



HAL
open science

L'écriture dostoïevskienne : espace et épilepsie dans L'Idiot

Élodie Borsa

► **To cite this version:**

Élodie Borsa. L'écriture dostoïevskienne : espace et épilepsie dans L'Idiot. Sciences de l'Homme et Société. 2014. <dumas-01056225>

HAL Id: dumas-01056225

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01056225v1>

Submitted on 18 Aug 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Elodie BORSA

Mémoire dirigé par Martial POIRSON

Année 2013-2014

**L'ÉCRITURE DOSTOÏEVSKIENNE :
ESPACE ET ÉPILEPSIE DANS *L'IDIOT***

Master 2 Arts du spectacle -
Spécialité « Théâtre Européen »
Université Stendhal Grenoble III



Elodie BORSA

Mémoire dirigé par Martial POIRSON

Année 2013-2014

**L'ÉCRITURE DOSTOÏEVSKIENNE :
ESPACE ET ÉPILEPSIE DANS *L'IDIOT***

Master 2 Arts du spectacle -
Spécialité « Théâtre Européen »
Université Stendhal Grenoble III



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Martial Poirson, pour avoir continué à me diriger pendant cette deuxième année. Je remercie les théâtres pour leur disponibilité à mon égard, et pour les informations qu'ils m'ont fournies.

Je remercie également Antoine Bourseiller, pour l'intérêt porté à mon travail, pour m'avoir accordé de son temps et de sa générosité.

Enfin, je remercie Dostoïevski, pour toutes les émotions que son œuvre a suscitées lors de ce travail de recherche.

« Il y a longtemps, à l'école du Théâtre National Populaire de Jean Vilar, nous passions beaucoup de scènes des *Frères Karamazov*, de *L'Eternel Mari*, *Crime et Châtiment*, et *L'Idiot* bien sûr. C'est alors que je me suis jeté à corps perdu pendant des mois et des mois dans l'œuvre romanesque de Dostoïevski. Depuis il n'a plus jamais quitté mon âme¹ ».

Antoine Bourseiller.

¹ Bourseiller Antoine, en exergue à la présentation de son spectacle.

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION</u>	p.9
<u>PREMIÈRE PARTIE : UNE « SCÉNOGRAPHIE ROMANESQUE » : VERS UN ESPACE SIGNIFIANT</u>	p.11
1. Dostoïevski et l'écriture théâtrale	p.12
- les ébauches théâtrales	p.12
- la chronologie de <i>L'Idiot</i>	p.20
- le théâtre dans <i>L'Idiot</i>	p.38
2. Le décor dostoïevskien	p.43
- les objets	p.44
- expression des intérieurs/extérieurs	p.48
- l'éclairage	p.53
3. Littérature et géographie dans <i>L'idiot</i> : l'espace urbain et sa représentation littéraire	p.54
- la construction de la ville	p.54
- itinéraire et errance de Mychkine	p.56
- les seuils	p.61
<u>DEUXIÈME PARTIE : LES PERSONNAGES DANS L'ESPACE DOSTOÏEVSKIEN : EN QUÊTE D'UNE EXPÉRIENCE MYSTIQUE</u>	p.69
1. La crise d'épilepsie comme outil scénographique	p.70

- manifestations épileptiques chez Dostoïevski et le prince Mychkine	p.70
- la scénographie engendrée par la crise	p.78
2. La crise d'épilepsie et l'espace-temps infini	p.81
- l'aura d'extase : manifestations et controverses	p.81
- l'expérience bakhtinienne	p.83
3. Entre espace individuel et espace universel : une lutte contre l'exclusion de l'histoire hégélienne	p.85
- <i>Dostoïevski lit Hegel en Sibérie et fond en larmes</i>	p.85
- la rencontre de la figure christique et du révolté	p.87
<u>TROISIÈME PARTIE : L'IDIOT EN SCÈNE : ÉTUDES SCÉNOGRAPHIQUES DES ADAPTATIONS D'ANTOINE BOURSEILLER ET VINCENT MACAIGNE</u>	p.90
1. L'adaptation scénique : du texte à la scène	p.91
- le « défrichage » du texte	p.92
2. L'espace dostoïevskien mis en scène	p.92
- la corporéité du comédien	p.92
- étude d'une scène au travers du son et de l'éclairage	p.97
- les seuils et les objets	p.104
3. Des spectacles épileptiques	p.108
- la mise en scène de l'épilepsie	p.108
- une expérience mystique du spectateur ?	p.110
<u>CONCLUSION</u>	p.113
<u>ANNEXES</u>	p.115
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	p.118

INTRODUCTION

On peut se questionner sur ce qui a amené Dostoïevski à vouloir être dramaturge, avec autant de volonté : « J'écrirai des drames. C'est de quoi je vivrai² ». Car il ne reste rien aujourd'hui de cet ambitieux projet, si ce n'est des évocations dans ses correspondances. Mais, une telle aspiration ouvre la voie à une des données essentielles de la composition romanesque dostoïevskienne : la donnée scénique et scénographique. C'est dès lors une nouvelle approche de lecture et d'étude qui s'offre à nous, lecteurs, spectateurs, critiques.

Notre réflexion sera alors menée par une question : en quoi et comment l'espace dostoïevskien est-il un espace qui *signifie* ? Comment l'élaboration de l'espace nous invite à penser à une véritable scénographie ? Pour cela nous reprendrons la notion établie par Isabelle Daunais, dans son ouvrage sur Flaubert³ : elle aborde le roman flaubertien par le prisme de la construction du décor et de l'espace, constituant selon elle une scénographie romanesque. Approcher l'œuvre dostoïevskienne par cette notion est également très intéressant pour comprendre le travail d'écriture de Dostoïevski. Nous avons choisi *L'Idiot*, commencé dès 1867, et qui figure comme un des romans les plus complexes et travaillés (l'auteur a changé de plan et de personnages à plusieurs reprises, en témoignent les brouillons, sur lesquels nous reviendrons). André Markowicz nous dit que

traduire *L'Idiot*, c'est vivre, pendant un an, dans une tension incessante, avec une respiration particulière : jamais à pleins poumons, toujours à reprendre son souffle, toujours en haletant, à tenir cet élan indescriptible qui fait de presque chaque mouvement de la pensée, de chaque paragraphe, voire de chaque phrase une longue montée, une explosion et une descente brusque [...]⁴.

Mais on pourrait dire également que *lire L'Idiot*, « c'est vivre [...] dans une tension incessante [...] » : car le roman dostoïevskien propose au lecteur une expérience de lecture. La traduction d'André Markowicz, qui sera la traduction utilisée tout au long de notre réflexion, témoigne parfaitement de cette « respiration particulière » que produit l'œuvre.

² Arban Dominique, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, p.192.

³ Daunais Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Nizet, Paris, 1993.

⁴ Markowicz André, dans son avant-propos à la traduction du roman, p.15.

Il nous intéressera de voir dans un premier temps la relation de Dostoïevski au théâtre, au travers de sa jeunesse et de ses premiers projets. L'ambition du jeune Fiodor nous révèle à la fois son rapport au monde, mais également sa conception de l'écriture romanesque. Mais c'est aussi par l'étude scénographique du roman *L'Idiot*, que nous en apprendrons davantage sur l'espace dostoïevskien.

Cette étude de l'œuvre nous amènera alors à nous questionner plus précisément quant aux *effets* du traitement de l'espace sur les personnages. C'est que l'espace dostoïevskien n'est pas dépourvu de spiritualité ; épileptique, Dostoïevski se servira de sa maladie comme outil littéraire et scénographique ainsi que comme l'exploration d'un espace mystique. Au travers de la crise d'épilepsie, nous verrons donc la traversée de ces personnages si profondément humains dans un espace mystérieux, empreint d'un fantastique mystique.

La structure scénique de l'œuvre comme moyen d'explorer l'espace, nous incitera à aller voir du côté du théâtre proprement dit : c'est un travail riche et passionnant qui s'offre aux metteurs en scène, et nous ne doutons pas qu'adapter un roman de Dostoïevski au théâtre enrichit considérablement leur propre perception de la mise en scène. Lui qui rêvait d'être dramaturge, n'a-t-il pas écrit comme tel pour amener à une réflexion quant à l'appréhension scénique de l'espace ?

Plusieurs travaux ont été entrepris pour tenter de comprendre comment la pensée scénique du roman se manifeste dans le travail d'écriture de Dostoïevski ; la publication des carnets de brouillon de l'auteur notamment ainsi que leurs études, ont permis un apport significatif. Car il est vrai que nous savons peu de choses sur la manière dont le romancier travaille ses romans ; et pour cause, ses brouillons sont autant de notes sur les œuvres que sur sa vie personnelle ! Ce qu'il se dégage de ses brouillons, et cette seule donnée suffit à ouvrir un champ d'étude poussé, c'est le surgissement de la pensée, le surgissement de l'acte d'écriture.

C'est donc à travers les études scénographiques de deux adaptations théâtrales de *L'Idiot* que notre réflexion s'oriente : celle d'Antoine Bourseiller (2005) et celle de Vincent Macaigne (2008). L'analyse nous présentera le passage de l'espace romanesque à l'espace scénique ; elle témoignera de la lecture des metteurs en scène, à la fois du texte original, mais aussi de son espace. Ainsi, ils ne confrontent non pas le roman dostoïevskien à la scène, mais bien la scène à la « scénographie romanesque » de l'œuvre de Dostoïevski, et le résultat en est surprenant.

Première partie :

UNE « SCÉNOGRAPHIE ROMANESQUE » :
VERS UN ESPACE SIGNIFIANT

1. Dostoïevski et l'écriture théâtrale

Les ébauches théâtrales

Si Dostoïevski est incontestablement un des auteurs les plus influents de la littérature mondiale aujourd'hui, il est moins évident au premier abord de le relier à l'univers théâtral. S'il ne nous reste aujourd'hui rien d'une quelconque production théâtrale, Dostoïevski s'est en revanche lancé à plusieurs reprises sur des projets théâtraux. Dès 1841 et jusqu'à environ 1850, on constate des tentatives d'écritures de drames et de comédies, mais toutes ont été abandonnées, ou du moins, aucune de ces tentatives n'a malheureusement été conservée. L'aspiration à devenir dramaturge a été nourrie par ses premières lectures et par ses premiers contacts avec le monde du spectacle. En 1831, âgé de onze ans, Dostoïevski assiste avec sa famille, au Théâtre Maly à la représentation des *Brigands* de Schiller, avec le comédien vedette de l'époque, Motchalov. Schiller deviendra dès cet instant pour le romancier un maître absolu tout au long de sa vie. Dès 1837, il lira régulièrement ses œuvres et dira même : « Je parlais Schiller, je rêvais Schiller⁵ ».

Jusqu'en 1841, le jeune Fedia ne cessera de dévorer la littérature de George Sand, Victor Hugo, Shakespeare, Pouchkine ou encore Balzac, qui influenceront son écriture. Mais Fiodor se lance, et ses trois premières œuvres seront des pièces de théâtre. En 1841, spectateur assidu des théâtres, Dostoïevski entame sa première pièce, un drame historique qui restera inachevé, *Marie Stuart*. L'année suivante, il ébauche un second drame historique, *Boris Godounov*, abandonné lui aussi quelques semaines plus tard. Enfin, en 1843, le jeune romancier écrit un troisième drame, *Le Juif Yankel*, achevé pour certains⁶ cette fois-ci, mais dont aucune trace n'existe, la pièce a probablement été perdue. L'abandon répété de ces projets ainsi que d'autres évoqués dans la correspondance à son frère Mikhaïl⁷, a tenté d'être expliqué. Certains témoignages et critiques ont tout d'abord évoqué la faible prédilection de Dostoïevski pour l'écriture théâtrale, ne lui prêtant qu'un talent minime pour ce genre, Nina Gourfinkel souligne que « rien, (de ces ébauches théâtrales) heureusement, n'en a été conservé⁸ ». Par ailleurs Dostoïevski a été absorbé très jeune par des préoccupations financières et a été confronté à des épisodes douloureux tels que la mort de sa mère, qui ont pu détourner sa vocation première. Il manque vite d'argent et son apprentissage à l'École du

⁵ Cité par Arban Dominique, In *Dostoïevski par lui-même*, lettre à son frère, p.35.

⁶ Arban Dominique, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, p.195.

⁷ *Correspondance*, tome 1, 2 & 3, édité par Jacques Cateau.

⁸ Gourfinkel Nina, « Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski », Cahier de l'Herne, p.240.

Génie lui prend beaucoup de son temps. Mais, ce qu'il semble plus intéressant de soulever pour expliquer ces tentatives avortées, est que la forme théâtrale ne convenait peut-être pas à ce que l'auteur voulait exprimer. Ou de manière plus juste, le temps théâtral n'était peut-être pas approprié pour rendre compte de la vie si complexe de ses personnages. Car l'exigence des thèmes que Dostoïevski retiendra et exploitera de ses lectures demanderont au romancier de plonger dans la vie de ses personnages plus que le temps d'une représentation. Dostoïevski écrira d'ailleurs :

J'avais, pour m'amuser, entrepris une comédie et, toujours pour m'amuser, suscité tant de situations comiques, de personnages comiques, et mon héros m'avait tant plu que je renonçai à la forme de la comédie, bien qu'elle me réussît, en fait pour le plaisir de suivre le plus longtemps possible les aventures de mon nouveau héros et rire moi-même de lui⁹.

Nous pouvons en dire de même pour l'espace – qui nous le verrons par la suite, sera intimement lié au développement des personnages – dont la sévère convention théâtrale de l'époque ne pouvait répondre au besoin d'immensité de ses héros. Dostoïevski a sans doute aussi rapidement compris qu'il aurait été difficile de mettre en scène de telles réflexions sans se confronter à un problème de réception de la part du public, soucieux des règles académiques. Voilà donc pourquoi probablement Dostoïevski s'est détaché de la forme théâtrale pour s'emparer du récit, tout en gardant une des composantes essentielles : le dialogue. C'est en cela entre autres que nombre de personnages dostoïevskiens apparaissent comme des personnages de scène, ils ne cessent d'échanger et se constituent même par le dialogue. Le premier roman de l'écrivain *Les Pauvres Gens* (1845) sera d'ailleurs un roman épistolaire, qualifié par Dominique Arban de « double monologue¹⁰ ». Ses premières œuvres garderont également les prémices d'une envie théâtrale, elles auront en effet un format assez bref, et seront plutôt des nouvelles que des romans. De ses trois œuvres théâtrales, toutes seront considérées comme du plagiat. L'auteur ne s'en cache pas, affirmant que « plagier ainsi, c'est créer à nouveau¹¹ ». *Marie Stuart* est en effet une pièce de Schiller (1800), *Boris Godounov* une pièce de Pouchkine (1831) et *Le Juif Yankel* s'apparenterait à une œuvre de Gogol. Ces dernières traitent toutes de la succession au trône, avec toutes les réflexions qu'elle implique : les relations de pouvoir, les complots, l'argent. Thèmes qui seront chers à notre romancier. Nous ne savons malheureusement que très peu de choses quant à

⁹ Lettre de Dostoïevski à Apollon Nikolaïevitch Maïkov, in *Correspondance*, tome 1, p.386.

¹⁰ Arban Dominique, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, p.13.

¹¹ Cité par Arban Dominique, in *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, p.376.

l'élaboration de ces pièces, Dostoïevski les évoquera à plusieurs reprises dans sa correspondance avec son frère Mikhaïl, mais il ne dira rien de précis sur son travail d'écriture. Il ne semble pas que le romancier ait travaillé sur ces pièces avec l'ardeur qu'on lui connaîtra pour les grands romans à venir, les jugeant en 1875 de « sottises et d'enfantillages¹² ». Dostoïevski lira quelques extraits de ses deux premiers drames à Mikhaïl en 1841-1842, ainsi qu'à son ami et colocataire d'un temps le docteur Riesenkauf. Ce dernier notera dans ses mémoires que l'écrivain travailla assez durement sur *Marie Stuart*, effectuant d'importantes recherches documentaires. Malgré ce témoignage datant de 1844, nous n'aurons plus traces de ces drames ; il semble que Dostoïevski les ait brutalement abandonnés. Qui plus est, son arrestation et sa condamnation au bagne de 1849 jusqu'en 1854 entravèrent ses projets d'écritures en cours, et certains ne seront jamais repris. Néanmoins, au cours des deux premières années d'incarcération, les prisonniers ont la permission, à l'occasion du nouvel an, de monter une représentation théâtrale ; Dostoïevski en sera le metteur en scène ! Nous ne pouvons qu'imaginer le travail effectué par l'écrivain, étant donné les conditions particulières de travail ... cependant cette expérience sera évoquée dans *Les Carnets de la maison morte*, roman écrit quelques années après la sortie du bagne. La représentation a lieu le vingt-cinq décembre, et trois spectacles sont joués : *Filatka et Mirochka rivaux, ou Quatre promis pour une promise*, un vaudeville entré au répertoire en 1830 ; puis *Kedril le Glouton*, une pièce dramatique, ayant une parenté lointaine avec le mythe de Don Juan ; et enfin *Le Brahmane amoureux*, une pantomime. Dans son récit, Dostoïevski consacre tout un chapitre à l'évènement de la représentation, et l'alimente des détails concernant le théâtre, le décor, les costumes et le jeu des acteurs :

Notre caserne militaire, le lieu où le théâtre était donné, était longue d'une quinzaine de pas. Depuis la cour, on montait d'abord sur un perron, puis on entrait dans un vestibule, et, de là, dans la caserne proprement dite. Cette caserne en longueur, comme je l'ai déjà dit, avec un arrangement particulier : les bat-flanc s'y étendaient le long des murs, si bien que le milieu de l'édifice restait inoccupé. La moitié de la pièce, celle qui était la plus proche de la sortie et du perron, avait été laissée aux spectateurs ; l'autre moitié, qui communiquait avec une autre caserne, était destinée à la scène proprement dite¹³.

¹² Signalé par Catteau Jacques, in *Correspondance*, tome 1, p.232.

¹³ Dostoïevski, *Les carnets de la maison morte*, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Arles, 2010, p.276.

Le théâtre est donc le lieu même où vivent les détenus, aménagé pour un temps en lieu de représentation. Dostoïevski explique encore quelques pages plus loin :

Je ferai remarquer que nos décors étaient très pauvres. Dans cette pièce-ci, dans la pièce précédente, comme dans toutes les autres, vous complétez plus avec votre imagination que vous ne voyez avec vos yeux. [...] Mais les spectateurs ne sont pas exigeants et ils acceptent de combler la réalité par l'imagination, d'autant que les détenus sont très capables de le faire : « On te dit que c'est un jardin, donc c'est un jardin [...] »¹⁴.

Cela n'est pas sans évoquer Peter Brook et sa théorie de l'espace vide, affirmant qu'un lieu peut être une scène de théâtre à partir du moment où quelqu'un agit, et qu'un autre regarde. Ces deux citations suggèrent un rapport au théâtre qui se reflète dans son travail d'écrivain. Les prisonniers, public atypique et hétérogène, n'ont nullement besoin d'accessoires ou d'ornements quelconques pour se représenter le lieu. Ils se figurent l'espace théâtral par la simple force des mots et de l'imagination. Dostoïevski procède très souvent de la même façon dans ses romans : il n'a pas recours à la description détaillée ni à la profusion d'accessoires ornementaux ; il donne à son lecteur des mots et des images, et lui laisse faire le reste. Notons que l'expérience théâtrale au bagne relatée dans ce récit apparaît comme une *catharsis*. Les prisonniers s'échappent un instant de leur condition de forçat, se libèrent au travers de la représentation :

Quel étrange éclat d'une joie infantile, de plaisir pur et séduisant luisait sur ces joues et ces fronts mutilés, marqués au fer, dans les regards de ces gens qui, jusqu'alors, avaient toujours été lugubres, renfermés, ces yeux qui étincelaient parfois d'un feu terrible ! [...]. Pendant juste un petit peu de temps, on a permis à ces pauvres gens de vivre à leur façon, de se réjouir comme des hommes, de vivre une heure ailleurs que dans le pénitencier – et l'homme, moralement, se transforme, ne serait-ce même que pour quelques minutes ...¹⁵.

Les trois spectacles évoqués appartiennent à un genre tout autre que celui des premières écritures théâtrales de Dostoïevski : le genre comique, qui sera à sa sortie du bagne le genre qu'il choisira dans son roman *Le Village de Stepantchikovo et ses habitants* (1859). Cette œuvre est d'abord envisagée sous la forme d'une comédie, et dont la source sous-jacente est Molière et son célèbre *Tartuffe*. Pourtant, Dostoïevski donnera à cette œuvre la

¹⁴ Dostoïevski, *Les carnets de la maison morte*, p.294.

¹⁵ Dostoïevski, *Les carnets de la maison morte*, pp.281-298.

forme définitive d'un roman comique. Après cinq ans de vie de forçat, il tente donc de revenir à sa vocation de dramaturge, mais une fois de plus il abandonnera cette forme pour des raisons peu déterminées.

L'année suivante, en 1860, Dostoïevski rencontre l'actrice Alexandra Ivanovna Schubert¹⁶, avec laquelle il échangera quelques lettres. Cette rencontre a sans doute été une tentative pour le romancier de renouer furtivement avec ses envies de jeunesse tant de fois avortées. En effet, voyant en elle sa nouvelle muse, il ne tarit pas d'éloges sur la jeune actrice ; freinée par un mari qui voulait qu'elle arrête sa carrière (le docteur Ianovski, docteur et ami de Dostoïevski !) elle ne décroche pas des rôles de composition. Dostoïevski souhaite alors très rapidement lui écrire une comédie :

Si j'avais le moindre brin de soupçon de talent pour écrire un bout de comédie, fût-ce en un acte, je le ferais pour vous. Je veux essayer. Si j'y parviens (les autres en décideront), je vous l'offrirai en gage de mon très profond respect¹⁷.

