sq

Lisa Touchina.....	23, 74, 76, 83 <i>sq</i> , 90, 96, 106, 121, 167, 203, 205
Lise Khokhlakov.....	55, 111, 123, 133, 138 <i>sq</i> , 175, 197
Marcel.....	178
Maria Timophéïevna Lébiadkine.....	23 <i>sq</i> , 83, 89, 106 <i>sq</i> , 167
Marie Chatov.....	74, 90, 106
Marie Kondratievna.....	41, 60, 123, 152, 156
Matriocha.....	21, 80
Mavriki Nicolaïévitch.....	77, 121, 167, 205
Mioussov.....	73, 99, 130, 140
Mme Khokhlakov	22, 48, 51 <i>sq</i> , 65, 68, 76, 78, 95 <i>sq</i> , 102, 122 <i>sq</i> , 126 <i>sq</i> , 138, 173 <i>sq</i> , 178, 195, 213, 278 <i>sq</i> , 305, 307 <i>sq</i> , 314
Moussialovitch.....	51
Mychkine.....	58, 93, 122, 167
Nastassia Philipovna.....	122, 167
Natalia Ikhmeneva.....	167
Nechaev.....	121
Nikitine V.....	119
Païsius le Père.....	138
Perkhotine Piotr Ilitch.....	194
Pierrot.....	12, 248
Piotr Verkhovensky.....	23, 25 <i>sq</i> , 28, 36, 51, 53, 71 <i>sq</i> , 74, 76 <i>sq</i> , 84, 89 <i>sq</i> , 94, 105 <i>sq</i> , 115, 119, 121 <i>sq</i> , 154, 167 <i>sq</i> , 170 <i>sq</i> , 174, 177, 179, 181, 185, 187, 189, 194, 253 <i>sq</i> , 272 <i>sq</i> , 281, 283
Porphyre Petrovitch.....	81
Prascovia Ivanovna Drozdova.....	203 <i>sq</i>
Rakitine.....	66, 69, 83, 118, 124 <i>sq</i> , 130 <i>sq</i> , 133 <i>sq</i> , 137, 140, 172 <i>sq</i> , 177 <i>sq</i> , 180 <i>sq</i> , 185 <i>sq</i> , 194, 197, 283
Raskolnikov Rodion.....	29, 55, 81, 152 <i>sq</i>
Razoumikhine.....	81
Rogogine.....	167
Scipion.....	265, 269 <i>sq</i>
Sémione Iakovlévitch.....	75
Smerdiakov	10, 12, 20, 22 <i>sq</i> , 26 <i>sq</i> , 31 <i>sq</i> , 34 <i>sq</i> , 38, 40 <i>sq</i> , 47 <i>sq</i> , 55, 57 <i>sq</i> , 60, 62 <i>sq</i> , 73, 83, 94 <i>sq</i> , 98, 100, 102 <i>sq</i> , 108, 121 <i>sq</i> , 139, 142 <i>sq</i> , 145, 148 <i>sq</i> , 166 <i>sq</i> , 174, 195, 226, 228, 236, 257 <i>sq</i> , 266, 270 <i>sq</i> , 274, 278 <i>sq</i> , 282, 299 <i>sq</i>
Sniéguiriov.....	21, 50, 66, 76, 123, 150, 178, 180, 315 <i>sq</i>
Sofia Matvéïevna.....	179
Sonia.....	152 <i>sq</i>
Sophie Ivanovna.....	125
Stavroguine Nicolas	21, 23 <i>sq</i> , 27 <i>sq</i> , 30, 36, 41 <i>sq</i> , 51 <i>sq</i> , 54, 70 <i>sq</i> , 74, 77, 80, 84, 90 <i>sq</i> , 94, 96 <i>sq</i> , 99, 101 <i>sq</i> , 105 <i>sq</i> , 115 <i>sq</i> , 121 <i>sq</i> , 154, 167 <i>sq</i> , 171, 179, 187, 203, 254, 272 <i>sq</i> , 280, 282 <i>sq</i>
Stépane Verkhovensky..	27, 51 <i>sq</i> , 54, 61, 72, 74 <i>sq</i> , 83 <i>sq</i> , 90, 92, 96, 99, 106, 115, 119, 179 <i>sq</i> , 187, 189, 193, 200, 204 <i>sq</i> , 253, 283
Théraponte (le père).....	57, 68 <i>sq</i> , 82, 138 <i>sq</i>
Tikhone.....	27, 42, 54, 80, 97, 101, 106 <i>sq</i> , 168, 179
Trifon.....	32, 50 <i>sq</i> , 67, 308 <i>sq</i>
Trousotski.....	148, 168
Varvara Stavroguine.....	22 <i>sq</i> , 26 <i>sq</i> , 30, 61, 72, 74 <i>sq</i> , 83 <i>sq</i> , 99, 106, 179 <i>sq</i> , 203 <i>sq</i>
Veltchaninov.....	168
Versilov.....	122, 167
Virguinsky.....	61

Von Blumer.....	84
Von Lembke.....	84, 177, 185
Vroublevski.....	32, 51, 62, 67, 308 <i>sq</i>
Zénob.....	140
Zossima...25, 28, 68 <i>sq</i> , 77, 82 <i>sq</i> , 89, 91, 98, 109 <i>sq</i> , 115 <i>sq</i> , 120, 123, 126, 129, 131 <i>sq</i> , 138 <i>sq</i> , 142, 144, 153, 167, 173 <i>sq</i> , 193 <i>sq</i> , 196 <i>sq</i> , 236, 244, 254, 259 <i>sq</i> , 263, 270, 274, 299 <i>sq</i> , 315	

Personnages historiques

Alexandre Ier.....	151 <i>sq</i> , 154
Alexandre II.....	11
Catherine II.....	151
Doubelt.....	182
Golenichtchev-Koutouzov M. I.....	152
Golenichtchev-Koutouzov P. V.....	151
Napoléon Bonaparte.....	81, 152
Nechaev.....	92
Ouvarov.....	182
Paul Ier.....	151
Selivanov Kondrati.....	154