Il semblerait que la comédie dont parle Dostoïevski aurait été inspirée d'un de ses romans, *Netotchka Nezvanova* (1848-1849), que l'actrice avait imaginé adaptée au théâtre. Malheureusement, la mésentente du couple au sujet de la carrière de la jeune femme provoquera leur séparation, et Dostoïevski, au milieu de ce drame conjugal, se verra contraint d'abandonner son projet d'écriture, et leur échange cessera d'ailleurs peu de temps après. Le quatorze avril de la même année, Dostoïevski revêt le costume de comédien le temps d'une représentation : ce sera la seule et unique expérience d'acteur dont nous garderons trace. L'écrivain incarne le maître de poste Chpekine dans la pièce *Revizor* de Nicolas Gogol, en compagnie d'autres personnalités connues de l'époque telles que Tourgueniev et Grigorovitch. Le spectacle rencontra un beau succès, mais à notre connaissance aucun témoignage de Dostoïevski ne vient nous révéler davantage de précisions sur cette expérience. Après 1861, année de la rencontre avec le dramaturge Ostrovski avec lequel il échangera sur sa comédie *Le Mariage de Balzaminov*, il ne sera plus question d'écrire une pièce de théâtre, ni de mettre en scène ; dès la fin des années soixante, soit après l'écriture d'*Humiliés et Offensés* et *Crime et Châtiment*, ce sont désormais les autres qui voudront s'emparer des œuvres du romancier pour les porter à la scène.

On constate effectivement un très fort intérêt de la part d'hommes de théâtre pour l'œuvre de l'homme russe ; chose qui peut sembler étonnante lorsque l'on connaît l'ampleur

¹⁶ Actrice (1827-1909) célèbre de vaudevilles, elle joua notamment au Théâtre Maly (Moscou) et au Théâtre Alexandra (Saint-Petersbourg).

¹⁷ Lettre de Dostoïevski à Alexandra Ivanovna Schubert, le 14 mars 1860, in *Correspondance*, tome 1, p.629.

et la complexité des romans de Dostoïevski. Il semblerait que cela n'ait point effrayé les personnalités de son temps ainsi que les écrivains et metteurs en scène à venir, comme Jacques Copeau et Albert Camus, qui portèrent tous deux à la scène certains romans. Camus dira par ailleurs lors de son adaptation des *Démons* que

ils [les personnages] n'ont pas seulement la stature des personnages dramatiques, ils en ont la conduite, les explosions, l'allure rapide et déconcertante. Dostoïevski, du reste, a dans ses romans une technique de théâtre : il procède par dialogues, avec quelques indications de lieux et de mouvements¹⁸.

En février 1867, année où l'écrivain commence à travailler sur *L'Idiot*, Ouchakov demande à Dostoïevski la permission d'adapter *Crime et Châtiment* au théâtre ; ce dernier accepte et souhaite lire la pièce adaptée de son roman. Envisagée comme un drame en cinq actes, la pièce est interdite par la Censure. Ouchakov tente à nouveau son adaptation en mars 1868 puis en janvier 1869, mais il essuie à nouveau deux refus. En 1872, c'est au tour de la princesse Obolenskaïa de vouloir adapter *Crime et Châtiment*, ce à quoi Dostoïevski répond :

Quant à votre intention de tirer un drame de mon roman, j'en suis, bien sûr, entièrement d'accord, au demeurant j'ai pris pour règle de ne jamais empêcher pareilles tentatives ; mais je ne puis ne pas vous faire remarquer que de telles tentatives n'ont presque jamais réussi, à tout le moins complètement. Il est un mystère de l'art qui veut que la forme épique ne se trouve jamais de correspondance dans la forme dramatique. Je crois même qu'il existe, pour les différentes formes d'art, des ordres de pensées poétiques qui leur correspondent, de sorte qu'une pensée ne peut jamais être exprimée sous une autre forme, inadaptée pour elle. Il en est tout autrement si vous reconstruisez et transformez le roman, en n'en conservant qu'un épisode pour le refondre en drame, ou si, reprenant l'idée première, vous changez complètement le sujet¹⁹.

Il semble que malgré l'appui dont bénéficiait la princesse, son projet de porter à la scène *Crime et Châtiment* n'a lui aussi pas abouti. La réponse de Dostoïevski est évidemment très intéressante pour notre réflexion, car c'est un des écrits les plus précis que l'on ait quant à sa conception de la forme romanesque et théâtrale. Une dernière tentative d'adaptation scénique est proposée par l'étudiant Fiodorov en 1873, qui choisit la nouvelle comique *Le*

¹⁸ Camus Albert, *Théâtre, récits, nouvelles*, NRF, bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1967, p.1886, cité par Cateau Jacques, in *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.493.

¹⁹ Lettre de Dostoïevski à Varvara Dmitrievna Obolenskaïa, le 20 janvier 1872, in *Correspondance*, tome 2, p.735.

Rêve de l'oncle (1855-1859). L'échange entre les deux hommes, et notamment la réponse de Dostoïevski, est singulière et amusante :

Je me rappelle vous avoir volontiers donné, il y a quelques mois, mon accord pour transposer ma nouvelle *Le Rêve de l'oncle* en comédie. [...] Si vous réussissez, j'en serai très heureux ; dans le cas contraire, les mérites de ma nouvelle (si elle en a seulement) ne perdront rien à votre échec sur la scène. [...] Au demeurant, je souhaiterais vivement lire préalablement votre pièce. [...] Je ne rectifierai rien, ne retarderai rien et, si je vois qu'un petit quelque chose est possible, je vous le dirai tel quel²⁰.

Quelques mois plus tard, Dostoïevski, suite à la lecture de l'adaptation de Fiodorov, émet des réserves :

Tout d'abord, après votre première lettre, j'ai relevé des passages dans votre comédie, afin de les modifier un tout petit peu ; mais je restais pensif et ne parvenais pas à me décider. [...] Je vous dirai ceci, pour finir : je n'arrive pas à me décider et ne puis entreprendre des corrections. Cela fait 15 ans que je n'ai pas relu ma nouvelle *Le Rêve de l'oncle*. A présent, en la relisant, je la trouve mauvaise. [...] On pourrait encore en tirer un bout de vaudeville, mais pour une comédie cela manque de fond, même dans la figure du prince, la seule sérieuse de toute la nouvelle. Aussi, comme il vous plaira : vous voulez la monter, montez-la ; mais je m'en lave les mains et, pour ma part, n'en corrigerai pas une ligne. En outre, je vous prie instamment d'une chose, dont je fais une obligation : que mon nom n'apparaisse pas sur l'affiche [...]. Bien sûr, le mieux serait de ne pas du tout la monter. [...] Je vous ferai simplement remarquer, juste en passant : les actes ne sont pas bien proportionnés, me semble-t-il. Vous devriez prendre le conseil, à Moscou, d'acteurs ayant l'expérience de la scène (après tout, je n'ai jamais rien écrit pour le théâtre) et, de toute façon, il serait bon de réduire. Ce qui marche dans la nouvelle, ne passera pas sur scène. Une scène de théâtre n'est pas un livre. C'est pourquoi, plus vous ferez de coupures, meilleur ce sera, je crois²¹.

Lettre pleine de conseils, agrémentée d'un ton parfois piquant qui fait sourire, qui servira le jeune Fiodorov ; l'adaptation semble avoir été en effet abandonnée, aucun témoignage ne fait état de la réalisation de ce projet. Dostoïevski apparaît bien loin de ses jeunes années où son ambition d'être dramaturge semblait irrévocable : « J'écrirai des drames.

²⁰ Lettre de Dostoïevski à Mikhaïl Pavlovitch Fiodorov, le 11 mai 1873, in *Correspondance*, tome 2, pp.801-802.

²¹ Lettre de Dostoïevski à Mikhaïl Pavlovitch Fiodorov, le 19 septembre 1873, in *Correspondance*, tome 2, pp.861-862.

C'est de quoi je vivrai²² ». Ses abandons répétés lui font dire « qu'après tout, je n'ai jamais rien écrit pour le théâtre », mais cette phrase sonnait comme une sentence fait sans doute écho à ce que déjà, en 1845, il écrivait à son frère Mikhaïl : « Ecrire des drames, tu sais, frère ... il y faut des années de labeur et de tranquillité, du moins pour moi²³ ».

Les quelques éléments que nous avons pu glaner à travers la correspondance de l'écrivain ne nous permettent pas, malheureusement, d'en apprendre beaucoup sur sa vision de l'espace au théâtre. La disparition des ébauches des pièces nous prive sans doute d'indications précieuses, mais nous pouvons nous réjouir des dessins laissés par Dostoïevski sur les manuscrits de ses romans, qui cette fois, nous permettent d'émettre des hypothèses quant à la façon dont il envisageait, entre autres, l'espace. C'est que l'écriture dessinée exprime une *scénographie*, qui révèle des indices quant à l'élaboration du travail d'écriture de Dostoïevski²⁴. Le théâtre restera dans les romans de Dostoïevski par le traitement particulier de l'espace et par les dialogues, ce sont ces éléments qui donneront aux œuvres la puissance scénique du roman :

Si Dostoïevski écrivait en romancier, il sentait en dramaturge. Ses images, ses répliques sont scéniques. Que de choses dans ses romans aspirent au théâtre, à la scène, se place facilement et naturellement dans son cadre, répondant à ses exigences spécifiques²⁵.

Tous ceux ayant travaillé de près ou de loin sur une adaptation scénique des romans dostoïevskiens se rejoignent sur l'analogie entre la composition romanesque et les procédés théâtraux dans l'œuvre de l'écrivain. Les héros dostoïevskiens font l'action, en même temps qu'ils créent l'espace et le temps ; ils sont déjà sur la scène, les projecteurs braqués sur leur âmes, à la vue du lecteur/spectateur ; ce dernier peut alors commencer à vivre la représentation qui va se jouer sous ses yeux, à rêver cet espace scénique et son décor derrière lequel se cache la tragédie de la vie de ces héros.

²² Lettre de Dostoïevski à son frère Mikhaïl, cité par Arban Dominique, in *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, p.192.

²³ Lettre de Dostoïevski à son frère Mikhaïl, le 24 mars 1845, in *Correspondance*, tome 1, p.240.

²⁴ Voir à ce sujet le passionnant travail de Konstantin Barsht, *Dostoïevski, du dessin à l'écriture romanesque*, Hermann, 2004.

²⁵ Nemirovic-Dancenکو, cité par Catteau Jacques, in *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.493.

Chronologie de *L'Idiot*

On propose d'introduire ici une chronologie de *L'Idiot* assez conséquente, afin de présenter au lecteur d'une part le roman, et d'autre part la corrélation entre l'espace et le temps dans le roman. Cette chronologie détaillée se veut un panorama et une première analyse, qui sera développée plus conséquemment dans la suite de notre réflexion.

L'œuvre dostoïevskienne renferme une dynamique puissante, qui entraîne à la fois le lecteur et les personnages mêmes de l'œuvre dans une chute et une ascension perpétuelles d'actions, de langages, et de sensations. Tout est fait pour nous plonger dans un récit au rythme effréné, fougueux, qui trouve parfois un peu de repos, pour mieux reprendre ensuite. Le roman dostoïevskien se compose d'un élément primordial pour l'auteur : le réel. Tous les moyens sont bons pour le mener au plus haut de sa puissance. Dostoïevski nous donne à voir un réel vécu, c'est-à-dire que la temporalité et la spatialité sont caractérisées par des éléments touchant au plus près la vie humaine comme l'espace urbain, si cher dans *Crime et Châtiment*, l'actualité des faits divers, les rumeurs ...

L'Idiot est sans doute le meilleur exemple de la complexité temporelle et spatiale dans le roman dostoïevskien. Composé en 1867, il se situe entre *Crime et Châtiment* (1865), *L'Adolescent* et *Les Frères Karamazov* (1874 et 1878), qui sont les plus grands romans de Dostoïevski. Aborder *L'Idiot* sous un prisme spatio-temporel, c'est se confronter à ce réel vécu, à ce réel qui se déroule sous nos yeux de lecteur. Cette démarche nous permettra de percevoir plus aisément la dynamique de la composition romanesque. Nous allons donc tenter dans un premier temps de décrire la structure temporelle et spatiale de *L'Idiot*, en se référant aux indications précises données par l'auteur dans le roman, mais nous nous appuyerons également sur le roman préparatoire de *L'Idiot*, qui détient des éléments supplémentaires pour étayer notre analyse. La chronologie établie par Jacques Catteau²⁶ nous sera également d'une aide très précieuse, l'auteur ayant méticuleusement séquencé la temporalité dans le roman.

L'Idiot, dans la traduction de Markowicz, est édité en deux volumes, et chaque volume est divisé en deux parties, appelées « livre » (1, 2, 3 et 4). Cette composition en quatre parties est loin d'être arbitraire, nous le verrons plus tard, mais elle va nous aider à voir les différents mouvements temporels du roman.

²⁶ Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, chapitre « Chronologie et temporalité dans *L'Idiot* », pp. 435-454.

Le roman débute par des indications assez précises, qui nous plonge dans un espace-temps bien défini: « A la fin du mois de novembre, par un redoux, sur les neuf heures du matin, le train de la ligne de chemin de fer Pétersbourg-Varsovie fonçait à toute vapeur vers Pétersbourg ²⁷ ». L'aube commence tout juste à se lever, quand le prince Lev Nikolaevitch Mychkine et Sermione Parfionovitch Rogojine, tous deux dans le même wagon, entament une conversation dans laquelle les deux se présentent. Le personnage Lebedev se trouvant lui aussi dans le wagon se joint à la discussion, et c'est ainsi que l'on apprend très rapidement la passion de Rogojine pour la belle Nastassia Filippovna. Arrivé en gare, Mychkine s'empresse d'aller chez la famille Epantchine, avec laquelle il croit partager un lien de parenté. Il est alors onze heures. Dès douze heures trente, le prince déjeune avec la femme du général Epantchine, dans leur maison. Dostoïevski nous présente la famille, les époux et leurs trois filles, ainsi que toutes les histoires concernant Nastassia Filippovna. La jeune femme est au centre de nombreuses convoitises : Gavril Ardalionovitch Ivolguine a l'intention de l'épouser, son tuteur Totski est prêt à lui donner soixante-quinze mille roubles afin de pouvoir épouser une fille Epantchine ... Si Dostoïevski dresse les rouages de l'histoire par le temps de la narration, il n'en est pas de même pour le prince. Ce dernier est présenté à travers le temps de l'action, c'est-à-dire à travers les scènes de dialogues. Arrivé au bureau du général, le prince discute avec les personnages en présence sur la calligraphie, la peine de mort, son passé de malade épileptique et sa cure en Suisse. Il en vient même après avoir vu le portrait de Nastassia Filippovna à exprimer ce qu'il ressent en voyant son visage et ceux des filles Epantchine. L'introduction de Mychkine dans le cercle de la famille Epantchine est parsemée d'indications scéniques, notamment concernant le regard et le mouvement du corps. Ce sera chose récurrente tout au long du roman, les personnages s'asseyant et se levant à une fréquence impressionnante. La première colère d'un des personnages, première d'une longue série, arrive deux heures plus tard, il est donc environ quatorze heures trente. Il s'agit de Gavril, nommé Gania, qui s'emporte à la suite d'une réponse que donne Aglaïa Epantchine, une des trois filles, au message transmis quelques instants plus tôt. Nous quittons l'espace intérieur des Epantchine pour l'espace intérieur des Ivolguine ; le prince et Gania sortent pour se rendre chez ce dernier, qui l'hébergera. De nouveau, le temps de l'action est interrompu pour introduire la famille Ivolguine, le père le général Ivolguine, la sœur Varvara, le frère Kolia nous sont entre autres présentés. Toute cette présentation est ponctuée par des entrées et sorties incessantes : à peine le prince se retrouve seul dans sa chambre que tous les

²⁷ Dostoïevski, *L'Idiot*, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Arles, 2011, livre 1, p.19.

personnages s'empresstent de venir lui parler. Varvara invite le prince à déjeuner pour seize heures trente. Nastassia Filippovna est sur toutes les lèvres, elle est au cœur de la dispute entre Gania et Varvara ; mais voilà que la jeune femme arrive en trombe chez les Ivolguine, prenant au passage le prince Mychkine pour un laquais, ce dernier étant venu ouvrir la porte ... Mychkine reste bouche bée de voir celle dont tout le monde parle devant lui, et les scènes suivantes seront scandées par des indications minutées ; ainsi le prince annonce Nastassia Filippovna à « une minute précise » et « décisive »²⁸. L'arrivée de Nastassia fait l'effet d'une bombe, mais les personnages ne sont pas au bout de leur surprise, puisque Rogojine et « sa bande » débarquent quelques minutes plus tard. Le temps de l'action s'accélère : Rogojine offre cent mille roubles pour que Nastassia l'épouse, Varvara folle de rage la met dehors, déclenchant la colère de Gania, qui est prêt à la gifler quand le prince s'interpose et reçoit la gifle. Après cette scène générale, tout le monde quitte les lieux, le prince retourne dans sa chambre, suivi de Gania qui vient s'excuser. Les entrées et sorties cessent, le prince passe dix minutes immobile, seul, puis se lance dans une première errance, décidé à trouver un moyen pour se rendre à l'anniversaire de Nastassia, qui ne l'a pourtant pas invité. L'errance du prince provoque un flottement dans le déroulement du temps ; il s'agit d'une errance à la fois physique, le prince marche, parcourt un itinéraire, mais c'est aussi, à un degré minime à ce stade du roman, une errance spirituelle. Après avoir demandé de l'aide au général Ivolguine, qui ne sait en réalité rien de l'adresse de Nastassia Filippovna, Mychkine se retrouve un temps chez les Terentiev, où nous faisons connaissance avec Hippolyte, personnage qui prendra de l'ampleur par la suite. Le soir est tombé, et à vingt et une heures trente, le prince et Kolia se rendent chez Nastassia. Les invités présents connaissent déjà de près ou de loin le prince ; très vite la soirée s'anime, et une heure plus tard, soit à vingt-deux heures trente, chacun doit raconter l'action la plus mauvaise de sa vie. On constate un changement dans le comportement de l'hôtesse, enjouée sans doute par le champagne, elle est « prise d'hystérie²⁹ », et demande brutalement au prince, interrompant ainsi leur petit jeu, si elle doit se marier avec Gania, affirmant qu'elle suivra sa réponse. La tension est à son comble avec ce nouveau coup de théâtre ; le prince lui répond non, la jeune femme rejette ses prétendants et c'est alors que l'on entend la sonnette retentir, il est vingt-trois heures trente. Il s'agit évidemment de Rogojine et ses amis, qui viennent avec les cent milles roubles promis un peu plus tôt. L'appartement est rempli par une foule de personnages qui s'anime. L'action se poursuit avec la déclaration d'amour du prince envers Nastassia, et à la surprise générale, il

²⁸ *L'Idiot*, livre 1, p.176.

²⁹ *L'Idiot*, livre 1, p.243.

annonce qu'il est l'héritier d'une fortune s'élevant à un million et demi de roubles. Celui que l'on nomme l'idiot plonge l'assemblée dans la stupéfaction en provoquant « un dénouement en coup de théâtre³⁰ ». Enième surprise générale, Nastassia, désignée comme « folle » dès cet instant³¹, accepte la demande du prince pour aussitôt changer d'avis. Après un discours chargé de compassion de la part du prince, Nastassia se déclare être à Rogojine. Survient alors un des épisodes les plus marquants du roman : Nastassia jette au feu les cent milles roubles, et provoque Gania de les retirer. Le jeune homme s'évanouit, tandis que Nastassia, Rogojine et ses amis quittent l'appartement. Le prince décide de les suivre.

Voici qu'enfin le premier livre se termine ! La première partie s'ouvre doucement, des indications spatio-temporelles nous sont données ; puis au fur et à mesure que les évènements s'enchainent, elles disparaissent progressivement. Le temps est en réalité vécu par les personnages, qui le chronomètrent au fur et à mesure que les rebondissements surviennent. Le temps s'accélère brusquement par l'accumulation de « temps forts³² », qui se rapprochent en même temps que la journée se termine. Ainsi le premier livre débute à l'aube, et se termine la nuit, annonciatrice de nouveaux évènements funestes à venir. Nous assistons en effet, en une seule journée, à trois déclarations d'amour aussi magistrales que funèbres pour la belle Nastassia. Ce quatuor amoureux s'approprient le temps, le met à mal en le précipitant dans un tourbillon de temps forts. L'espace quant à lui, est essentiellement un espace intérieur. Les appartements de la famille Epantchine et de Nastassia Filippovna sont les deux principaux lieux de l'action ; de plus, bien souvent, de nombreux personnages occupent l'espace, qui en devient presque étouffant. L'errance du prince Mychkine n'est que de courte durée, elle représente un parcours reliant deux espaces intérieurs. Néanmoins cette première errance ouvre une brèche dans la tranquillité retrouvée de Mychkine à son retour en Russie.

La seconde partie va être caractérisée par le temps de la rumeur ; en effet, tous les évènements qui suivent la fête d'anniversaire de Nastassia sont racontés par les personnages, en donnant chacun leur version. Autrement dit, le temps contrairement à la première partie, va voir son rythme décéléré ; la tension si puissante quelques pages précédentes laisse place à une accalmie provisoire. Ce qui semble être sûr, c'est que le prince, deux jours après l'anniversaire, quitte Pétersbourg pour Moscou afin de toucher son héritage, et qu'il se passe

³⁰ *L'Idiot*, livre 1, p.281.

³¹ *L'Idiot*, livre 1, p.281.

³² Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, chapitre « Chronologie et temporalité dans *l'Idiot* ». J. Catteau dénombre huit temps fort dans cette première partie.

environ six mois avant son retour dans la capitale³³. A partir de là, les informations sur ces six mois sont amassées par la famille Epantchine, qui les confronte avec d'autres personnages encore inconnus du lecteur. Il s'agit de reconstituer les faits, chacun menant sa propre enquête sur la suite de ces rebondissements picaresques et plus particulièrement sur cet idiot qui avait eu le temps de susciter l'étonnement, l'incompréhension et l'excitation, en l'espace d'une journée :

L'observateur extérieur – si tant est qu'il y en eût – ne pouvait conclure là qu'une chose : c'était que, à en juger par toutes les données qui, quoique rares, viennent d'être énoncées, le prince avait eu, quoi qu'on dise, le temps de laisser chez les Epantchine une impression particulière, même s'il n'y était apparu qu'une seule fois, et encore – en coup de vent³⁴.

Des indications de durée permettent de resituer chronologiquement les événements un par un. Le soir du scandale, Mychkine serait allé à Ekateringof, endroit même où Nastassia Filippovna aurait été vue durant la nuit ; cette dernière aurait ensuite fuit Moscou, suivie une semaine plus tard par Rogojine. Le prince quant à lui serait revenu chez lui vers six heures du matin, avant de partir à son tour pour Moscou. Le premier mois qui suit le départ du prince (il s'agit donc du mois de décembre), la générale Epantchine, Lizaveta Prokofievna, correspond avec la princesse Belokonskaïa, elle-même en contact avec le prince, les nouvelles vont donc bon train. Durant l'hiver, Varvara épouse un certain Ptitsyne et Nastassia aurait pris la fuite à trois reprises au moment de se marier avec Rogojine. Trois mois après le départ du prince l'attention des Epantchine pour ce dernier s'évapore progressivement quand la famille reçoit deux prétendants pour Adelaïda et Aglaïa ; il s'agit du prince Chtch. et de Evgueni Pavlovitch, on prévoit le mariage de la première pour le printemps. « On était au tout début du mois de juin³⁵ », quand les Epantchine décident de partir pour Pavlosk, où ils ont une datcha. Un ou deux jours plus tard, Mychkine arrive à la gare de Pétersbourg. Le temps apparaît jusque-là assez confus, assez volumineux, les faits sont racontés en mois. Le retour du prince annonce un changement dans la dynamique de l'action et dans la dynamique temporelle, qui va redevenir plus minutée.

Alors que le séjour à Pavlosk et la préparation du mariage annonçaient un horizon sans troubles, le retour de Mychkine s'accompagne d'une atmosphère beaucoup plus ténébreuse. Dès son arrivée à la gare, Mychkine se sent épié : « [...] en sortant du wagon, le prince crut

³³ *L'Idiot*, livre 2, p.299.

³⁴ *L'Idiot*, livre 2, p.300.

³⁵ *L'Idiot*, livre 2, p.317.

soudain voir un regard étrange, brûlant, oui, celui de deux yeux d'on ne savait qui, au milieu de la foule qui entourait les nouveaux arrivants³⁶ ». Ces yeux que le prince croit voir, seront l'objet de toute une série d'indications très particulières sur le regard, qui a déjà commencé dans la première partie, mais qui se fera de plus en plus insistante le reste du roman. Le prince entreprend de voir Lebedev, et se rend en fiacre aux Sables, rue Rojdestenski. Il est onze heures passées quand le prince quitte Lebedev pour se rendre chez Rogojine, entre la Gorokhovaïa et la Sadovaïa. L'entrevue des deux hommes, qui ne se sont pas vus depuis trois mois, se passe en deux temps. D'abord commence la minutieuse description de la maison et le cheminement, à la fois physique et spirituel, du prince. Il faut presque une demi page d'ouvertures de portes, de montées d'escalier, de traversées de couloirs pour que Mychkine trouve enfin Rogojine :

[...] il entreprit de monter le grand escalier jusqu'au premier étage. [...] Il savait que Rogojine, sa mère et son frère occupaient tout le premier étage de cette maison morne. L'homme qui ouvrit au prince le fit entrer sans l'annoncer, et le guida longtemps ; ils traversèrent une salle d'apparat aux murs en « imitation marbre », au parquet en lattes de chêne, au mobilier des années vingt, grossier, lourdaud, ils traversèrent aussi des sortes de petites cages, firent des crochets et des zigzags, grimpaient deux ou trois marches, en redescendant autant, et ils finirent par frapper à une porte³⁷.

Les retrouvailles sont imprégnées d'une atmosphère lugubre et angoissante, la tension entre les deux hommes est palpable. Tout concourt à la dramatisation de la rencontre : la description de la maison et de son intérieur, l'anxiété du prince ressentie dès son arrivée à la gare, et surtout dans les échanges de regards. Le prince aura même cette phrase prophétique : « Mon vieux Parfione, je me sens de nouveau comme il y a cinq ans, quand je sentais venir les crises³⁸ ». Les deux chapitres consacrés à l'entretien de Rogojine et Mychkine alternent entre des indications sur le temps, des indications scéniques concernant la posture des deux hommes, et des indications sur le regard. En effet on constate la présence de nombreuses précisions temporelles en seulement quelques lignes :

Le temps qu'il conduisît le prince jusqu'au fauteuil, qu'il l'installât devant une table, celui-ci par hasard, se tourna vers lui et s'arrêta sous l'impression de ce regard, étrange, extraordinairement pesant. Quelque chose l'avait comme percé de

³⁶ *L'Idiot*, livre 2, p.317.

³⁷ *L'Idiot*, livre 2, p.341.

³⁸ *L'Idiot*, livre 2, p.342.

part en part, et, en même temps, était comme remonté à sa mémoire – quelque chose de récent, de pesant, de lugubre. Sans s’asseoir, figé net, il fixa Rogojine droit dans les yeux, pendant un certain temps ; ceux-ci, à la première seconde, semblèrent étinceler encore plus fort³⁹.

Le temps pendant l’entrevue est comme allongé, ralenti par l’ambiance pesante, ce qui ne fait que confirmer l’avenir macabre des deux hommes. Leur longue conversation sur Nastassia Filippovna continue d’accroître le caractère prophétique de leur entretien : le prince pressent un malheur lorsqu’il voit un Rogojine presque insensible face à une éventuelle mort prématurée de la jeune femme, et joue de manière machinale avec un couteau, arme qu’utilisera Rogojine pour tuer Nastassia.

Le deuxième temps de l’entrevue est marqué par le changement de lieu. Rogojine entraîne le prince dans une pièce de la maison, qui correspond au chemin inverse fait par le prince un peu plus tôt. Mychkine voit alors la copie du fameux tableau de Hans Holbein, *Le Christ mort*⁴⁰. Les deux hommes reprennent leur route dans cette maison aux allures de labyrinthe et de nouveau des indications précises nous sont données sur leurs déplacements et positions. Sur le palier, Mychkine et Rogojine procèdent à l’échange des croix, ils sont désormais frères ; après quoi ils traversent d’autres pièces pour se retrouver sur l’escalier ; Rogojine change brutalement de comportement, et abandonne le prince.

Commence alors la deuxième errance du prince, qui, à quatorze heures trente se rend chez le général Epantchine qui est absent, puis il va à l’hôtel *La Balance* trouver Kolia, absent jusqu’à au moins quinze heures. A seize heures, Kolia n’est toujours pas là, Mychkine décide alors de sortir. La déambulation du prince est bien plus spirituelle que la première ; le temps s’en voit troublé, tout comme Mychkine, qui se sent un peu perdu. Jusqu’à dix-huit heures, il erre au milieu des carrefours, des rues, des places, ne remarquant « ni les passants ni même la direction qu’il avait prise⁴¹ ». Il en est ainsi jusqu’à dix-huit heures, où son errance le mène à la gare de Tsarskoïe Selo, il prend un billet pour Pavlosk, et à peine installé dans le wagon, il descend du train. Il retourne en ville et continue son errance, rythmée par des « quelque temps plus tard », « jusqu’à cette minute précise », « cinq minutes à peine », « il en était à cinq cent pas⁴² » etc. L’agitation de Mychkine prend de l’ampleur, un flot de pensées l’envahit, lui

³⁹ *L’Idiot*, livre 2, p.342.

⁴⁰ Voir annexe 1, p.116.

⁴¹ *L’Idiot*, livre 2, p.372.

⁴² *L’Idiot*, livre 2, pp.372-373.

faisant perdre de nouveau le fil. Il se souvient s'être arrêté plus tôt devant une boutique qui l'obsède, et qui lui fait pressentir une crise d'épilepsie :

[...] il lui revint en mémoire, à la minute précise où il remarqua qu'il cherchait quelque chose autour de lui, qu'il était resté sur le trottoir, devant la vitrine d'une boutique et qu'il examinait la marchandise avec une grande curiosité. Il eut envie, là, maintenant, de vérifier, coûte que coûte : était-ce bien vrai qu'il s'était mis, là, il y avait cinq minutes à peine, peut-être, devant la vitrine de cette boutique, ou était-ce juste une impression – n'avait-il pas confondu quelque chose ? Cette boutique, existait-elle vraiment – elle et ces marchandises ? Parce que, oui, c'était vrai, ce jour-là, il se sentait, bizarrement, vraiment pas bien – presque la même chose qu'il éprouvait avant, au tout début des crises de la maladie qu'il avait eue. Il savait que, dans ces moments de crise, il devenait incroyablement distrait, qu'il confondait même, très souvent, les objets et les visages, s'il les regardait sans attention particulière, sans aucune tension⁴³.

Ce long extrait montre la perception totalement brouillée du prince, qui perd progressivement les repères de la réalité. Le temps, minuté, oppresse Mychkine, qui se retrouve de plus en plus à l'étroit avec ses pensées confuses et effrayantes sur Nastassia, Rogojine et ses yeux perçants. Le lecteur semble également vivre l'oppression du temps, à la fois par l'étouffement que subit le prince, mais aussi par le temps climatique ; soulignons en effet que la météo se gâte, tournant bientôt à l'orage. Après une longue réflexion sur l'état pré-épileptique et la crise proprement dite sur laquelle nous reviendrons plus tard, le prince se retrouve assis sur un banc, au Jardin d'Été. Il est à présent dix-neuf heures. Il se dirige de nouveau vers le Quartier de Pétersbourg, ne sachant toujours pas vraiment où aller. Il se rend chez Nastassia qui n'est pas là, puis souhaite se rendre chez Rogojine, mais il se retrouve finalement à son hôtel. La lumière n'est plus, et « la porte cochère, déjà obscure en temps normal, l'obscurité, à cette minute, était réellement profonde : le nuage d'orage qui s'avancé avait englouti la lumière du soir⁴⁴ ». Mychkine aperçoit de nouveau ces yeux qui l'épient inlassablement, ceux de Rogojine, cette fois plus de doute ; les deux hommes se retrouvent face à face sur le palier, après avoir courus dans l'escalier : le prince s'effondre terrassé par une crise d'épilepsie⁴⁵, le sauvant *in extremis* du couteau que Rogojine tenait dans ses mains. Il est sept heures quand le jeune Kolia arrive à l'hôtel et découvre le prince. Une heure passe

⁴³ *L'Idiot*, livre 2, p.373.

⁴⁴ *L'Idiot*, livre 2, pp. 387-388.

⁴⁵ Nous reviendrons en détail sur le déroulement de la crise dans la partie suivante.

avant que le prince soit emmené chez Lebedev. Trois jours plus tard, tout le monde se retrouve à Pavlosk.

La crise du prince marque un tournant dans le roman : on ne quittera plus pendant un long moment la terrasse de la datcha de la famille Lebedev, et les scènes de groupe écraseront l'individualité de chacun et notamment celle du prince. Dès son arrivée à Pavlosk, le prince est visité de nombreuses fois par les Epantchine, les Lebedev et les Ivolguine. Les indications de temps se font assez rares jusqu'à la fin du livre 2, ainsi on sait que l'heure est « tardive⁴⁶ » lorsque les Epantchine viennent le voir. Le rassemblement des personnages lors de la convalescence du prince est propice à de multiples discussions générales et parfois houleuses et permet à l'auteur d'introduire plus précisément des personnages jusqu'ici restés au second plan. Mychkine se retrouve ainsi au cœur des conversations et de l'attention et cela provoque de grandes agitations collectives. La chaise devient très rapidement, dans un espace réduit à la terrasse, un outil scénographique avec lequel les personnages entrent en interaction. On assiste à une vraie scène théâtrale, où certains personnages tentent de sortir mais n'y arrivent pas, toujours empêchés ou rattrapés par un autre personnage :

Il y eut de nouveau un mouvement général et une agitation profonde. Bourdovski se leva soudain de sa chaise. [...] Il prit sa casquette et poussa sa chaise pour sortir. [...] Bourdovski s'assit [...] imité par le neveu de Lebedev, qui, lui aussi, s'était levé pour l'accompagner ; [...] Il faillit s'enfuir de la terrasse. [...]

- Mais assieds-toi, mais assieds-toi, pourquoi tu restes debout ! Tiens, une chaise, s'exclama Lizaveta Prokofievna, et elle lui poussa une chaise elle-même. [...]

- Une chaise ! cria Lizaveta Prokofievna, mais elle en saisit une elle-même et elle s'assit en face d'Hippolyte⁴⁷.

Les personnages sont retenus dans cet espace extérieur clos sur lui-même, où l'action se définit dans le dialogue. Il est onze heures du soir quand toute l'agitation retombe, on boit le thé, quand une heure plus tard un nouveau rebondissement vient éclater la bulle où se trouvaient les personnages : tous commencent à partir quand Nastassia Filippovna provoque un scandale en apostrophant familièrement Evgueni Pavlovitch, prétendant d'Aglaïa.

Trois jours se passent avant que les Epantchine ne fassent la paix avec Mychkine. On plonge alors dans un retour en arrière où les deux jours suivant l'esclandre sont racontés. La réapparition de Nastassia a provoqué le trouble à Pavlosk, chacun commence de nouveau à

⁴⁶ *L'Idiot*, livre 2, p.407.

⁴⁷ *L'Idiot*, livre 2, pp.459- 474.

suivre sa propre enquête en glanant des informations un peu partout. Le prince reçoit dès le lendemain de nombreuses visites, on tente discrètement de lui soutirer d'éventuels éclaircissements. Les deux jours sont assez bien minutés ; ainsi Gania arrive à dix-huit heures passées, sa visite ne dure que vingt minutes. Sa sœur arrive, et ne reste « qu'une minute » ; puis après une errance d'une demi-heure au parc, le prince rentre chez lui et il est déjà « le soir » quand Keller et Lebedev lui rendent visite, ce dernier avouant avoir averti Nastassia Filippovna que tout le monde serait chez le prince. Enfin il est vingt-deux heures passées lorsque Kolia arrive avec des nouvelles au sujet des Epantchine et d'Hippolyte. Les événements que rapportent Kolia provoquent l'accélération du temps : il explique qu'Aglaïa s'est fâchée avec sa famille à cause de Gania et que Varvara s'est faite chasser de chez les Epantchine à vingt-heures, (alors que cette dernière a rendu visite au prince une heure plus tôt, sans rien savoir !). Les deux amis discutent ainsi une heure. Le lendemain, le deuxième jour après le scandale, le prince part le matin pour Pétersbourg et revient à dix-sept heures à Pavlosk, rencontre le général Epantchine qui lui fait part de ses craintes au sujet du complot que préparerait Nastassia Filippovna. Enfin, il est dix-neuf heures lorsque Lizaveta Prokofievna se rend chez Mychkine pour avoir des réponses : aime-t-il Aglaïa ou Nastassia ? Après la lecture des différents billets échangés entre Aglaïa et Mychkine, la générale entraîne ce dernier chez elle.

La linéarité temporelle de cette deuxième partie est complètement rompue. Elle commence par une montée allant *crescendo* : le retour du prince s'accompagne d'une tension résultant de la tentative de meurtre de Rogojine et la crise comitiale de Mychkine ; puis l'intensité diminue avec des temps beaucoup plus faibles : un scandale à l'encontre de Pavlovitch et l'invitation forcée de Lizaveta Prokofievna. Le temps est saccadé, voire brisé ; on a une alternance de temps très longs, comme les six mois d'absence du prince, et de temps beaucoup plus rapprochés chronologiquement, comme les événements qui se déroulent à Pavlosk. N'oublions pas que le retour du prince, les revirements de Rogojine, (qui rappelons-le, passe d'une fraternité scellée à une tentative d'assassinat) et la crise d'épilepsie se passent en une seule journée ! Dostoïevski condense une fois de plus des temps forts dans une durée très courte, faisant se succéder tension dramatique, explosion et accalmie.

L'enchaînement de temps faibles et forts est à rapprocher des différents lieux de cette deuxième partie. En effet, trois villes y sont au centre : Moscou, Pétersbourg et Pavlosk. Dans la première, nous, lecteur, n'entrons pas dans l'action, celle-ci nous est rapportée, c'est le

temps de la reconstitution, que Jacques Cateau nomme le temps de la chronique⁴⁸ ; le retour à Pétersbourg annonce le retour d'incidents malheureux, alors même que l'auteur nous laisse présager un instant l'inverse en précisant qu'« il avait rarement fait aussi beau à Pétersbourg⁴⁹ ». En réalité l'anniversaire dramatique de Nastassia Filippovna se soldant par la fuite de Pétersbourg ne pouvait qu'annoncer un retour prodromique. Enfin le calme revient (pour un temps) à Pavlosk, source de convalescence, de réunions où les langues se délient, et de scandales mondains.

La troisième partie enchaine avec la suite de la soirée commencée en fin de seconde partie. Ainsi Mychkine se trouve chez les Epantchine, sur la terrasse, en compagnie de la famille ; seul Aglaïa se trouve à l'écart. L'auteur entame en même temps une longue digression sur la Russie et ses fonctionnaires, la tension esquissée à la fin du livre 2 chute alors rapidement. Le temps de l'action reprend son envol lorsque tout le monde décide de continuer la soirée à la gare, où un petit concert a lieu. La marche entre les deux lieux est l'occasion pour les personnages de se lancer dans des discours qui les trahissent. C'est le cas pour Aglaïa, qui prise de colère sur un éventuel mariage avec le prince alors qu'on ne lui demandait rien, avoue publiquement ses sentiments pour Mychkine. Cette déclaration involontaire qui aurait pu secouer toute l'assemblée est immédiatement absorbée par la foule qui prend place pour le concert. Ce n'est que pour mieux accentuer le moment qui va suivre, car la scène de groupe continue : une minute plus tard, Nastassia Filippovna, accompagnée d'une dizaine de personnes fait irruption et interpelle de nouveau Evgueni Pavlovitch, le laissant glacé d'effroi lorsqu'elle lui apprend la mort de son oncle qui laisse 350 000 roubles de dettes. S'en suit une grandiose scène générale, Nastassia se fait insultée par un ami officier de Pavlovitch, elle le frappe ; il veut riposter, mais tout comme dans la première partie, le prince intervient et se retrouve propulsé sur sa chaise. Rogojine apparait subitement et enlève Nastassia. Cinq secondes plus tard la police arrive, et deux minutes plus tard, tout le monde est sur le chemin du retour. Tout se passe si vite, que la scène ne dure pas plus de cinq minutes.

La nuit presque tombée, tous parlent d'un éventuel duel entre l'officier et le prince, qui las, sort. Il erre une heure dans le parc, lisant le billet d'Aglaïa qui lui donne un rendez-vous. Il est vingt-trois heures trente quand Mychkine rencontre Rogojine, qui vient de la part de Nastassia : les destins de chacun commence à être scellés puisque Nastassia ne se mariera

⁴⁸ Cateau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p. 438.

⁴⁹ *L'Idiot*, livre 2, p.317.

avec Rogojine que si Mychkine épouse Aglaïa dans trois semaines. Les deux femmes entretiennent une correspondance jusqu'ici secrète. Il est presque minuit lorsque se souvenant que son anniversaire est le lendemain, le prince invite Rogojine à sa datcha. La terrasse est envahie par une assemblée qui se laisse aller aux plaisirs de l'alcool, presque jusqu'à l'aube, nous dit-on.

L'action s'interrompt pendant presque trois chapitres, et laisse place à la lecture de *L'Explication indispensable* d'Hippolyte, sorte de texte-confiance écrit quelques heures plus tôt ; c'est alors le temps de la confession. Le texte d'Hippolyte impose à son auditoire un temps obscur : *L'Explication* retrace une série d'événements minutieusement datés et minutés, mais rédigée à la hâte, dans la spontanéité, par un écrivain maladroit, qui avoue lui-même d'éventuelles contradictions. Ainsi, le jeune malade évoque la phtisie dont il est atteint et l'inévitable mort qui l'attend bientôt ; de ses cauchemars/visions qui le hantent et de son entrevue avec Rogojine et sa vision du Christ mort. La mort semble au centre de ce récit enchâssé dans l'action, d'autant plus que Rogojine assiste en arrière-plan à la lecture, ajoutant ainsi au caractère funèbre de la scène. Jacques Catteau apparente *L'Explication* à une nouvelle-apologue, qui « prolonge l'interrogation douloureuse de Mychkine sur les condamnés à mort [...] [et] découvre [son] impuissance⁵⁰ ». Après une heure que dure la lecture, le soleil s'est levé, l'action reprend son cours. Hippolyte sort un pistolet de sa poche et presse la détente, mais rien ne se passe ! C'est alors « une scène pitoyable⁵¹ » aux yeux de tous, et le temps fort auquel nous nous attendions après une telle lecture retombe cruellement. La foule se disperse, et une heure plus tard, à un peu plus de trois heures du matin, le prince erre de nouveau dans le parc. Son inquiétude monte et, plongé dans ses pensées, il s'endort sur le banc vert, lieu de rendez-vous donné par Aglaïa. Premier rêve sur Nastassia Filippovna, vécu comme une vision. Aglaïa arrive à sept heures, et les deux jeunes gens se déclarent leur amour tout en s'en cachant. La correspondance des deux femmes est donnée à Mychkine, et à huit heures, Lizaveta Prokofievna surgit, voulant des explications. Une heure plus tard, le prince rentre chez lui, pressé de lire les lettres. Mais Kolia et Lebedev entrent, un nouvel événement s'est produit : quatre cent roubles ont été volés à Lebedev, qui soupçonne le général Ivolguine.

La journée se passe dans un temps diffus, où sommeil, rêve (encore sur Nastassia), et lecture de lettres se côtoient dans un flottement où aucune indication temporelle précise n'est donnée. La nuit est déjà là lorsque le prince, plongé dans un brouillard temporel complet (il

⁵⁰ Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, pp.444-445.

⁵¹ *L'Idiot*, livre 3, p.164.

n'a pas sa montre), déambule à demi endormi jusqu'à la datcha des Epantchine. Il est minuit et demi. Il repart aussitôt, toujours un peu perdu, quand il voit Nastassia Filippovna surgir, qui lui demande à genoux s'il est heureux. Après quoi elle dit adieu au prince et s'enfuit avec Rogojine.

Le livre 3 se détache des deux premiers par son temps et son action principalement nocturnes. L'activité diurne ne se résume que par une errance diffuse et un flottement de la réalité. Les deux temps forts se déroulent la nuit et l'occupent même presque entièrement, suspendant fantastiquement le temps. Le suicide raté d'Hippolyte et les adieux soudains de Nastassia sont d'autant plus des signes prophétiques qu'ils sont empreints d'onirisme et d'hallucinations. Hippolyte en effet croit voir Rogojine, et l'auteur laisse planer l'ambiguïté jusqu'à la fin de *L'Explication* : « Soudain, une idée m'est apparue : et si ce n'était pas Rogojine, mais seulement une vision ?⁵² ». Il en est de même lorsque Mychkine voit Nastassia. Le prince rêve par deux fois de la jeune femme, ses adieux font alors suite à deux visions qui laissent place à une réalité brutale extirpant Mychkine de ses rêveries solitaires :

Et, brusquement, comme tout à l'heure, quand il s'était réveillé deux fois de suite avec la même vision, cette même vision lui apparaît encore. La même femme sortit du parc et se tint devant lui, comme si elle l'attendait ici. Il tressaillit et s'arrêta ; elle lui saisit la main et la serra très fort. « Non, ce n'est pas une vision. »⁵³.

L'action se déroule essentiellement en extérieur, seul le bureau et une pièce de la maison sont évoqués comme intérieurs. On pourrait d'ailleurs voir, en avance de presque quarante ans, une ressemblance avec la composition d'un scénario. On imagine assez aisément des indications comme « Extérieur nuit – Terrasse des Epantchine », « Extérieur jour – Banc dans un parc » ... Sans aller aussi loin, on constate que « l'extérieur-nuit » domine, et agrmente les scènes d'une atmosphère fantastique.

La quatrième et dernière partie s'ouvre chez Varvara et Ptitsyne, il est dix-heures trente, et une semaine s'est écoulée depuis le rendez-vous entre Mychkine et Aglaïa. Comme dans le livre 2, le romancier a recours à une digression sur les « gens ordinaires » et les types littéraires pour lancer la suite de l'intrigue. Varvara revient de chez les Epantchine avec les dernières nouvelles : ainsi on apprend que Mychkine et Aglaïa apparaissent comme fiancés, alors même que cette dernière a donné rendez-vous à Gania sur le même banc vert. Ce dernier ayant appris le vol des quatre cent roubles par son père se fâche avec lui, et Hippolyte, accusé

⁵² *L'Idiot*, livre 3, p.147.

⁵³ *L'Idiot*, livre 3, p.222.

d'être un espion, ne cesse de faire enrager toute la famille avec des remarques acerbes. C'est dans une ambiance orageuse que l'auteur procède à un laborieux flashback ayant comme point de départ le vol dont a été victime Lebedev, c'est-à-dire le matin suivant *L'Explication* d'Hippolyte. Au premier jour de ce retour en arrière, Ivolguine et Lebedev font l'aller-retour Pétersbourg-Pavlosk. Les deux hommes apparaissent inséparables, quand le lendemain matin, à onze heures, Ivolguine se rend chez Mychkine pour un entretien, qu'ils fixent au lendemain. A dix-neuf heures, Lebedev se rend à son tour chez le prince, lui apprenant qu'il a retrouvé son argent, qu'Ivolguine avait entre-temps remis à sa place, et qu'il se venge. Le lendemain, à onze heures passées, Mychkine et Ivolguine s'entretiennent, ce dernier lui annonce qu'il ne côtoie désormais plus Lebedev. A quatorze heures Ivolguine quitte le prince, et le soir, il lui envoie un billet lui indiquant qu'il rompt également avec lui. Après s'être fait chassé de chez les Epantchine le lendemain, il se rend chez les Ptitsyne, et nous revenons au moment où la quatrième partie a commencé : deux heures après la dispute avec son fils, Ivolguine est victime d'une attaque d'apoplexie en pleine rue⁵⁴.

L'auteur continue de mettre à l'épreuve nos repères temporels puisqu'il procède à un deuxième flashback, celui-ci commence le lendemain matin des adieux nocturnes de Nastassia Filippovna à Mychkine. Lizaveta Prokofievna se rend à l'île Kamenny, chez la princesse Belokonskaïa. A son retour, elle apprend ce qui s'est passé durant son absence. Alors que tout le monde se demande si Mychkine est vraiment un bon parti pour Aglaïa, les deux fiancés jouent au chat et à la souris : ne supportant pas d'avoir été battue au jeu de cartes, Aglaïa renvoie violemment Mychkine chez lui, et à peine un quart d'heure plus tard, elle se fait pardonner en lui envoyant un cadeau. Attendant le soir avec impatience pour se rendre de nouveau chez les Epantchine (« [...] il regarda sa montre toutes les cinq minutes, pour voir si beaucoup de temps s'était passé, s'il en restait encore beaucoup jusqu'au soir⁵⁵ »), le prince subit dès son arrivée une forte pression : demande-t-il oui ou non Aglaïa en mariage ? Mychkine acquiesce. Dès le lendemain pourtant, et durant les jours qui suivent, les fiancés ne cessent de se quereller. Le soir, vers vingt-trois heures, Aglaïa s'entretient avec Mychkine au sujet de la soirée organisée pour le lendemain, où les fiançailles seront annoncées : elle le prie de ne rien casser, notamment le vase chéri par sa mère, de se tenir le plus possible à l'écart, et de ne se présenter qu'à partir de dix-neuf heures. A son retour chez lui, Mychkine est fiévreux et s'effraye à l'idée d'avoir une crise. Il se réveille le lendemain à

⁵⁴ Comme le note Jacques Catteau, il ne s'est en fait pas passé une semaine depuis le rendez-vous du prince et d'Aglaïa, mais trois, quatre jours au maximum.

⁵⁵ *L'Idiot*, livre 4, p.307.

neuf heures, et à peine une heure plus tard, Lebedev vient le trouver en lui proposant de lire la lettre écrite par Aglaïa à Gania. Furieux, il refuse, et la fait parvenir à Gania par Kolia. Seulement deux heures plus tard Kolia revient avec la nouvelle : l'attaque d'apoplexie d'Ivolguine. Jusqu'au soir, le prince, Lebedev et la générale Epantchine prennent des nouvelles au chevet du malade. Le deuxième *flashback* est terminé, racontant ainsi trois jours.

Nous nous retrouvons à la soirée des Epantchine, dans le salon, il est dix-neuf heures. Le prince, malgré son angoisse latente sur le devenir de cette soirée, semble obéir aux prescriptions d'Aglaïa, il est à l'écart, observant scrupuleusement les invités. Ainsi l'auteur digresse sur ce « grand monde⁵⁶ », ne creusant que la tombe où s'enfonce le prince, si différent de cette société artificielle. Les invités s'intéressent vivement au prince, qui flatté de cet intérêt commence à s'agiter. Il entre dans les conversations, discourt sur le Christ et la Russie ; Mychkine s'enfièvre tant qu'il effraie son public, dans son agitation recule et renverse le précieux vase : l'agitation se déplace sur la foule, qui pousse des cris de stupeur. S'ensuit deux temps forts : un début de crise d'épilepsie avortée par la bienveillance inattendue de l'assemblée qui rassure le prince ; les remerciant chaleureusement, il s'agite de nouveau, tremble jusqu'à s'effondrer pour de bon, touché par une crise d'épilepsie, véritable cette fois. Une demi-heure plus tard, les invités ont tous déserté.

Le lendemain matin, Mychkine a un réveil difficile ; affecté par la crise de la veille, il ne se lève qu' « assez tard⁵⁷ » nous dit-on. A partir de onze heures, les visites se succèdent : Vera, Lebedev et Kolia qui ne passe qu'en « coup de vent », s'enquière de l'état du prince, ainsi que les Epantchine (pour seulement « une petite minute ») qui arrivent à treize heures passées. Les visites confirment au prince son sentiment d'inquiétude quant à l'avenir : « tout le monde prédisait des malheurs⁵⁸ ». Trois minutes plus tard, Vera revient, et un message d'Aglaïa fait savoir au prince qu'il ne doit pas sortir jusqu'à neuf heures du soir. Une demi-heure plus tard, c'est Hippolyte qui fait son entrée, avouant qu'il a espionné le rendez-vous d'Aglaïa et Gania, et qu'il a, avec Rogojine, organisé une rencontre entre Aglaïa et Nastassia pour le soir même. Après toutes ces visites, le prince fiévreux plonge de nouveau dans un tourbillon de pensées tortueuses, qui lui font perdre le fil de ses activités : il ne sait plus s'il a dormi ou mangé. L'arrivée d'Aglaïa à dix-neuf heures et quart sonne un réveil brutal. Les deux se rendent chez Daria Alexeevna, où a lieu la confrontation. Les quatre personnages que

⁵⁶ *L'Idiot*, livre 4, p.343.

⁵⁷ *L'Idiot*, livre 4, p.377.

⁵⁸ *L'Idiot*, livre 4, p.379.

sont Mychkine, Rogojine, Aglaïa et Nastassia sont enfermés dans un espace-temps qui se fige durant plusieurs minutes. La confrontation des deux rivales est soigneusement mise en scène : « Les deux femmes s'installèrent le plus loin possible l'une de l'autre : Aglaïa sur le divan, dans un coin de la pièce, Nastassia Filippovna devant la fenêtre⁵⁹ ». Sous le regard des deux hommes, Aglaïa et Nastassia s'affrontent verbalement. Aglaïa fait preuve d'une sécheresse et d'une cruauté implacables ; Nastassia quant à elle, la met au défi : « - Et tu veux que moi... tout de suite... j'or-don-ne, tu entends ? mais à lui, je lui or-don-ne, et lui, il t'abandonne tout de suite, et il reste avec moi pour toujours, et il m'épouse, et toi, tu cours jusque chez toi toute seule ?⁶⁰ ». La simple hésitation du prince est insupportable pour Aglaïa qui s'en va, suivie par Rogojine. Le prince court après eux, mais Nastassia le retient, effondrée. Rogojine revient mais se fait chasser par sa belle, et dix minutes plus tard, Mychkine console Nastassia.

Après une tension extrême, le calme revient : deux semaines passent. Le temps de la chronique revient, les incertitudes quant à la véracité des faits planent. L'histoire du quatuor atteint le « grand monde », et chacun y va de sa version :

Deux semaines plus tard, c'est-à-dire déjà au début de juillet, et, durant ces deux semaines, l'histoire de notre héros, et surtout la dernière aventure de cette histoire, se transforme en une espèce d'anecdote étrange, fort distrayante, presque incroyable et, en même temps, pour ainsi dire, patente, qui se diffuse peu à peu de rue en rue depuis les datchas de Lebedev, de Ptitsyne, de Daria Alexeevna, des Epantchine, bref, presque dans toute la ville, et même aux alentours. L'ensemble, ou presque, de la société – habitants, estivants, amateurs de musique – se met à raconter une seule et même histoire, avec des milliers de variations [...]⁶¹.

Afin de rétablir la vérité, une conversation a lieu entre Mychkine et Evgueni Pavlovitch environ une semaine après la confrontation. On apprend que les Epantchine ont quitté Pavlosk et qu'Aglaïa a été malade durant trois nuits. Il se lance également dans une analyse poussée expliquant le choix de Mychkine. Durant ces deux semaines, le général Ivolguine décède (huit jours après son attaque). L'enterrement du général plonge le roman dans une atmosphère sinistre qui absorbe le prince, toujours accompagné d'un malheureux pressentiment. L'angoisse augmente à mesure que la présence de Rogojine devient obsédante : il a été vu dans les parages au moins quatre fois, et Nastassia est certaine de l'avoir vue un couteau à la main quelques jours avant son mariage. Des signes annonciateurs

⁵⁹ *L'Idiot*, livre 4, p.393.

⁶⁰ *L'Idiot*, livre 4, p.401.

⁶¹ *L'Idiot*, livre 4, p.465.

mettent l'union de la jeune femme et du prince en péril : Hippolyte ne cesse d'effrayer le prince en prophétisant que Rogojine tuera Nastassia ; et le temps du mariage devient approximatif. Ainsi, de nombreux « presque le jour du mariage », « avant le mariage », « la veille du mariage⁶² », ponctuent le final. Enfin le grand jour est arrivé, le mariage est fixé à vingt-heures. A dix-huit heures, les invités commencent à affluer, à dix-neuf heures l'église est remplie. A dix-neuf heures trente, Mychkine part pour l'église. Au même moment, Keller le témoin passe prendre Nastassia, qui sur le perron voit Rogojine, et s'enfuit avec lui, direction la gare. Le bruit se répand comme une trainée de poudre jusqu'au prince, qui rentre chez lui, suivi par quelques personnes. Une heure passe, et à vingt-deux heures trente Mychkine se retrouve seul. Il demande à être réveillé le lendemain pour prendre le train de sept heures en direction de Pétersbourg.

C'est le dernier voyage avant la fin tragique. Le lendemain matin après une heure de trajet, le prince est à Pétersbourg. Commence une longue et pénible chasse poursuite : il est neuf heures passés quand il sonne chez Rogojine, absent. Il croit pourtant voir les yeux perçants au travers d'un rideau. Mychkine sillonne le trottoir pendant une minute, puis décide de se rendre au dernier appartement de Nastassia, au Régiment Izmaïlovski. Elle aussi est absente. On lui donne une autre adresse. Il retourne avant chez Rogojine, qui n'est toujours pas là. Il se rend à l'hôtel où il a eu sa première crise quelques semaines plus tôt, il s'y attarde une demi-heure pour manger. De nouveau il se rend chez Rogojine, inlassablement absent, puis se rend chez sa mère, absente aussi. Il se dirige à nouveau vers le Régiment, et entre pour regarder l'endroit où vivait Nastassia. La nuit est tombée, il retourne à l'hôtel pour en ressortir assez vite, et se dirige vers la Gorokhovaïa. Précisément à cinquante pas de l'hôtel, au carrefour, Rogojine lui touche l'épaule. Les deux hommes marchent chacun sur un trottoir en direction de la maison de Rogojine. Il est vingt-deux heures quand ils arrivent ; ils prennent les escaliers, entrent dans le bureau. Les chaises, précédemment outil scénographique, deviennent outil dramaturgique : elles créent de la tension, les deux hommes ne cessant, dans un calme surprenant, de s'asseoir et de se lever. Une minute passe lorsqu'ils se retrouvent devant le drap blanc recouvrant le corps sans vie de Nastassia. Ils sortent du bureau, et Rogojine commence à préparer les lits pour la nuit à venir. Le fantastique prend possession de la maison, dans l'obscurité les deux hommes entendent l'âme de la défunte, ils plongent dans le délire. Le prince se déplace du lit à la chaise pendant une demi-heure. Le jour se lève progressivement, et après plusieurs heures, le trio est découvert. Rogojine sombre dans le

⁶² *L'Idiot*, livre 4, pp.427-435.

délire, et Mychkine redevient idiot.

A l'issue de cette quatrième partie, le temps est mis à mal : une semaine à peine nous est racontée par deux retours en arrière, qui concerne chacun une famille, les Ivolguine et les Epantchine. On a alors l'impression d'un dédoublement du temps, par lequel Mychkine est entièrement happé. Si le lecteur a une sensation de longueur, d'un temps qui s'étire, le prince lui ne voit pas le temps passer et perçoit une continuité temporelle. Il est la jonction entre deux temps, qui devient pour lui tortionnaire : « La temporalité éclatée signifie l'épuisante lutte d'amour que Mychkine mène sur tous les fronts et laisse pressentir la brisure d'âme⁶³ ». Au temps de la chronique se succèdent les deux crises qui activent le temps brusquement : la crise d'apoplexie et la seconde crise d'épilepsie. Ces dernières préparent l'éclatement des deux couples, ultime temps fort avant la mort. Le temps est de nouveau ralenti par deux semaines de flottement avant de reprendre une vitesse qui ne faiblira plus : l'itinérance de Mychkine et la nuit fantastique auprès de Nastassia assassinée.

L'espace est lui aussi brisé puisque les *flashbacks* imposent des changements de lieu. Beaucoup d'itinéraires sont effectués dans cette partie, les aller-retour sont fréquents, notamment pour le prince. Sa journée de recherche pour trouver Rogojine est une errance réfléchie, et propose une véritable scénographie urbaine. L'espace comme le temps est plus complexe que dans les précédentes parties, mais reste foncièrement similaire. Les espaces se multiplient au fur et à mesure que la mort approche, générant la tension dramatique.

L'épilogue qui clôt le roman est brutal, il est comme le dit Jacques Catteau, « la retombée dans le quotidien⁶⁴ ». On apprend donc de façon très succincte que le matin suivant, à onze heures, Rogojine est condamné à quinze ans de bagne ; qu'Hippolyte est mort deux semaines après Nastassia, emporté, plus tôt que ce que nous annonçait le roman, par la phtisie ; que le prince est retourné en Suisse, replongé dans l'idiotie. Six mois s'écoulent, au cours desquels les Epantchine et Evgueni Pavlovitch rendent visite à Mychkine. Adoptant un regard critique sur ses personnages, l'auteur scelle le sort de Lebedev, Keller, Gania et Ptitsyne en une ligne ; Kolia, Lizaveta et Pavlovitch sont épargnés par quelques remarques attendrissantes ; en revanche il s'acharne sur Aglaïa, fâchée avec sa famille et mariée avec un polonais soi-disant fortuné, qui se révélera être un escroc. Dostoïevski nous offre dans cette conclusion un temps entièrement détaché du reste du roman, un temps qui sera semble-t-il

⁶³ Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.448.

⁶⁴ Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.454.

long (quinze ans de baigne, un séjour en Suisse pour une durée indéterminée, spirale douloureuse de l'arnaque) pour les personnages qui subissent péniblement leur sort.

Cette chronologie aura permis, nous l'espérons, d'éclairer le lecteur quant à l'importance du temps et aux différents lieux du roman. On pressent nous semble-t-il, au travers de cette chronologie, la théâtralité inhérente à la construction de l'œuvre. Maintenant que nous avons une vue d'ensemble, regardons de plus près ce qu'il en est, et analysons comment le théâtre se manifeste au sein du processus de composition romanesque.

Le théâtre dans L'Idiot

Malgré des débuts théâtraux difficiles, Dostoïevski ne s'avoue pas vaincu ; il n'est donc pas étonnant de trouver des procédés théâtraux dans la structure du roman dostoïevskien. Composant ses romans en dramaturge, on retrouve les temps forts de l'œuvre sous forme de scènes. Le changement de scène est marqué par les entrées et sorties des personnages et par le changement de lieux, qui symbolisent une nouvelle façon d'aborder l'espace. Une nouvelle situation, un nouvel état de choses est alors créé. Les « entre-scènes » ne perdent en rien de leur caractère scénique, mais l'auteur les traite différemment. Non pas que Dostoïevski délaisse les temps faibles, mais il concentre la puissance de l'action dans des scènes à structures dramaturgiques. L'auteur alterne ainsi entre temps faibles et temps forts, les reliant le plus souvent entre eux par des digressions narratives ou par les errances urbaines des personnages. Parfois, les temps forts se succèdent coup sur coup, ce qui ne fait que valoriser les techniques théâtrales utilisées. Les changements de lieux que convoquent les changements de scènes ne provoquent pas pour autant une segmentation dans le déroulement de l'action, mais au contraire cette dernière conserve une continuité. Grâce à la conception scénique des temps forts qui favorisent la multiplicité des rencontres, il n'y a pas de temps morts, l'action n'a pas le temps de se figer. D'autant plus que les scènes dostoïevskiennes sont majoritairement des scènes de groupes, ce qui accentue leur force et efficacité dramatiques. Le changement de lieu se fait subtilement par une traversée de couloirs, par le franchissement d'une porte, et parfois par le dialogue même. Mais si l'on est attentif, on constate que Dostoïevski nous donne des indications visuelles, des repères, et notamment à travers les objets. Nous reviendrons plus largement dessus, mais notons que l'objet confère au regard un déplacement. C'est-à-dire que la vision (du héros et du lecteur) se déplace d'un point à un autre, par le déplacement de l'objet dans l'espace. Il s'agit à la fois d'un déplacement physique, spatial, l'objet change de place ; mais aussi d'un déplacement dans la représentation

de l'objet. C'est le cas du portrait de Nastassia Filippovna, dont il est question dès les premières pages du roman. On observe une mutation de l'objet, car il change de forme au fur et à mesure qu'il est invoqué. Durant le voyage des trois hommes qui ouvre l'œuvre, le portrait n'existe qu'à travers l'échange des personnages, il n'est qu'image abstraite dessinée par eux-mêmes :

- [...] Mais c'est par Nastassia Filippovna que j'ai mis mon père en rage, ça, c'est la vérité. Je suis seul coupable. Le péché m'a poussé.
- Par Nastassia Filippovna ? murmura obséquieusement le fonctionnaire, qui semblait réfléchir.
- Mais tu connais pas ! lui cria Rogojine avec impatience.
- Eh si, je connais ! répondit triomphalement le fonctionnaire⁶⁵.

Rogojine et Lebedev se battent pour prouver qu'ils connaissent Nastassia, et construisent en même temps un portrait de la jeune femme. Portrait essentiellement psychologique, car aucun trait physique ne nous est renseigné ; on pressent déjà la dimension théâtrale de ce personnage, qui nous est présenté de surcroît alors qu'elle est au théâtre Bolchoï, assistant à un ballet ! :

Que cette même Nastassia Filippovna grâce à laquelle votre papa aura souhaité vous faire tâter de son bâton de bois dur, est Nastassia Filippovna, elle s'appelle Barachkova, pour ainsi dire, même, une grande dame, et même, dans son genre, une princesse, elle fréquente un dénommé Totski [...]⁶⁶.

Et Rogojine de rajouter, rapportant les propos d'un certain Zaliojev,

Celle-là, il me dit, c'est pas ton monde [...]. Moi, malgré ça, en douce, je cours y passer une heure, j'ai pu revoir Nastassia Filippovna ; j'ai pas dormi de la nuit [...]. Non mais pourquoi je suis pas mort sur place ?! Bah, même si j'y suis allé, c'est que je me disais : " De toute façon, je suis mort ! " ⁶⁷.

Il suffit de ces quelques phrases de Lebedev pour nous donner une image globale du caractère de la jeune femme, confirmée par les propos de Rogojine qui laissent déjà entrevoir l'influence destructrice qu'exercera Nastassia sur lui. Au sortir du train, alors que le prince ne connaît pas la jeune femme et qu'il est resté en retrait de la conversation, Rogojine lui propose pourtant d'aller la voir le soir même ! La matérialisation de l'objet-portrait est alors envisagée

⁶⁵ *L'Idiot*, livre 1, p.29.

⁶⁶ *L'Idiot*, livre 1, p.30.

⁶⁷ *L'Idiot*, livre 1, p.32.

par Rogojine directement en la personne de Nastassia, mais avant qu'il prenne forme humaine, une autre étape est à franchir. Lorsque le prince arrive au bureau du général Epantchine, le portrait psychologique de Nastassia se complète et se transforme en un « portrait photographique » ; le portrait devient un objet, apporté par Gania, et que la jeune femme lui a elle-même offert. Pour autant, nous n'avons pas immédiatement de description physique, mais seulement une remarque du prince, qui voyant le portrait s'exclame : « C'est étonnant comme elle est belle !⁶⁸ ». Enfin, on la découvre posant

en robe de soie noire, d'une coupe extrêmement simple et élégante ; les cheveux, sans doute d'un blond sombre, étaient coiffés d'une façon simple, sans apprêts ; les yeux sombres, profonds, un front pensif ; une expression passionnée, et comme hautaine. Elle avait le visage un peu maigre, peut-être, et puis elle était d'une pâleur ...⁶⁹ .

Le lecteur peut maintenant aisément s'imaginer l'héroïne, physiquement et psychologiquement. Passant du virtuel au réel, le portrait réapparaît dans le salon des Epantchine, alors que le prince répète ce qu'il s'est passé dans le bureau du général. Les filles Epantchine veulent absolument voir ce fameux portrait, et c'est alors au prince d'aller lui-même le chercher dans une pièce de la maison, alors qu'il ne connaît pas les lieux. A cette occasion le prince embrasse le portrait, lui conférant dès cet instant une puissante symbolique picturale. On note en effet une opposition dans les couleurs ; à la fois sombre et lumineux, porteur d'espoir et de tragédie, le portrait ainsi créé indique immédiatement une double facette chez le personnage de Nastassia. Le simple portrait de la jeune femme, virtuel ou concret, suffit à laisser des traces dans l'esprit des personnages. Chacun est capable de restituer l'histoire à partir d'une simple image construite par la parole. Ainsi Rogojine raconte à Lebedev et au prince sa rencontre avec Nastassia en convoquant ses souvenirs, le prince à son tour rapporte à Gania et au général cette discussion, et raconte aux filles Epantchine, à la fois ce qu'il s'est passé dans le bureau du général et ce qu'il s'est passé dans le train. Chaque personnage, ainsi que l'objet, deviennent témoins de l'histoire et la transmettent aux autres. Technique ingénieuse du romancier qui, grâce à l'enchâssement des témoignages, relie en même temps les personnages et leur destin entre eux. Ainsi, la transformation progressive de l'objet modifie la perception qu'en ont les personnages. Si bien que la transformation provoque l'interaction entre l'objet et les personnages, qui deviennent des personnages scéniques, ainsi que nous l'indique le narrateur au sujet de la générale : « La générale, pendant

⁶⁸ *L'Idiot*, livre 1, p.61.

⁶⁹ *L'Idiot*, livre 1, p.62.

un certain temps, sans dire un mot, et non sans une sorte de dédain, examina le portrait de Nastasia Filippovna qu'elle tenait devant elle, au bout de sa main tendue, en l'éloignant de ses yeux d'une façon au plus haut au point théâtrale⁷⁰ ». Toute une image est alors créée autour de Nastassia, image qui finalement n'est là que pour matérialiser son absence ; déjà Dostoïevski crée un espace, pour un temps virtuel, préparant l'entrée fracassante de l'héroïne. L'objet se substitue pour une durée assez longue à la vraie Nastassia Filippovna, puisqu'il faudra attendre le neuvième chapitre pour voir apparaître en « chair et en os » celle dont tout le monde parle. Mychkine la reconnaîtra d'ailleurs grâce au portrait, à la grande surprise de la jeune femme.

Le théâtre dans le roman se manifeste également par les entrées et sorties des personnages, théâtrales par leur soudaineté. Ils arrivent très souvent de nulle part. On pense par exemple à la scène qui suit la première crise d'épilepsie du prince ; tous les personnages se retrouvent à Pavlosk, sur la terrasse de la datcha des Lebedev, pour prendre des nouvelles du prince. Les visites se succèdent, peu à peu les personnages s'entassent, et une discussion houleuse s'installe rapidement. Dostoïevski plante le décor :

La datcha de Lebedev n'était pas grande, mais confortable, et même belle. La partie destinée était particulièrement décorée. Sur la terrasse, assez spacieuse, qui donnait accès aux chambres depuis la rue, on avait disposé un certain nombre d'arbustes, orangers, citronniers et buissons de jasmin, dans de grands pots en bois de couleur verte, ce qui faisait, d'après le calcul de Lebedev, un paysage des plus attrayants⁷¹.

La terrasse est un lieu délimité, architecturalement structuré ; elle permet un huis-clos extérieur, encadré par l'appartement où parfois les personnages, devenus acteurs, s'isolent. Car les personnages ne quittent jamais vraiment le lieu scénique, ce sont toujours des sorties ratées ; ils reviennent toujours, comme attirés par le centre, à la scène qui se déroule. A cette verdure s'ajoute un mobilier sobre, presque minimaliste : des chaises simplement, sont disposées çà et là, ainsi qu'un service à thé. L'entrée des personnages provoque le déplacement des chaises, chacun s'assoit et parfois change de place. Mais la dynamique du mouvement est créée par Lebedev, qui n'arrête pas de gesticuler. On nous rapporte déjà qu'après que les arbustes aient été disposés, il « courut plusieurs fois dans la même journée des marches de la terrasse jusqu'à la rue, et, de la rue, il admira, plusieurs fois de suite, ses

⁷⁰ *L'Idiot*, livre 1, p.144.

⁷¹ *L'Idiot*, livre 2, p.392.

possessions [...]»⁷². Durant la scène, il s'agite, se précipite, gesticule : il ne trouve pas sa place :

Lebedev, lequel gesticulait auprès des chaises et ne savait résolument pas où se mettre, mais qui n'avait terriblement pas envie de partir, se jeta soudain sur Vera, fit de grands gestes dans sa direction, pour la chasser de la terrasse, et même, s'oubliant tout à fait, se mit à taper des pieds⁷³.

Le mouvement scénique monte *crescendo* : d'abord sont présents Lebedev, sa fille et Mychkine. Puis Kolia et les filles Epantchine arrivent accompagnés du prince Chtch. ; suivis par le général Ivolguine, Gania et Ptitsyne : « les hôtes avaient soudain surgi des deux côtés : de la terrasse, pour les Epantchine, et de l'intérieur, pour les Ptitsyne, Gania et le général Ivolguine ». Quelques temps plus tard, le général Epantchine et Evgueni Pavlovitch entrent ; et c'est au tour de quatre autres personnes de débarquer : Bourdovski, Doktorenko (le neveu de Lebedev), Hippolyte et Keller. Ainsi Dostoïevski introduit deux nouveaux personnages, (le neveu et Hippolyte ont déjà été rapidement présentés au lecteur), dont le portrait va être assez détaillé. Les scènes de groupe sont en effet l'occasion pour l'auteur de se focaliser sur des personnages de second plan, qui tiennent un rôle conséquent uniquement lors de ces rassemblements. On compte alors sur la terrasse dix-sept personnages ! L'agitation de la scène est alors rendue par les indications scéniques de l'auteur : les mouvements, les expressions du visage, les exclamations de chacun nous offrent les détails de cette représentation. Si les personnages affluent des deux côtés, ils convergent tous vers le centre de la terrasse, représenté par Mychkine. C'est pour lui que tout le monde est réuni, il est l'objet des regards et du spectacle. Pour autant, les personnages tout à tour se donnent en spectacle ; et même plus, ils donnent à voir un spectacle. Chaque personnage a droit à son moment d'attention et devient le centre de la représentation, comme Aglaïa qui lit un poème de Pouchkine « solennellement placée au milieu de la terrasse⁷⁴ » ; ou bien le jeune Kolia qui lui aussi entreprend la lecture d'un article sur l'affaire Bourdovski, qui retourne aussitôt dans l'ombre, couvert de honte. La dynamique grandit au fur et à mesure du scandale que suscite cette affaire (Bourdovski prétend être le fils de Pavlichtchev, ancien docteur de Mychkine en Suisse, et réclame de ce fait l'argent que son père aurait dépensé pour ses soins), jusqu'à exploser par une crise généralisée. Les personnages assistent impuissants à leur déchirement, épiés par ce double regard d'acteur/spectateur ; c'est que l'espace clos de la terrasse concentre

⁷² *L'Idiot*, livre 2, p.392.

⁷³ *L'Idiot*, livre 2, p.403.

⁷⁴ *L'Idiot*, livre 2, p.416.

tous les regards, transperce toutes les réactions, met à nu l'intimité. Le lecteur quant à lui est aussi démuné face à ce spectacle, toutefois enchanté d'avoir assisté à une représentation aussi bien orchestrée.

De manière plus globale, l'entrée soudaine des personnages dans un espace traduit l'immédiateté des personnages. Ils sont au monde, et en cela, leur spontanéité dans le rapport à leur environnement les incite à apparaître dans l'espace. Le lecteur ne s'attend pas à voir entrer un personnage, car Dostoïevski ne prévient pas l'action. Elle est toujours sur le point de se réaliser, mais elle n'est pas préméditée ; elle surgit. En ce sens, la soudaineté de l'apparition confère au lieu un caractère fantastique, semi tragique, comme si le lieu était à l'origine de l'apparition. C'est sans doute pour cette raison que l'extérieur semble souvent nié, l'espace se referme sur lui-même, emprisonnant les personnages qui n'arrivent pas à en sortir. Et il est vrai qu'ils n'évoquent que très rarement un espace autre que celui dans lequel ils se trouvent. Du moins, ils ne l'évoquent pas en tant qu'espace, mais en tant qu'action. On a alors une impression de flottement scénographique, traduit par le surgissement. Le dialogue, élément dramaturgique sur lequel nous ne nous sommes pas attardés⁷⁵, relève de la même fonction : il est surgissement de la pensée du héros. Le surgissement, générateur de rencontres, en fait toutefois ressortir la violence et la nature conflictuelle. On pense à Rogojine que le prince rencontre dans la rue, ou à l'inattendue venue de Nastassia chez Gania qui entraînent la stupéfaction de Mychkine, et provoquent le face à face.

Dostoïevski s'évertue à substituer la description par l'action à l'aide de procédés proprement dramaturgiques. Ces scènes font s'interrompre le roman pour laisser place au théâtre, se traduisant entre autre par une scénographie « qui surgit ». L'espace ainsi créé est un espace vu par les personnages et vécu par eux, amenant à « un regard privé sur une action publique⁷⁶ ». Le regard transforme donc l'activité en spectacle, auquel tous les personnages s'adonnent, au même titre que la transformation de l'objet, amenant la mutation de l'espace intime en espace public.

2. Le décor dostoïevskien

Maintenant que nous sommes un peu plus familiers avec les lieux qui composent le roman, intéressons-nous au décor à proprement parler. Nous entendons par décor aussi bien le paysage, que les objets qui en font partie. Il s'agira de montrer ici au travers des rapports entre les personnages et leur environnement, ainsi qu'entre les

⁷⁵ Johannes van der Eng en traite dans son ouvrage *Dostoïevski romancier*.

⁷⁶ Daunais Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Librairie Nizet, Paris, 1993, p.125.

personnages et les objets, que le décor réaliste créé par le romancier amène à une suggestion tragique, et qu'il est par conséquent signifiant. On pourrait penser que les personnages ont une emprise sur les objets, car ils sont la manifestation de la technique humaine sur la matière. Chez Dostoïevski, il en est autrement ; les objets concourent au destin des héros car ces derniers n'exercent aucun contrôle sur eux ; l'objet n'est pas manipulable, il n'est pas au service du personnage dostoïevskien. C'est en cela une utilisation originale de l'objet et caractéristique de l'œuvre dostoïevskienne, qui mérite d'être approfondie.

La scénographie des objets

Avec de la finesse de sentiment et de l'esprit un artiste peut faire beaucoup d'effet par la seule distribution des rôles de ces objets de misère, des ustensiles domestiques d'une pauvre mesure, et par cette amusante distribution vous griffer d'un coup le cœur⁷⁷.

L'art du maître réside dans ces quelques lignes : Dostoïevski nous livre l'importance accordée à l'environnement du personnage. Si l'on s'attend à une description minutieuse pour rendre compte du paysage, il n'en est rien : Dostoïevski utilise davantage le procédé du catalogue, de la liste ; il se focalise, comme s'il avait une caméra à l'épaule, sur des objets, qui vont s'unir au destin des personnages. Le procédé du catalogue qu'utilise notre auteur, procédé de « l'inventaire⁷⁸ » comme le nomme Jacques Catteau, permet de rendre compte d'un objet, tout en suggérant le destin qui attend les personnages. En effet, au contact de ces objets, les personnages vont agir, soit seul, soit en groupe, ce qui est majoritairement le cas. Trois objets ont particulièrement retenu notre attention suite à notre lecture : la cheminée, associée à la liasse de billet ; le couteau et le vase. Ces trois objets sont chacun au cœur d'une situation dramatique : la fête d'anniversaire de Nastassia Filippovna qui s'amuse avec ses prétendants, la conversation entre Mychkine et Rogojine qui annonce une fin funeste, et le vase brisé qui condamne publiquement Mychkine à l'idiotie. Il est intéressant de constater que ces objets en apparence tranquilles, vont venir perturber le paysage dans lequel évoluent les personnages. Le feu dans lequel Nastassia jette la liasse de billet pour mettre à l'épreuve Gania devient un élément perturbateur au moment du geste provocateur de la jeune femme. Le feu dormant dans la cheminée évoquait jusqu'à cette scène la tranquillité, il contribuait à l'atmosphère conviviale à laquelle on peut s'attendre pour une soirée d'anniversaire ; il n'est

⁷⁷ Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, 1877, p.122, cité par Catteau Jacques, in *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.495.

⁷⁸ Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.495.

d'ailleurs au début à peine évoqué. Dès que Nastassia lance le paquet de roubles dans le feu, la cheminée devient le centre de l'action des personnages. Le salon de la jeune femme prend la couleur des flammes et s'embrase. De fait, le lieu est construit uniquement par l'objet, il en devient un référent. C'est également valable pour les deux exemples suivants : le couteau présage l'action à venir, et notamment la mort de Nastassia, tuée par un coup de couteau. Le motif du couteau est exploité à quatre reprises : il en est d'abord question lors de l'entrevue entre Mychkine et Rogojine, l'un prenant le couteau, l'autre le lui reprenant, plusieurs fois de suite :

[...] il arracha vivement des mains du prince le petit couteau que celui-ci avait pris sur la table, à côté du livre, et il le reposa à sa place.[...] En parlant, le prince, par distraction, avait repris le couteau, et Rogojine, une fois de plus, le lui avait repris des mains, et l'avait jeté sur la table. C'était un petit couteau d'une forme assez simple, avec un manche en bois de cerf, non pliable, une lame longue de quinze centimètres, large en rapport⁷⁹.

L'arme négligemment (mais astucieusement) posée sur la table vient à son tour déstabiliser l'environnement (bien que comme nous le verrons, la maison de Rogojine n'est en rien rassurante dès le départ), d'autant que le narrateur n'hésite pas à nous donner des précisions quant à la morphologie de l'arme. « L'échange » du couteau précède l'échange des croix entre les deux hommes, ce qui en dit suffisamment long sur l'avenir de leur relation. L'objet couteau revient ensuite une seconde fois lorsque Mychkine, errant dans la ville, est attiré par une boutique, que l'on reconnaît comme étant une coutellerie. Regardons comment l'inévitable attirance du prince pour cette boutique contribue à la montée de la tension dramatique, préparant ainsi à la perfection les évènements à venir :

Il lui revint en mémoire, à la minute précise où il remarqua qu'il cherchait quelque chose autour de lui, qu'il était resté sur le trottoir, devant la vitrine d'une boutique et qu'il examinait la marchandise avec une grande curiosité. [...] parmi les objets entassés pour la vente dans la vitrine de cette boutique, il y avait un objet qu'il avait regardé et, même, qu'il avait estimé à soixante kopecks d'argent [...]. Donc, si cette boutique existait bien et si l'objet était exposé en vrai parmi les marchandises, alors, donc, c'était exprès pour cet objet qu'il s'était arrêté. Donc, cet objet présentait à ses yeux un intérêt si fort qu'il avait attiré son attention dans un moment où il se trouvait, lui, saisi d'un trouble aussi pesant, juste au sortir de la gare de chemin de fer. [...] Il se souvenait clairement, maintenant, que c'était là,

⁷⁹ *L'Idiot*, livre 2, pp.359-360.

précisément ici, devant cette vitrine, qu'il s'était retourné, soudain, comme tout à l'heure, quand il avait surpris les yeux de Rogojine⁸⁰.

Le couteau est au centre des réflexions du prince, qui ne peut s'empêcher de regarder l'arme ; les yeux de Rogojine que souligne de nouveau l'auteur clôt ce long passage en ajoutant à la destinée funeste des personnages. Que la boutique soit une coutellerie, cela ne nous est pas précisé clairement dans ce passage (ça le sera plus tard) ; mais nous le supposons car l'auteur a suffisamment préparé notre imaginaire de lecteur avec le jeu du couteau entre Mychkine et Rogojine, qui a lieu quelques pages précédentes seulement. La tension dramatique que crée ces deux passages ne font que préparer deux moments forts du roman, la première crise d'épilepsie du prince et le meurtre de Nastassia Filippovna. Rogojine, qui retire des mains du prince le couteau, s'en servira pour tenter de le tuer, tentative qui se solde par un échec suite à la crise du prince ; et pour tuer Nastassia.

Le vase quant à lui, à l'inverse du feu et du couteau, ne représente pas *a priori* un danger. C'est en effet un objet de décoration, que tout un chacun pourrait avoir dans sa maison. Pourtant, Aglaïa en fait très rapidement un élément dramatique : alors même que le vase n'est présent que dans le dialogue des personnages, tout comme le portrait au début, il fait en réalité déjà partie du destin du prince Mychkine. Notons au passage, l'humour de la scène, qui ne fera qu'accentuer la retombée dramatique de l'objet :

- [...] Cassez au moins le vase chinois dans le salon ! Il vaut très cher ; je vous en prie, cassez-le ; c'est un cadeau, maman va devenir folle, elle va pleurer devant tout le monde – tellement elle y tient. Faites quelque chose, un geste, comme vous faites toujours, cognez et cassez-le. Asseyez-vous à côté, exprès.
[...]

- Eh bien, le résultat, c'est que, maintenant, je vais me lancer obligatoirement, et même... peut-être... je casserai le vase. Tout à l'heure, je n'avais peur de rien, maintenant, j'ai peur de tout. Je suis sûr que je vais me ramasser. [...] Ca ne sera pas possible ; je suis sûr que j'aurai tellement peur que je me lancerai, et que, de peur, je casserai le vase. Peut-être que je vais glisser sur le plancher ou qu'il m'arrivera quelque chose de ce genre-là, parce que ça m'est déjà arrivé [...] ⁸¹.

Le prince sent inévitable l'accident, ce qui ne laisse que peu de doutes au lecteur quant au déroulement de la soirée à venir : la chute du vase signera la chute sociale du prince, elle le condamnera aux yeux des invités, c'est-à-dire, aux yeux du grand monde, à l'idiotie. Une fois

⁸⁰ *L'Idiot*, livre 2, p.373.

⁸¹ *L'Idiot*, livre 4, pp.331-332.

de plus, l'objet ne nous est pas décrit, mais nul besoin de description pour que le lecteur ressente intensément le poids dramatique du vase :

Au tout début, dès que le prince était entré dans le salon, il s'était assis le plus loin possible du vase chinois par lequel Aglaïa l'avait tellement effrayé. Pourra-t-on croire qu'après ce qu'elle lui avait dit il s'était senti hanté par une espèce de conviction ineffaçable, une sorte de pressentiment, surprenant, impossible, celui que, ce vase, à tous les coups, il le casserait le lendemain, malgré tous les efforts qu'il pourrait faire pour l'éviter, pour échapper au malheur ? [...] il s'installa plus près de la table, et il se retrouva net dans le fauteuil qui jouxtait un gigantesque et magnifique vase chinois posé sur un socle, et ce, juste au niveau de son coude, un petit peu en arrière⁸².

Ni les mises en garde d'Aglaïa, ni les précautions prises par le prince, n'auront d'effet: le tragique du destin l'emporte. « Sur ces dernières paroles, il s'était soudain levé, il fit, imprudemment, un grand geste du bras, bougea un peu l'épaule et... C'est un cri général qui retentit ! Le vase tangua, d'abord, comme dans l'indécision [...] et s'écroula par terre⁸³ ». Les précédentes paroles d'Aglaïa résonnent alors comme une prophétie, le prince s'assoit comme elle le lui suggère, et le geste fatal suit. On ne peut passer à côté du rythme de la phrase, dont la chute accompagne celle du vase. Ce dernier, comme les héros tout au long du roman, semble osciller entre deux possibilités (remarquons d'ailleurs le jeu sur le terme « tanguer » : si le verbe signifie se déplacer d'avant en arrière, le substantif lui, une tangua, signifie la vase...) ! L'hésitation provoque un flottement, le sort du prince est comme suspendu ; l'accélération brutale de la chute ne marque que mieux la sentence du prince, dont le destin est désormais bel et bien scellé.

Ces différents objets permettent à Dostoïevski d'être au plus près du réel, alors même qu'ils génèrent une tension et amènent à une dramatisation du décor. C'est là toute l'ingéniosité du romancier, qui pour mieux suggérer la tension tragique, n'hésite pas à confronter ses héros (et ses lecteurs), à des objets les plus réalistes qui soient. L'objet donne à voir une scénographie « qui surgit » une fois de plus, car il survient de manière inattendue dans un décor qui lui est parfois étranger. Le portrait de Nastassia ne correspond pas à l'environnement des Epantchine, c'est un corps étranger en désaccord avec l'espace dans lequel il se trouve. Paradoxalement pourtant, alors que les Epantchine détestent Nastassia et veulent à tout prix l'éviter, ils seront étrangement attirés par le portrait et ne pourront faire

⁸² *L'Idiot*, livre 4, pp.364-365.

⁸³ *L'Idiot*, livre 4, p.365.

autrement que de le regarder. Exposé aux yeux de tous, l'objet constitue une reconnaissance de l'autre, puisqu'il en devient son référent. Les objets sont assimilés aux personnages, ainsi le couteau fait immédiatement penser à Rogojine, la liasse de billets à Gania, *etc.* L'objet s'impose aux héros car il génère une attention collective et constitue un repère de construction de l'espace.

L'expression des intérieurs/extérieurs

Si nous élargissons notre focale, nous passons de l'objet à l'environnement dans lequel il se trouve, c'est-à-dire à un paysage intérieur ou extérieur. Comme pour les objets, le romancier ne nous offre pas de description détaillée des décors, car ce qui semble l'intéresser une fois de plus, ce sont les vies des personnages au sein de ces paysages. Une lecture attentive nous montre que l'écrivain s'attache plutôt à créer une atmosphère, en disséminant des indications précises sur les lieux fréquentés par les héros. Les intérieurs correspondent le plus souvent au salon, et notamment le salon des Epantchine, où plusieurs scènes s'y déroulent. On pense également à la salle à manger de Nastassia Filippovna lors de la soirée d'anniversaire, ainsi qu'au salon de Daria Alexeevna, lieu où se passe la confrontation des deux rivales. Dans *L'Idiot*, certains intérieurs dégagent un calme surprenant, contrastant bien souvent avec le tragique des scènes. Ce n'est qu'un élément extérieur qui vient briser l'apparente tranquillité des demeures, comme nous l'avons vu avec l'objet de la liasse de billet par exemple. L'intérieur devient alors beaucoup moins rassurant pour les personnages, et prépare leurs destinées tragiques. Le salon des Epantchine est le lieu le plus fréquenté du roman, et pour cause, il est le lieu public par excellence. Il correspond à un intérieur de passage, toujours peuplé de personnages, un lieu d'entrées et de sorties, de réunions, de confidences, et même d'aveux publics. C'est dans cet intérieur que le prince entre et sort de cette société et de cette famille qu'il pense la sienne. Lorsque le prince arrive chez les Epantchine, nous sommes directement introduit dans le petit salon et la salle à manger, lieux principaux où se déroulent nombres de scènes chez les Epantchine. Quasiment aucune indications ne nous sont donnée, seuls les dialogues dominant afin de présenter progressivement les personnages. Ce qui nous informe sur la configuration de l'espace ce sont les quelques indications de déplacements et de changements de position des personnages. Les innombrables allées et venues frappent le lecteur, qui est alors tout de suite dans l'action. On passe du bureau au petit salon, puis du petit salon à la salle à manger ; on traverse entre temps des petits couloirs, qui relient les pièces entre elles. Le prince qui ne connaît pas la maison, fait pourtant plus d'allées et venues que les habitants mêmes ; on le sollicite pour deux demandes qui l'obligent à traverser

différents espaces. La générale et ses filles lui demandent d'aller chercher le portrait de Nastassia Filippovna dans le bureau, dans lequel il trouve Gania qui à son tour lui demande de transmettre un message à Aglaïa. Jouant les entremetteurs, Mychkine part d'un point A (le salon), pour aller à un point B (le bureau) ; il doit ensuite aller à un point C (Aglaïa) avant de revenir au point A. Seul le chemin du retour nous est précisé, ce qui nous permet d'avoir des précisions sur la maison des Epantchine : « Il lui restait encore deux pièces à traverser avant le salon quand il s'arrêta brusquement [...]. Pourtant dès qu'il entra dans la salle à manger (la dernière pièce avant le salon), presque devant la porte, il faillit se cogner contre Aglaïa qui y entra⁸⁴ ». L'espace à ce stade du roman semble avoir un rôle d'introduction ; la manière dont les personnages occupent l'espace nous donne quelques indices sur leur caractère et leur personnalité. Si l'on compare avec une des dernières scènes du roman, la soirée, au salon des Epantchine, annonçant l'officialisation des fiançailles d'Aglaïa et Mychkine, on constate que ce lieu est aussi froid qu'au début. Nous n'avons toujours pas d'indications précises ; on distingue une table, quelques chaises, on imagine un « coin » de mur, mais rien concernant le mobilier qui orne cette maison princière. Les informations les plus précises que l'on trouve se manifestent quelques instants avant la chute du vase, concourant ainsi à la dramatisation d'un énième temps fort. Il en est de même pour l'appartement de Nastassia Filippovna, dont il nous est simplement dit qu'il n'était « pas trop grand, certes, mais meublé véritablement d'une manière somptueuse⁸⁵ ». Ce qui donne de la vie à cet intérieur, actions mises à part, ce sont les couleurs qui parsèment toute la soirée d'anniversaire. A l'isotopie du feu, qui prépare évidemment l'épisode de la liasse de billet dans la cheminée, s'ajoute toute une palette de couleurs qui touche non pas le mobilier mais les personnages, et notamment Nastassia : « Ses yeux noirs s'étaient mis à briller, deux taches rouges avaient paru sur ses joues pâles⁸⁶ ».

A l'inverse de la maison des Epantchine et de Nastassia, l'appartement des Ivolguine est plus détaillé, et donne une toute autre impression. A la froideur du salon bourgeois, s'oppose un climat plus chaleureux, alors même que les relations familiales ne sont pas au beau fixe. Ce sont dans ces intérieurs « chauds » que la menace se fait le plus grandement ressentir ; elle plane au-dessus des personnages, et se diffuse jusque dans la composition des pièces. La présentation de l'appartement des Ivolguine regorge d'éléments sur l'architecture et l'agencement de l'intérieur :

⁸⁴ *L'Idiot*, livre 1, p.143.

⁸⁵ *L'Idiot*, livre 1, p.231.

⁸⁶ *L'Idiot*, livre 1, p.243.

L'appartement de Ganetchka occupait un deuxième étage auquel menait un escalier tout à fait propre, clair et spacieux, et consistait en six ou sept pièces ou chambrettes, des plus ordinaires, du reste, mais, malgré tout, pas tout à fait dans les moyens d'un fonctionnaire privé même appointé à deux mille roubles⁸⁷.

La visite continue :

L'appartement était divisé par un couloir qui commençait dès le vestibule. D'un côté du couloir se trouvaient les trois pièces destinées à la location [...] ; de plus, du même côté de ce couloir, tout au bout, près de la cuisine, se trouvait une quatrième petite chambre, plus étroite que les autres, dans laquelle avait pris ses quartiers le général en retraite Ivolguine lui-même, le père de famille, qui dormait sur un grand divan et se voyait forcé d'entrer et de sortir de l'appartement par la cuisine et l'escalier de service. Cette même chambre était encore occupée par le frère de Gavriila Ardalionovitch, le collégien Kolia, âgé de treize ans ; lui aussi s'était vu réserver cette pièce pour s'y serrer, y faire ses devoirs, dormir – sur un autre petit divan, court, étroit et d'âge plus que respectable, sur un drap troué – [...]. On installa le prince dans la pièce du milieu ; la première, à droite, était occupée par Ferdychtenko, la troisième – à gauche – se trouvait encore vide. [...] Cette moitié réservée à la famille était composée d'une salle, qui devenait, en cas de besoin, salle à manger, d'un salon, qui ne restait, au demeurant, salon que le matin, et, le soir, devenait le bureau puis la chambre, étroite et constamment fermée [...]. Bref, tout, dans cet appartement, se serrait et vivait à l'étroit⁸⁸.

L'appartement, bien que « spacieux », est davantage caractérisé par son étroitesse, les habitants et les choses s'entassant les uns sur les autres. Effectuer un inventaire précis de la composition de l'appartement est un moyen pour l'auteur d'introduire subtilement quelques personnages et de donner une ambiance générale quant à la vie de cette famille. Les Ivolguine sont une famille beaucoup plus sombre que les Epantchine, rongée par les magouilles du général, et entourée par la maladie et la mort. Le père Ivolguine, mythomane, alcoolique, ne cesse en effet de tremper dans des affaires douteuses, qui l'épuiseront jusqu'à deux attaques d'apoplexie ; le jeune Hippolyte qui loge parfois chez la famille, souffre de phtisie et n'a de cesse de proférer des remarques sur sa mort prochaine. L'espace en dit suffisamment long pour ne pas rassurer le lecteur quant à la suite des événements, et les personnages eux-mêmes semblent le ressentir. Par ailleurs, l'atmosphère de l'appartement est caractérisée par des

⁸⁷ *L'Idiot*, livre 1, p.157.

⁸⁸ *L'Idiot*, livre 1, p.158.

indications d'éclairages ; les jeux de lumière sont en effet une composante essentielle dans l'œuvre de Dostoïevski. L'intérieur le plus magistralement dramatisé par l'espace et la lumière est la maison de Rogojine. Cette maison fait partie des lieux dostoïevskiens les plus effrayants ; dans *L'Idiot*, elle est sans nul doute l'endroit le plus inquiétant. Elle reflète le destin funeste des personnages, aucun objet ne vient rompre la vie de ce lieu : la maison de Rogojine est déjà cassure avec le reste du paysage, elle est déjà annonciatrice du mal à venir. Le lieu est ici en communion avec le personnage, il renvoie au caractère et à la personnalité de Rogojine et des membres de sa famille. C'est en effet un personnage animé par la passion, rongé par l'amour qu'il porte à Nastassia, qui se joue de lui. La maison elle, semble être possédée par une force surnaturelle, par quelque chose d'indéfinissable qui dépasse la compréhension humaine. Pourtant, Dostoïevski ne procède toujours pas par la description pure, mais plutôt par l'expression de « la vie psychique sur la matière⁸⁹ ». La présentation de la maison est précédée par un itinéraire du prince Mychkine, sur lequel nous reviendrons en détail plus tard, mais qui prépare déjà une atmosphère inquiétante. C'est en effet à la suite d'une errance tortueuse que le prince se retrouve devant la maison de celui qui tentera de le tuer. Mychkine ne connaît pas la maison de Rogojine, il ne l'a jamais vue, pourtant, il l'a reconnaît immédiatement, habité par un sentiment étrange, ce qui confère à l'habitat une apparence effrayante : « Une maison, à son visage particulier sans doute, se mit, encore de loin, à attirer son attention, et le prince se souvenait plus tard qu'il s'était dit : “ Oui, c'est sans doute cette maison-là ” ». Le prince confirme un peu plus tard à Rogojine :

- Ta maison, là, en approchant, je l'ai reconnue à cent pas, dit le prince.
- Comment ça se fait ?
- Je ne sais pas. Ta maison, elle a le visage de toute votre famille, de toute la vie des Rogojine, et si tu me demandes pourquoi je me suis dit ça, je ne vois pas de réponse à donner⁹⁰.

Alors que le prince s'approche de la menaçante demeure, Dostoïevski se livre à une série de détails de manière plus approfondie que pour l'appartement des Ivolguine, suggérant à merveille le tragique :

Cette maison, elle était grande, lugubre, à deux étages, sans la moindre architecture, couleur vert sale. Certaines maisons de ce genre (mais seulement quelques-unes), construites à la fin du siècle dernier, ont survécu précisément dans

⁸⁹ Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.501.

⁹⁰ *L'Idiot*, livre 2, pp.339-344.

ces rues de Pétersbourg (une ville dans laquelle tout change si vite), presque telles qu'elles. Elles sont d'une construction solide, avec des murs épais, et des fenêtres extrêmement rares ; au rez-de-chaussée, les fenêtres ont parfois des barreaux. Le plus souvent, ce rez-de-chaussée est occupé par un comptoir de change. Le castrat qui siège derrière ce comptoir loue à l'étage au-dessus. A l'extérieur comme à l'intérieur, on sent quelque chose d'inhospitalier, de sec, quelque chose qui semble tout le temps se cacher, se tapir – et si l'on veut savoir pourquoi c'est seulement le visage de cette maison qui donne cette impression, Dieu sait quelle réponse donner. Les rapports architecturaux des lignes ont, bien sûr, leur mystère⁹¹.

Rappelons la note du traducteur concernant les castrats : ils étaient « les membres d'une secte religieuse fanatique, [et] s'émasculaient⁹² ». La précision de Markowicz combinée avec la présentation de la maison, exprime la dangerosité du lieu ; à l'étroitesse exprimée dans l'appartement des Ivolguine, se distingue davantage dans cette maison l'impossibilité de s'en échapper. Elle prend l'apparence d'une prison dans laquelle la lumière peine à rentrer, dû au manque de fenêtres. Les pièces qui composent la demeure sont d'ailleurs imprégnées elles aussi d'une ambiance lugubre, encombrées de meubles sombres et imposants. L'orchestration de cet intérieur évoque un décor expressionniste, semblable à celui que l'on trouvera dans le cinéma et le théâtre expressionniste allemand des années 1910-1920. On retrouve des composantes caractéristiques telles que les formes géométriques, une tendance à l'exacerbation, les jeux de lumière ... On pense par exemple à Max Reinhardt, qui donna un nouveau souffle au théâtre allemand des années vingt en reconsidérant l'utilisation de la lumière et le traitement de l'espace. Il a promu une interdépendance entre la scénographie, la lumière et la subjectivité de l'individu, amenant à une déformation exacerbée du réel.

Dostoïevski pour ce type d'intérieur, ne s'attarde donc pas sur l'action, mais exprime le décor au lieu de le décrire. C'est dans ces lieux que le décor devient signifiant, il n'est pas ornement, mais bien signification du destin des personnages et déchirement des âmes et des êtres. La grandeur des meubles, l'exiguïté des pièces, des passages, des couloirs, enferment les personnages sur leur propre destin, avec une impossibilité d'en sortir. La configuration de la maison reflète la lutte incessante des âmes déchirées par la passion. L'expressionnisme de la maison de Rogojine concourt au fantastique des scènes ; rappelons que le roman se clôt dans cette maison, où Rogojine et Mychkine au chevet de Nastassia morte, croient entendre l'âme de celle-ci marcher ...

⁹¹ *L'Idiot*, livre 2, p.340.

⁹² *L'Idiot*, livre 2, p.340.

L'éclairage

Quant à la lumière, si les indications sont présentes tout au long du roman, elles abondent lors des différentes entrevues de Rogojine et Mychkine. La lumière dans *L'Idiot* n'est jamais agressive, mais toujours tamisée. Alors même que le romancier braque un projecteur sur un objet ou un personnage, la source lumineuse, naturelle ou artificielle, reste douce tout en étant intense. Il s'agit souvent d'une bougie, ou bien d'une lumière créée par la rencontre des couleurs qui composent le mobilier intérieur. Nous avons effectué un relevé détaillé des différentes couleurs présentes lors la première entrevue entre les deux rivaux, et voici ce que nous avons pu constater : on dénombre une cinquantaine de termes se rapportant à la couleur ! Le mot « noir » revient une dizaine de fois dans ce court passage, ce qui correspond environ à dix-sept pour cent sur l'ensemble des dénominations ; les termes se rapportant à l'obscurité représentent quant à eux vingt-cinq pour cent et la couleur blanche correspond à vingt-trois pour cent. Blanc et noir sont donc presque à égalité, les deux hommes sont à ce stade du roman au même niveau ; Nastassia n'est ni à l'un ni à l'autre. Néanmoins l'importante isotopie du noir laisse deviner les intentions meurtrières de Rogojine, qui prendra le pas sur la pureté du prince. Mychkine qui se veut un être pur par sa figure christique, tente de résister au sein de cette obscurité, mais il se retrouve sans cesse englouti par celle-ci. Le fantastique se distingue par la lutte du blanc et du noir, car mettre en avant la lumière, c'est aussi mettre en avant l'ombre. La lumière ainsi tamisée laisse alors percevoir les contours tragiques du destin, et la douceur dramatisante de l'éclairage entraîne la focalisation du regard du lecteur sur les conflits intérieurs des êtres. Quelles que soient les sources lumineuses, Dostoïevski ne s'en sert qu'au profit de l'action et de l'expression. Pensons par exemple au moment où Hippolyte lit son article sur la terrasse des Lebedev, éclairée par une bougie. Si cette dernière est souvent utilisée dans l'œuvre de Dostoïevski, c'est que beaucoup d'actions se déroulent la nuit ; mais l'éclairage du paysage nocturne est souvent orchestré par une météorologie propice aux effets dramatiques. Le climat change progressivement, mais éclate avec violence. C'est afin d'annoncer une crise que les éléments naturels se déchainent : l'union de l'explosion des éléments et de la première crise d'épilepsie du prince illustre par exemple à merveille ce déchaînement. Regardons comment l'auteur prépare la montée des événements tragiques, rien qu'en ayant recours à l'éclairage et au climat :

Au début de l'été à Pétersbourg, il y a parfois des jours splendides – chauds, lumineux, en repos. Comme par hasard, cette journée-là était un de ces jours si rares. [...] Quelque chose d'obscur voila une seconde le soleil déclinant. Il faisait

lourd ; cela ressemblait à une promesse d'orage encore lointaine. [...] L'orage, semblait-il, approchait réellement, mais lent, très lent. Un tonnerre lointain se faisait déjà entendre. L'air devenait réellement pesant ... [...], l'obscurité, à cette minute, était réellement profonde : le nuage d'orage qui s'avancé avait englouti la lumière du soir ; au moment où le prince approchait de l'immeuble, le nuage s'était soudain ouvert et l'averse commençait⁹³.

Le climat s'assombrit en même temps que grandit l'inquiétude du prince ; et au moment où il reconnaît Rogojine le menaçant d'une arme, l'orage éclate. Dostoïevski déploie avec force toute la puissance de l'action en privilégiant son expression. La tension dramatique, le tragique du destin, est orchestré par le décor, lui-même dramatisé par les intérieurs si particuliers qui composent les œuvres du romancier. L'éclairage y joue un rôle essentiel, au même titre que l'aménagement de l'espace, qui va être encore plus parlant dans les paysages extérieurs.

3. Littérature et géographie dans *L'Idiot* : l'espace urbain et sa représentation littéraire

La construction de la ville

Il s'agira, dans cette partie, de s'intéresser à l'urbanisation et à sa représentation littéraire. Dostoïevski est en effet un des romanciers russes qui accorde le plus d'importance à l'environnement extérieur. De nombreux travaux ont d'ailleurs déjà été entrepris quant à la place qu'occupe la ville, particulièrement dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov arpenteant inlassablement les moindres recoins de Saint-Petersbourg⁹⁴. Dans *L'Idiot*, la ville est traitée différemment, mais elle reste tout de même importante ; il s'agit également de Saint-Petersbourg, alors capitale de la Russie, et où de nombreux faits divers ont contribué à son histoire.

Au fil de la lecture, on se rend compte avec étonnement que les personnages dostoïevskiens vivent dans des lieux qui figurent leur destin. Nous avons pu constater que les intérieurs étaient tragiquement liés au sort des héros, mais cela est encore plus perceptible pour les extérieurs. C'est qu'il y a bien souvent un lien étroit entre la ville et l'esprit de ceux qui l'habitent, ou plus exactement, il y a corrélation entre la ville et la mémoire du héros.

⁹³ *L'Idiot*, livre 2, pp.371-388.

⁹⁴ Voir à ce sujet les travaux de Sylvie Luneau.

Pourtant, les personnages ne sont pas si sensibles à ce que ce lieu a laissé dans leur mémoire, l'espace ne semble pas laisser de trace significative. Ce n'est pas en tout cas en faisant appel à l'espace que le personnage dostoïevskien se remémore un fait. Mychkine évoque plutôt le climat lors de son arrivée en Russie : « - Qu'est-ce que ce serait s'il gelait ? Je ne pensais même plus qu'il faisait si froid, chez nous. J'avais oublié⁹⁵ ». L'espace est davantage mémorisé par sa forme que par son contenu, c'est-à-dire que l'agencement d'un lieu procède, de la même façon qu'en urbanisme, au « quadrillage⁹⁶ » de l'espace. La construction de l'espace urbain passe par le déplacement et le mouvement du prince. Lors des errances de Mychkine, que nous allons développer plus loin, le mouvement apparaît continu, même si les changements de direction du prince créent des saccades dans la vision de la ville. Mais la continuité du mouvement réside dans la vision fixe du prince. Il s'attarde sur un objet, une direction, une rue, mais avec monotonie. Le prince change de lieu en direction de quelque chose qu'il connaît déjà. C'est qu'il est celui qui va vers l'autre et vers le monde. Géographiquement, il quitte la Suisse pour se rendre en Russie, il passe donc d'un territoire à un autre. Une fois arrivé en Russie, il est happé par le monde, et au fur et à mesure du récit, c'est le monde qui le sollicite et qui va vers lui. La ville dostoïevskienne apparaît comme libératrice ; le personnage déambule en effet librement dans cet espace urbain, alors qu'il apparaît davantage prisonnier dans l'espace intérieur. Le Pétersbourg de *L'Idiot* est vaste bien que limité à des trajets répétés : ses rues ne sont pas encombrées par les allées et venues des passants. Dostoïevski fait se rencontrer presque tous ces personnages, si bien qu'ils sont amenés à côtoyer les mêmes endroits, à partager les mêmes espaces. De ce fait, on a l'impression que Pétersbourg se réduit de manière surprenante à un ou deux quartiers. La ville est davantage sobrement évoquée comme unité massive : « Des passants, foule morne et trempée, erraient sur les trottoirs⁹⁷ ». Ce n'est pas la foule qui construit l'espace, alors qu'elle le pourrait aisément grâce à son mouvement, son volume et sa taille. Dostoïevski noie l'individu dans un flot compact, et dans un flou qui ne nous donne pas l'impression d'une ville écartelée, dispersée, mais il crée au contraire davantage une topographie tortueuse. Noyant l'individu, il n'en fait que mieux ressortir la personnalité de Mychkine, qui arbore désespérément Pétersbourg. Isabelle Daunais, dans son étude sur Flaubert, pointe du doigt l'annulation des déplacements des personnages flaubertiens car ils reviennent à leurs points de

⁹⁵ *L'Idiot*, livre 1, p.21.

⁹⁶ Daunais Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, p.84.

⁹⁷ *L'Idiot*, livre 1, p.217.

départ⁹⁸. Il y paraît tout autre chez Dostoïevski : le prince revient lui aussi inlassablement sur ses pas, mais au lieu d'être annulés, ses déplacements s'en trouvent affirmés, c'est-à-dire que son mouvement de retour ne marque que mieux l'architecture urbaine. Plus encore, les allers retours de Mychkine donnent à l'espace urbain une profondeur qui rend compte de la complexité des rapports entre la déambulation et la conscience du personnage, et plus largement entre la ville et son caractère social. Telle qu'elle nous est présentée, la ville possède en effet un rôle social évident ; c'est dans cet espace que se joue l'intégration du personnage dans la société, ou bien au contraire sa marginalisation. Ce sont les comportements et la vision du personnage au sein de la ville qui révèlent les liens étroits entre l'espace social et l'espace urbain. Souvent par exemple, une personne est associée à un lieu, comme lorsque Mychkine associe Rogojine à un type de maison en particulier. Sa maison l'inscrit socialement dans le paysage, nous l'avons déjà évoqué ; et pour cause, la ville est espace social parce qu'elle est le lieu du collectif, du groupe, où l'individu est confronté et absorbé par le regard de l'autre. Pareillement, quand Nastassia se rend chez Gania, c'est le prince qui la fait entrer, et le confondant avec un laquais, elle lui attribue une fonction sociale qui n'est pas la sienne.

Et c'est justement aussi par le regard que la ville dostoïevskienne s'érige, car tout comme les intérieurs, la ville en elle-même n'est pas décrite. L'urbanisation met au centre la vision, à la fois les personnages se regardent entre eux car ils agissent, et à la fois ils sont observés par les autres personnages et par le lecteur/spectateur, devenant objets de la représentation. L'urbanisation chez Dostoïevski est un moyen de transformer le réel en valeur signifiante et devient en cela une composante capitale dans la composition romanesque. La ville dostoïevskienne acquiert ainsi son caractère scénique par les rapports qu'entretiennent les personnages avec l'espace et l'architecture.

Itinéraire et errance du prince Mychkine

Si ce regard est possible, c'est que Dostoïevski aime, dans ses romans, à décrire ses personnages au cours de leurs errances à travers la ville. Dans *L'Idiot*, on assiste à plusieurs reprises et à des échelles différentes, aux déambulations des héros. Les personnages dostoïevskiens ne se promènent pas dans la ville, ils ne parcourent pas un espace pour flâner ; et pour cause, les personnages sont soumis aux contraintes de leur environnement. Contraintes géographiques, sociales, qui les obligent à épouser les méandres de la ville. Certains des

⁹⁸ Daunais Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, p.92.

déplacements sont en cela dictés par l'organisation architecturale de l'espace urbain, qui contribue à la création de l'atmosphère (souvent tragique) dans laquelle ils baignent. Ce sont le plus souvent les personnages en marge de la société qui sont sujets à l'errance, et pour cause, l'errance d'un idiot (d'un fou dans *Crime et Châtiment*) ne montre que davantage les tares de la société russe et pétersbourgeoise du XIX^{ème} siècle. Celui qu'on nomme l'idiot est en réalité le plus avisé des personnages et sa clairvoyance présente les différentes strates de cette société. Sans relever tous les passages, nous allons nous attarder sur deux errances du prince Mychkine, qui nous semblent les plus révélatrices et pertinentes : la première concerne les quelques heures précédant la première crise d'épilepsie du prince, et la seconde relate la journée de recherche de Mychkine.

Après six mois d'absence, le prince est de retour à Saint Pétersbourg et s'entretient avec Rogojine, qui le laisse brutalement en lui cédant Nastassia Filippovna. Commence alors un parcours minutieux et minuté, qui prépare adroitement la crise : le prince se dirige d'abord vers l'hôtel *La Balance*. Après deux heures d'attente, il sort et débute sa marche sans savoir où aller : « Le prince erra sans but pendant un certain temps. Il connaissait très peu la ville. Il s'arrêtait parfois à des carrefours, devant certaines maisons, devant des places, devant des ponts [...]»⁹⁹. A la différence de Raskolnikov, la ville n'est pas familière au prince (rappelons qu'il revient en Russie après plusieurs années d'absence), et pourtant sa marche dessine l'espace et le rend familier. A dix-huit heures, le voilà à la gare de Tsarskoïe Selo, pour en ressortir presque aussitôt. Il s'engage de nouveau dans la rue, envahi par un sentiment d'inquiétude. S'ensuit l'épisode de la coutellerie, où nous apprenons qu'il est déjà passé devant quelques temps auparavant. Une heure plus tard, le prince est au Jardin d'Eté, puis se dirige vers le Quartier de Pétersbourg, en prenant les quais de la Neva, et hésite de nouveau sur la direction à prendre :

Le prince voulut immédiatement revenir sur ses pas, chez lui, à l'hôtel ; il fit même demi-tour, et commença ; mais, une minute plus tard, il s'arrêtait de nouveau, réfléchissait et retournait à nouveau vers la direction précédente¹⁰⁰.

Il décide de se rendre chez Nastassia, mais prend finalement la route de son hôtel : « Il y eut une minute, à la fin de ce long et torturant chemin dans le Quartier de Pétersbourg, où, brusquement, un désir irréprouvable s'empara du prince [...]. Mais il était déjà devant son

⁹⁹ *L'Idiot*, livre 1, p.371.

¹⁰⁰ *L'Idiot*, livre 1, p.380.

hôtel ...¹⁰¹». Mychkine est ensuite emporté par la crise.

Plus on s'approche de la crise, plus les indications sont précises. Mychkine dessine la ville et ses composantes : les rues, les quartiers, les quais, les ponts, tout est arpenté. Alors même qu'il ne sait pas vraiment où il va, le prince offre un plan si précis que nous arrivons à retracer son itinéraire sur une carte. Comme le souligne Culkov,

dans un paysage de ce genre tous les éléments passent à travers l'âme du héros : couleurs, lignes, composition, perspective, tout se trouve en mouvement ou en déplacement. Nous voyons le paysage par les yeux du personnage romanesque et pourtant nous nous forgeons une représentation parfaitement définie de ce paysage¹⁰².

En effet, une fois de plus, le regard est indissociable de l'errance, car le regard construit les paysages du roman et nous offre une vision des plus réalistes. L'errance du prince est caractérisée par la multitude de pensées et le perte de repères dont souffre le héros.

La deuxième errance se passe après la fuite de Nastassia Filippovna devant l'autel, le prince décide de quitter Pavlosk afin de la retrouver. Son périple sera aussi long et tortueux que le précédent, à la différence qu'il connaît davantage les lieux qu'il va arpenter. Le Pétersbourg évoqué dans cette journée de recherche se rapproche de manière inquiétante du Pétersbourg de Raskolnikov. Grâce aux nombreux travaux effectués sur la ville dans *Crime et Châtiment*, il nous est possible de reconstituer avec assez de certitude des lieux précis de *L'Idiot*. En effet, on peut établir à l'aide de documents historiques et témoignages de sa seconde femme notamment, la véracité topographique des lieux dostoïevskiens; ainsi, la maison de Rogojine se trouve dans le quartier des Marchands, à quelques minutes de la Place aux Foins (lieu de débauche dans *Crime et Châtiment*, où Raskolnikov se rend de nombreuses fois). La Place au Foins correspond aujourd'hui à la Place de la Paix. Plus précisément, d'après Jacques Catteau, la maison de Rogojine se situerait au 33 rue Dzerzinskij.

Mychkine sait donc déjà où se situe la maison de Rogojine, le chemin pour s'y rendre ne nous est alors pas donné : « Une heure plus tard, il était déjà à Pétersbourg, et, à neuf heures passées, il sonnait chez Rogojine¹⁰³ ». Curieuse accélération du temps et passage d'un lieu à un autre sans transition ; c'est que Dostoïevski se concentre sur les événements à venir. Les absences répétées des individus qu'il cherche vont en effet obliger le prince à effectuer d'incessants allers retours. Nous avons déjà relaté cet épisode dans la chronologie, mais nous

¹⁰¹ *L'Idiot*, livre 1, p.387.

¹⁰² Culkov, cité par Catteau Jacques, in *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.530.

¹⁰³ *L'Idiot*, livre 4, p.444.

serons ici plus précis quant aux déplacements de Mychkine. Rogojine absent, « le prince sortit et il déambula, pensif, un certain temps, le long du trottoir¹⁰⁴ » (premier échec). Il court ensuite au Régiment Izmaïlovski, où habite Nastassia. Ne trouvant personne (deuxième échec), Mychkine retourne alors chez Rogojine, et court ensuite au Régiment Semionovski, autre adresse possible de Nastassia, mais comprenant rapidement qu'il n'y a personne (troisième échec), il se dépêche donc de retourner à son hôtel, sur la Litéinaïa. Après s'être restauré, le prince se rend avec hâte pour la troisième fois chez Rogojine, encore absent (quatrième échec). En déambulant sans ne plus savoir où aller, il finit par retourner au régiment Izmaïlovski, où il ne trouve évidemment personne (cinquième échec). Abattu, il regagne son hôtel et trouve l'atmosphère moite de *Crime et Châtiment* : « L'été, poussiéreux, étouffant, de Pétersbourg le tenait comme un étou ; il était ballotté entre les gens sévères ou ivres, regardait les visages sans voir [...]»¹⁰⁵ ». Il repart en direction de la maison, et chose rare dans le roman, l'auteur évoque la foule qui envahit les rues : « il descendit sous la porte cochère, sortit sur le trottoir, s'étonna de la foule compacte des gens que le coucher du soleil répandait dans les rues [...]»¹⁰⁶ » (on se rapproche de plus en plus de l'ambiance de *Crime et Châtiment* ; n'oublions pas que Raskolnikov est un meurtrier ...). On note à cet égard que l'espace urbain subit une transformation au fur et à mesure que le destin des personnages prend une tournure tragique. Au début du roman, le Pétersbourg sale et étouffant de *Crime et Châtiment* s'oppose à celui de *L'Idiot*, plus éclairé et embrumé. C'est en tout cas les quelques indications qui nous sont données au début du roman : Mychkine et les autres descendent du train, « il faisait froid et humide¹⁰⁷ ». Plus le final approche, plus l'atmosphère s'assombrit.

Au sortir de l'hôtel, à cinquante pas exactement nous précise l'auteur (deux cent pas dans *Crime et Châtiment*), alors que le prince s'engage sur un carrefour vers la Gorokhovaïa, Rogojine sort de la foule, rejoint le prince et l'invite à le suivre. Alors que le prince passe presque une journée entière à chercher Nastassia et Rogojine, c'est finalement Rogojine qui trouve le prince. Cependant les deux hommes empruntent deux chemins différents :

- Bon, Lev Nikolaevitch, toi, ici, tu vas tout droit, jusqu'à la maison, tu sais ? Moi, je traverse. Et regarde bien, qu'on soye ensemble ...

A ces mots, il traversa la rue, s'engagea sur le trottoir opposé, regarda si le prince le suivait, et, voyant que celui-ci restait figé et le considérait les yeux écarquillés, il

¹⁰⁴ *L'Idiot*, livre 4, p.445.

¹⁰⁵ *L'Idiot*, livre 4, p.451.

¹⁰⁶ *L'Idiot*, livre 4, p.453.

¹⁰⁷ *L'Idiot*, livre 1, p.35.

lui fit un grand geste en direction de la Gorokhovaïa et se mit à marcher, se retournant sans cesse vers lui et l'invitant à le suivre. Il fut visiblement rassuré que le prince l'eût compris et ne traversât pas la rue pour le rejoindre [...]. Ils firent ainsi environ cinq cent pas [...] le prince n'y tint pas, il lui fit signe de venir. Rogojine traversa tout de suite la rue pour le rejoindre. [...]

- Bon, j'y vais, dit-il soudain, s'apprêtant à retraverser, et toi aussi, vas-y. Faut qu'on soye séparés dans la rue ... c'est mieux pour nous ... deux côtés séparés ... tu verras. [...] Le prince vint vers la maison depuis le trottoir opposé : Rogojine, lui, de son trottoir, était déjà monté sur le perron, et lui faisait signe. Le prince traversa¹⁰⁸.

Rogojine prend soin de ne pas être vu avec le prince à ses côtés, pour ne pas éveiller les soupçons. Il aura d'ailleurs cette attitude à l'intérieur de la maison, où il est prudent de ne pas faire de bruit et empêche toute source lumineuse de rentrer.

L'errance du prince permet de mettre en avant la technique de la répétition à laquelle Dostoïevski a recours. En effet, Mychkine dessine la ville en repassant par les mêmes rues à plusieurs reprises, notamment dans cette journée de recherche, créant ainsi des paysages familiers. Parcourir de manière répétée un même trajet offre au lecteur un ancrage puissant dans la réalité. De plus, les personnages semblent dotés d'une mémoire inconsciente, en tout cas une mémoire qui leur échappe et sur laquelle ils ne semblent pas avoir de contrôle : à de nombreuses reprises il nous est dit que le prince se retrouve à tel endroit sans savoir pourquoi, que ses pas l'ont inévitablement mené ici. Lors de la première errance dont nous avons parlé, l'auteur souligne : « Le prince sortit et, machinalement, alla où ses yeux le menaient¹⁰⁹ ». On constate souvent l'étonnement du personnage face à ce qui lui arrive et face à l'endroit où il se trouve : « Il scruta les alentours et s'étonna d'être arrivé où il était¹¹⁰ ». Si le personnage n'a pas de maîtrise sur sa marche, il donne au lecteur une mémoire qui lui permet de ne pas se sentir perdu. L'itinéraire du prince crée des repères et la mémoire spatiale du lecteur/spectateur provient du regard de l'autre, c'est-à-dire du personnage en errance. La familiarité du paysage ainsi créée grâce à la perception du héros, engendre une vivacité du réel, reçue par le lecteur. Mais comme nous l'avons vu, l'itinéraire de Mychkine n'est pas sans embuches, puisque la traversée de l'espace urbain est saccadée. On trouve ainsi une ville marquée par des croisements, qui supposent par conséquent différentes directions possibles.

¹⁰⁸ *L'Idiot*, livre 4, p.453.

¹⁰⁹ *L'Idiot*, livre 2, p.371.

¹¹⁰ *L'Idiot*, livre 3, p.69.

Ainsi, les carrefours qui parsèment l'errance de Mychkine impliquent des prises de décision et sont aussi parfois source de rencontre. On dénombre cinq carrefours dans le roman. Le premier est emprunté par Mychkine et Gania, qui se dirigent chez ce dernier ; le prince pose d'emblée la question : « [...] comme nous venons d'arriver à un carrefour, ne vaut-il pas mieux nous séparer ? Vous, vous irez à droite, chez vous, et moi, à gauche¹¹¹ ». Le carrefour suivant est emprunté par Mychkine lorsqu'il se rend pour la première fois chez Rogojine ; puis il réemprunte le même carrefour pour se rendre de nouveau chez lui. Le prince se retrouve ensuite face à un carrefour lorsqu'après l'esclandre de Nastassia au concert, il décide de sortir. Enfin, le dernier carrefour est le lieu de rencontre de Rogojine et Mychkine, à la fin du roman. Ces cinq carrefours, qui concernent tous le prince, prennent de la valeur et de la signification au fur et à mesure du récit. Si le carrefour est lieu de confrontation et de rencontre, c'est que l'espace n'est pas seulement individuel.

Les seuils

En ce sens, le carrefour apparaît comme un seuil. Qu'entend-on par seuil ? Outre le sens bakhtinien sur lequel nous allons revenir, le seuil a la caractéristique d'être un espace franchissable. Chez Dostoïevski, le seuil peut prendre la forme d'un carrefour, d'un escalier, d'un palier ou bien encore d'une traversée de couloir. S'il est franchissable, le seuil impose alors un pas, et implique une entrée ou une sortie. Il contraint l'arrêt ou bien la continuité dans le mouvement, car le seuil est délimité spatialement : il est encadré par l'architecture du lieu, il est en deux dimensions. Le personnage le perçoit par sa hauteur mais aussi dans sa largeur, il vit alors le seuil physiquement, puisque lui-même étant un corps, il est délimité spatialement. En terme de temps, le seuil correspond à l'instant où le personnage doit faire un choix : doit-il rentrer dans cette maison ? Prend-il cette direction ? Doit-il gravir cette montée d'escalier ? Nous avons l'exemple parfait avec Mychkine, qui se demande perpétuellement où il va et qui hésite quant à la direction à prendre. Le seuil dostoïevskien traduit alors spatialement les hésitations des personnages, d'autant plus que ces espaces sont souvent tapis dans l'ombre, confinés dans une obscurité angoissante. On y voit mal, on hésite : et comment ne pas comprendre l'indécision des personnages à franchir ces seuils, lorsque l'on voit comment Dostoïevski s'y prend pour nous faire trembler ! L'hésitation provoque alors la suspension pour un temps de l'errance du personnage, même si nous n'avons pas l'impression

¹¹¹ *L'Idiot*, livre 1, p.56.

d'un étirement continu du temps. Car nous l'avons observé, les temps forts s'enchaînent rapidement, et l'hésitation du personnage est souvent interrompue non pas par sa propre prise de décision, mais par un événement extérieur qui le contraint à se décider.

Dans *L'Idiot*, le seuil prend le plus souvent la forme de l'escalier, amenant à un palier. Il s'agit en effet d'un seuil démultiplié par le nombre de marches qui le composent, accroissant l'espace-temps et l'exiguïté. On comprend pourquoi le seuil est un dispositif de séparation, il marque l'exiguïté de l'espace en lui donnant un cadre. Le seuil le plus significatif et remplissant à merveille son rôle est l'escalier de la maison de Rogojine. Nous avons déjà noté l'architecture labyrinthique et lugubre de cette maison qui s'étend sur deux étages. Reliés par un escalier aux allures fantasmagoriques, il se fond parfaitement dans le décor : « Cet escalier était obscur, en pierre, de facture grossière, les murs, eux, étaient peints en rouge¹¹² ». Outre son apparence inquiétante, c'est la manière dont Mychkine et Rogojine l'utilisent qui va corroborer son état de seuil. Lorsque le prince arrive, il monte une première fois les marches : « [...] il entreprit de monter le grand escalier jusqu'au premier étage¹¹³ » ; puis les deux hommes sont décrits « grim pant deux ou trois marches, en redescendant autant¹¹⁴ ». Au cours de leur conversation, Mychkine tentera de partir à six reprises, mais il est retenu à chaque fois :

- [...] Maintenant je m'en vais, et je ne reviendrai pas. Adieu.

Le prince *se leva*¹¹⁵.

- Reste un peu avec moi, dit Rogojine [...].

Le prince *se rassit*. [...] Le prince *se leva*, et il voulut partir, une nouvelle fois. [...]

- [...] Et ce n'est pas du tout ça que je voulais te demander, d'ailleurs ... J'ai oublié ... Adieu ...

- Pas par là, dit Rogojine.

- J'ai oublié !

- Par là, par là, viens donc, je te montre.

[...] L'autre sortit derrière lui sur le palier et laissa la porte entrouverte. Ils restaient là, face à face [...].

- Adieu, alors, dit le prince, en lui tendant la main.

- Adieu, murmura Rogojine [...].

Le prince *descendit* une marche, et il se retourna.

- Pour ce qui est de la foi, commença-t-il, avec un sourire (sans doute ne voulait-il

¹¹² *L'Idiot*, livre 2, p.340.

¹¹³ *L'Idiot*, livre 2, p.340.

¹¹⁴ *L'Idiot*, livre 2, p.341.

¹¹⁵ Souligné par nous.

pas laisser Rogojine ainsi) [...].

- [...] Enfin, bon ! ... Adieu, au revoir ! Que Dieu ne t'abandonne pas !

Il se tourna et fit *quelques pas* dans l'escalier.

– Lev Nikolaevitch ! lui cria d'en haut Parfione quand le prince fut arrivé à l'étage inférieur.

[...] Et le prince s'arrêta encore. [...] Il réfléchit un peu, *remonta* les marches [...].

Quand ils se retrouvèrent sur l'escalier, il ajouta :

- [...] Allez, adieu, et toi et moi, il faut qu'on y aille. Et il rouvrit la porte¹¹⁶.

Le prince s'y prend à six fois avant de quitter définitivement la maison. Il est retenu soit par son envie de parler, soit par Rogojine qui l'incite à rester presque contre son gré en le contraignant à parcourir sa demeure. C'est Rogojine qui mène le mouvement, alors même que le prince tente en premier de s'imposer en voulant partir. Rogojine fait circuler Mychkine dans tous les recoins de sa maison, et on sent alors un prince pris au piège par la maison même : il a tellement parcouru de pièces et de couloirs, qu'il ne sait plus comment sortir de ce lieu, et se trompe de direction ... Les montées et descentes des marches reflètent ici de manière significative l'hésitation du prince. Il est à six reprises au seuil d'un lieu (escalier, palier de portes) qu'il n'arrive pas à franchir entièrement ; s'il entreprend la démarche, il ne va pourtant pas au bout de son geste. C'est que le seuil se révèle être un lieu de menace et de danger, qui par son franchissement, aboutit à la réalisation d'un acte.

Le seuil est la montée en puissance de la tension dramatique, et aboutit au temps de la crise. Le face à face Mychkine/Rogojine, qui précède la première crise d'épilepsie du prince, en est un parfait exemple. Dostoïevski prépare soigneusement cette confrontation en mettant l'accent sur l'ensemble des seuils à franchir. A son arrivée à l'hôtel, Mychkine pressent immédiatement le danger et son caractère décisif :

Et brusquement, il aperçut, au fond de cette porte cochère, dans la pénombre, au tout début de l'escalier, un homme. [...] Un instant plus tard, le prince courait dans l'escalier, à sa poursuite. Son cœur était figé. « Tout va se jouer maintenant ! », se dit-il avec une conviction étrange. L'escalier dans lequel le prince s'était mis à courir en débouchant de la porte cochère menait aux couloirs du rez-de-chaussée et du premier étage où les chambres de l'hôtel se trouvaient disposées. Cet escalier, comme dans tous les immeubles de construction ancienne, était de pierre, obscur, étroit et partait en colimaçon autour d'une grosse colonne de pierre. Sur le premier palier, cette colonne avait un renforcement, une sorte de niche [...]. Malgré

¹¹⁶ *L'Idiot*, livre 2, pp.341-369.

l'obscurité, le prince, en se précipitant sur le palier, distingua [...] un homme [...]. Une seconde, ils restèrent face à face, presque l'un contre l'autre. Soudain, le prince lui saisit les épaules, et le tourna en arrière, vers l'escalier [...] ¹¹⁷.

Le prince décèle à l'entrée du seuil une présence inquiétante, mais il n'hésite pas, cette fois-ci, à le franchir, alors même qu'il sent que quelque chose d'irréparable va se produire. Mychkine franchit une succession de seuils (d'abord l'escalier, puis les couloirs, et le palier du premier étage) pour arriver jusqu'à son rival. Nous sommes dans le cheminement inverse que dans l'exemple précédent : chez Rogojine le mouvement était de haut en bas, le prince cherchait à descendre ; ici le mouvement part du bas pour aller vers le haut. C'est une image récurrente dans l'œuvre de Dostoïevski, et on la retrouve souvent dans le personnage du prince, figure de la sainteté qui atteint la pureté maximale par un mouvement ascensionnel. On s'imagine que Rogojine a effectué le même chemin que le prince pour arriver à ce palier, qu'il est passé par les mêmes seuils ; mais habitué à ce type de lieu (on note la similarité de cet escalier avec celui de la maison de Rogojine), on ne sent pas d'hésitation dans le geste de Rogojine : « Les yeux de Rogojine se mirent à briller, un sourire frénétique lui déforma le visage. Son bras droit était dressé, quelque chose luisant dans son poing [...] ¹¹⁸ ». Au contraire de Mychkine, ce sont plutôt les attributs du diable qui caractérisent Rogojine : la frénésie, la lueur meurtrière et le poing levé, poussent à la chute du prince, qui finira par tomber dans son élan épileptique :

Puis, sans avoir eu le temps de comprendre la crise, et découvrant que le prince reculait devant lui puis qu'il tombait soudain à la renverse, jusqu'en bas de l'escalier et se cognait la nuque dans son élan sur une marche de pierre, Rogojine se précipita vers le bas, contourna l'homme à terre, et s'enfuit de l'hôtel, dans un état presque second ¹¹⁹.

Le prince entraîne malgré lui Rogojine dans sa chute, qui se voit contraint de partir, désarmé par ce qu'il vient de se dérouler sous ses yeux. Il ne peut faire autrement que de redescendre, et le narrateur souligne d'ailleurs que Rogojine « se précipita vers le bas ¹²⁰ ». Ce face à face entre la figure christique du prince et la diabolisation de Rogojine est donc orchestré par l'ensemble des seuils, qui deviennent des éléments dramatiques. L'obscurité du

¹¹⁷ *L'Idiot*, livre 2, pp.388-389.

¹¹⁸ *L'Idiot*, livre 2, p.389.

¹¹⁹ *L'Idiot*, livre 2, p.390.

¹²⁰ *L'Idiot*, livre 2, p.390.

lieu, la spirale de l'escalier, le renforcement du palier, amènent à une magnifique dramatisation de la scène.

Dans *La poétique de Dostoïevski*¹²¹, Bakhtine définit le seuil dostoïevskien comme étant le passage à ce qu'il nomme l'agora, c'est-à-dire la foule, le lieu public. Le seuil est le chemin parcouru pour être visible aux yeux de la société. Le terme bakhtinien prépare l'entrée dans l'agora : les personnages passent de l'ombre à la lumière, ils quittent l'espace intime pour l'espace public. Le héros passe d'abord par le seuil, qui devient (à certaines occasions) le lieu de la confession ; il doit franchir ce seuil pour passer dans l'espace public. Les scènes de groupe sont nombreuses dans le roman, et il est étonnant de constater qu'elles se déroulent le plus souvent dans un espace confiné. C'est que l'exiguïté accentue la nature scandaleuse de la confession publique (qui est d'ailleurs parfois plus un aveu involontaire, incontrôlé, qu'une confession ; nous pensons par exemple à la deuxième crise d'épilepsie du prince, qui à travers sa crise, avoue sa condition d'idiot aux yeux de tous ; c'est en tout cas en terme d'aveu que la foule reçoit cette crise). Dostoïevski est en effet friand des scènes de groupe et les construit avec habileté : il amasse un nombre impressionnant de personnages dans un petit espace mais les fait arriver progressivement. Nous sommes alors au début en présence de seulement deux ou trois personnages, et on finit par s'apercevoir à la fin qu'il y en a plus d'une dizaine ! On comprend alors pourquoi lors du passage du seuil à l'agora, l'espace intime du héros est complètement nié et absorbé par l'espace collectif. En ce sens, l'espace de l'agora est l'espace de la violence, où les conflits enfermés dans un espace restreint explosent au même titre que le temps, qui dans cet espace devient l'expérience tragique du héros. Le franchissement du seuil bakhtinien provoque le scandale, qui réside dans les yeux de la foule qui épie celui qui le franchit, mais qui s'épie aussi elle-même.

Repensons aux scènes collectives sur la terrasse des Lebedev par exemple. Se souvenant que c'est son anniversaire, Mychkine invite Rogojine à le fêter avec lui à sa datcha. A sa surprise, le prince découvre « qu'une foule bruyante et nombreuse se trouvait déjà réunie sur sa terrasse illuminée¹²² ». Les règles de l'hospitalité s'en trouvent inversées, ce sont les invités, n'en étant finalement pas vraiment, qui accueillent le prince, alors qu'il est chez lui (il s'agit en réalité de la datcha louée gracieusement par Lebedev, mais qui ne manquera pas de lui rappeler : « je suis le maître des lieux, prince, et même si je ne veux pas manquer à votre respect .. Mettons que, vous aussi, vous êtes maître des lieux, mais je veux pas que, dans ma

¹²¹ Bakhtine Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Editions du Seuil, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, 1970.

¹²² *L'Idiot*, livre 3, p.78.

propre maison ...[...]»¹²³ ». La foule apprend l'anniversaire du prince quand celui-ci arrive, ce qui laisse supposer que tout le monde s'est réuni pour une autre raison, et qu'un évènement se prépare. Dostoïevski prend soin d'introduire chaque personnage en les individualisant ; il les sort de la foule un instant, zoome sur eux quelques secondes et les replace dans le brouhaha de la foule. C'est au travers des yeux étonnés du prince que chaque personnage nous est présenté, même si nous en connaissons la plupart. En même temps qu'il les présente, Dostoïevski met en place une scénographie des personnages, c'est-à-dire qu'à la fin de cet épisode, nous pourrions schématiquement dessiner la scène ; tous les personnages sont minutieusement placés dans ce petit bout d'espace. On apprend que ce petit monde s'est rassemblé progressivement sans raison particulière : « On apprit de son bavardage que les gens ne s'étaient rassemblés que tout naturellement, et presque par hasard¹²⁴ ». Nous apprendrons plus tard que c'est Nastassia Filippovna qui est en réalité à l'origine de ce rassemblement. Ainsi, Vera est dans la cuisine, sa sœur dans une chambre, Bourdovski assis sur une chaise sur la terrasse, Ferdychtchenko dans un coin, Hippolyte dort sur le divan ... On ne sait pas vraiment comment les personnages arrivent, et bien souvent le prince est surpris par la prise de parole d'un personnage qu'il n'avait pas encore vu ; ils apparaissent d'« on ne sait où¹²⁵ ». Certains personnages restent en arrière-plan, comme le prince qui « jusqu'à présent, [il] avait écouté le débat en silence [...]»¹²⁶ » ou encore Rogojine qui

au début, s'était préparé, lui aussi, à partir sans bruit, restait à présent immobile, tête baissée, comme si, lui aussi, il avait oublié qu'il voulait s'en aller. De toute la soirée, [...] il restait extrêmement pensif [...]. A présent, on pouvait même croire qu'il attendait on ne savait trop quoi, mais quelque chose de capital [...]»¹²⁷.

C'est le réveil brutal d'Hippolyte qui provoque l'agitation de l'assemblée, déjà bien éméchée et animée par le débat qui vient de se produire. Hippolyte devient le personnage central de la scène, et attire l'attention de tous par la lecture de son *Explication*. Il apostrophe son public, enchaîne des mouvements brusques, et se fait rapidement imiter par ses auditeurs ; on assiste ici encore à un jeu avec les chaises, chacun bondit de son siège, se rassoit brusquement ; bref, la lecture a provoqué un immense désordre. Hippolyte, à travers son *Explication*, a créé une scène bakhtinienne par excellence : il a confectionné l'agora et s'y est plongé à cœur ouvert. C'est d'ailleurs lui qui arrive le premier à la datcha, franchissant ainsi

¹²³ *L'Idiot*, livre 3, p.158.

¹²⁴ *L'Idiot*, livre 3, p.79.

¹²⁵ *L'Idiot*, livre 3, p.81.

¹²⁶ *L'Idiot*, livre 3, p.94.

¹²⁷ *L'Idiot*, livre 3, pp.99-100.

ce seuil qu'il va lui-même, consciemment, transformer en espace public. C'est dire si le regard est ici plus qu'important, Hippolyte braque sur sa propre personne un projecteur, il s'expose volontairement au regard de tous ; mais chaque auditeur observe également la réaction de son voisin. Dès qu'un personnage parle, toute l'assemblée est touchée, les regards se tournent dès que la parole est prise. Si Hippolyte ouvre cette scène dont il dirige la représentation, c'est aussi lui qui la referme. Il provoque un dernier rebondissement en ratant son suicide alors qu'il se trouve sur le seuil de la terrasse, s'apprêtant à sortir ! Après avoir franchi une première fois le seuil en entrant et en ayant excellé dans son discours face au public, il ressort entièrement décrédibilisé face à la foule, qui déjà se disperse hâtivement. C'est donc affaibli et condamné qu'il quitte cette place publique d'un temps, et restera ainsi jusqu'à la fin, s'attirant désespérément la haine et la pitié des autres.

C'est alors le regard de tous qui fait de la confession un scandale, ramené à une crise généralisée. Ce sont dans ces scènes que les héros jouent « le théâtre de leurs tragédies¹²⁸ ». Les scènes de groupe sont alors comme des scènes de théâtre, des mini spectacles avec des personnages en représentation. C'est ce que Jacques Catteau nomme le psychodrame, « une représentation théâtrale non plus thérapeutique mais cathartique, où les personnages, placés dans des situations de conflit, portent leurs actes à l'incandescence [...]»¹²⁹ ». L'agora devient le théâtre d'une micro société, enfermée dans un espace marqué par l'impossibilité d'en sortir, sous le regard de chacun. Nous lecteur, trouvons une véritable place en tant que spectateur et nous ne pouvons qu'assister au déroulement tragique du destin des héros. L'ensemble prenant le dessus sur l'individu, il condamne et offre à voir le spectacle d'une tragédie collective.

Le seuil est un *leitmotiv* dans la composition romanesque dostoïevskienne ; il est la jonction entre deux espaces, entre deux lieux, mais il est aussi ce qui les délimite. Il est à la fois l'obstacle à enjamber, et le point de rencontre ; mais jamais il ne réussit à trouver d'unité. Soulignons la remarque capitale de Dominique Arban : le seuil est considéré comme espace uniquement parce qu'il est passage d'un lieu précédent et d'un lieu à venir¹³⁰. Mais franchir un seuil, c'est franchir plus qu'un espace délimité géographiquement ; c'est franchir un seuil public, social, psychologique et cela sous-entend inévitablement un avant et un après, nous l'avons bien vu dans les exemples précédents. Dominique Arban soutient que le seuil s'étend jusqu'aux personnages, c'est-à-dire qu'ils sont eux-mêmes un seuil. Et en effet, si le seuil est

¹²⁸ Gourfinkel Nina, « Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski », in Cahier de l'Herne, pp.235-251.

¹²⁹ Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.558.

¹³⁰ Arban Dominique, « « Le seuil » -thème, motif et concept », in *Dostoïevski*, Cahier de l'Herne, Paris, p.207.

bien le passage d'un état à un autre, s'il représente le changement social ou psychologique et l'hésitation de ce changement, les personnages dostoïevskiens sont alors des seuils, même lorsqu'ils n'en franchissent pas géographiquement. Nous avons déjà observé que les personnages, en particulier Mychkine, sont en proie à l'hésitation lorsqu'ils marchent. Tentons alors d'aller plus loin : si la marche solitaire engendre un flot de pensées qui plonge Mychkine dans une perte de repères et une hésitation angoissante, elle retarde cependant le passage à l'agora, à l'exposition publique. Où situer alors l'errance ? Qu'en est-il de la déambulation ? Ne préserve-t-elle pas l'espace intime du héros ? N'est-elle pas en ce sens un seuil perpétuel, en mouvement (différent de celui lent et figé du seuil spatial) ? L'errance n'est-elle pas la solution momentanément trouvée par les personnages pour échapper au danger, et par conséquent n'est-elle pas la quête d'une liberté ?

Deuxième partie :

**LES PERSONNAGES DOSTOÏEVSKIENS DANS
L'ESPACE : EN QUÊTE D'UNE EXPÉRIENCE
MYSTIQUE**

1. La crise d'épilepsie comme outil scénographique

Les liens entre littérature et épilepsie ouvrent un champ d'étude vaste et passionnant, mais extrêmement complexe. C'est dire si les liens entre les deux concepts fascinent, car on se retrouve face à l'éternel rapport supposé entre la création et la maladie. Ce rapport complexe éveille un mystère qui ne cesse d'augmenter face aux différentes thèses défendues. Chez Dostoïevski, de par son épilepsie, de nombreux liens ont été établis entre son génie créateur et sa maladie ; une multitude de théories ont alimenté le débat, toujours d'actualité d'ailleurs, théories à caractère parfois fantasque. Car le lien est évidemment très tentant, mais comme Jacques Catteau l'a pertinemment démontré, la tentation d'une telle facilité est souvent à l'origine d'erreurs grossières. Force est de constater qu'un grand nombre de personnages dostoïevskiens sont atteints par un mal, soit physique, soit mental. Il y a les personnages malades, les phtisiques par exemple (Hippolyte dans *L'Idiot*), les fous (Raskolnikov dans *Crime et Châtiment*), et les épileptiques. C'est cette dernière catégorie qui va évidemment nous intéresser, car le héros de *L'Idiot* est un épileptique. Il ne s'agira pas de donner une explication à l'épilepsie de Dostoïevski, nous n'en avons déjà pas la compétence, et cela ne nous apporterait rien pour notre réflexion (si ce n'est d'assouvir une curiosité personnelle). Néanmoins il est difficile de s'en détacher entièrement, car on ne peut nier les similitudes entre la vie de Dostoïevski et celle du prince Mychkine. C'est en effet dans ce personnage que Dostoïevski semble avoir introduit le plus de traits autobiographiques. Pour autant, nous nous en tiendrons, pour introduire plus précisément l'épilepsie, à des faits attestés ; notre propos s'appuiera donc sur les correspondances de l'écrivain ainsi que sur les témoignages de ses proches, et plus particulièrement sur ceux de sa seconde femme, Anna Grigorievna.

Manifestations épileptiques chez Dostoïevski et le prince Mychkine

L'origine de l'épilepsie de Dostoïevski fait toujours débat, chacun y va bon train sur son interprétation de tel ou tel évènement comme déclencheur de la maladie¹³¹. Mais ce qui nous importe, c'est bien la transposition littéraire de la crise d'épilepsie chez le personnage de Mychkine, et au sein même de la structure romanesque, tout en s'appuyant sur les témoignages précis que nous a laissés Dostoïevski et auxquels nous accordons notre confiance. Il serait également intéressant de comparer la manifestation littéraire de l'épilepsie avec

¹³¹ La mort du père de Dostoïevski a été retenue par Freud pour interpréter la première crise ; Dominique Arban soutient qu'elle s'est déclenchée à la vue d'une scène mystérieuse entre les parents de Dostoïevski ; d'autres encore affirment que c'est le bain qui est à l'origine de l'épilepsie.

d'autres personnages épileptiques de l'œuvre.

Très jeune, on sait que l'écrivain a une santé fragile, il est régulièrement souffrant car il contracte des maladies bénignes. 1845 semble être un premier tournant dans le vie du romancier : jusqu'alors Dostoïevski n'évoquait que très peu sa santé, mais après cette date cela change ; c'est en effet l'année des premières critiques suite à son entrée en littérature avec *Les Pauvres Gens*. Les premières critiques surtout, dont on sait qu'il y prêtait une grande attention, attestent de son hypersensibilité et de sa nervosité. Apparaît alors chez l'homme un développement de phobies (la mort, la peur d'être enterré vivant notamment), mais qui s'oppose avec étonnement à une vitalité qui se traduit par une intense création, et dont il fait part à son frère Mikhaïl : « Frère, je renais, non seulement moralement, mais aussi physiquement. Jamais il n'y a eu en moi telle abondance et telle clarté, telle égalité de caractère, telle santé physique¹³² ». On ne peut également passer sous silence le baigne et l'exil en Sibérie de 1851 à 1859, dont on sait que plusieurs crises se sont déclenchées là-bas. Malgré toutes les interprétations qui ont pu être données, pour Dostoïevski, il n'a pas eu de crises avant 1850. On note néanmoins que l'écrivain connaissait déjà l'épilepsie, puisqu'il en est question dans sa nouvelle *La Logeuse* (1847).

Son mal grandissant au fil des années, Dostoïevski prenait soin de noter toutes ses crises et leurs manifestations physiques et psychiques, ainsi que leurs séquelles, les effets post-critique. Voici par exemple, quelques observations faites par Dostoïevski¹³³ :

« Crises. Après une interruption de 5 mois ½ »

1873

20 avril

4 juin

1 août

3 et 19 septembre

27 décembre.



N. B. Au total, 8 crises en un an

1874

28 janvier (assez forte)

16 avril (forte, mal à la tête, jambes brisées)

N. B. *Samedi 20 avril*. Ça a commencé tout juste à s'éclaircir dans ma tête et mon esprit,

¹³² Lettre de Dostoïevski à son frère Mikhaïl, le 26 septembre 1845, in *Correspondance*, tome 1, p.278.

¹³³ Tableau présent dans Catteau Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, pp.154-155.

Humeur très sombre, manifestement j'ai été sérieusement secoué. Pendant trois jours jusqu'au 19, ce fut très pénible. Le 20 avril, à 10 heures du soir, bien que ce fût encore pénible, un commencement de dissipation.

13 mai (assez forte)

27 juin (assez forte)

9 juillet (samedi 29 juin). Tête et esprit lourds, toujours les jambes brisées.

15/17 juillet (assez faible). Pleine lune. Temps extrêmement changeant, 5 jours durant : du soleil, du vent, de la pluie, des accalmies, tout cela en une journée.

8 octobre (la nuit, forte, à 5 heures du matin).

Jours secs et clairs.

18 octobre, crise à 5 heures du matin, assez forte mais moins que la précédente. Jours clairs.

28 décembre, le matin, à 8 heures, au lit, crises des plus fortes. J'ai surtout souffert de la tête.

Le sang me comprimait le front de manière extraordinaire et la douleur se répercutait dans le sinciput. Confusion, tristesse, remords, et fantastique. J'étais très irrité. Journée claire : -1°.

Au total, en 1874, à partir du 28 janvier, 8 crises.

(1875)

Après, encore deux crises, l'une le 4 janvier et l'autre, le 15 janvier »

8 avril. Crise à minuit trente. Je l'avais clairement pressentie dans la soirée, même hier. A peine avais-je préparé deux cigarettes et m'étais-je installé pour écrire ne serait-ce que deux pages de mon roman que, je m'en souviens, j'ai volé au milieu de la pièce. Je suis resté à terre 40 minutes. J'ai repris conscience dans la position assise, avec mes cigarettes, mais je ne les bourrais pas. Je ne me souviens pas comment mon porte-plume s'est retrouvé entre mes doigts ; j'en avais lacéré mon étui à cigarettes. J'aurais aussi bien pu me l'enfoncer dans le corps. Toute la semaine, le temps a été humide, c'est la pleine lune et, semble-t-il, il gèle un peu. 8 avril pleine lune.

N. B. Une heure après la crise, j'ai eu soif. J'ai bu trois verres d'eau d'affilée. Ce n'est pas que j'ai très mal à la tête. Voici une heure que la crise a eu lieu. J'écris et j'ai du mal à trouver mes mots. La peur de mourir commence déjà à passer mais elle reste encore si extraordinaire que je n'ose pas me coucher. J'ai mal aux jambes et au côté. 40 minutes plus tard, je suis allé réveiller Anja (Anne), et j'ai été étonné quand Luker'ja m'a dit que Madame était partie. Je l'ai questionnée en détail, quand et pour quelles raisons Madame était-elle en voyage. Une demi-heure après la crise j'ai pris *opii banzoedi* : 40 gouttes dans de l'eau.

Tout le temps de ma complète inconscience, après m'être relevé, je suis resté assis à remplir de tabac mes cigarettes, quatre si on fait le compte, mais plutôt mal, et pour les deux dernières, j'ai ressenti un violent mal de tête sans comprendre ce qui m'était arrivé. »

« 4 juillet (1875)

1875, 29 septembre, forte (mais non des plus fortes), la nuit, sur le matin, après cinq heures, après 3 mois d'interruption. Pleine lune. Sensation de gêne. Léger épanchement de sang dans la gorge. Très forte montée de sang à la tête. Irritabilité.

Octobre 13. Le matin, pendant le sommeil, à 7 heures, pas très forte.

1876 26 janvier. Lundi matin, pendant le sommeil, à 7 heures, assez forte. Afflux de sang à la tête. Tristesse et hypocondrie. Dernier quart de la lune. Je m'étais auparavant détraqué les nerfs par un long travail et d'autres choses.

2 mai, à 9 heures du matin, assez forte, mais plus faible que la précédente. J'ai mis longtemps à reprendre mes sens. Peu de traces de meurtrissures (...)

14 mai, le matin, pendant le sommeil, à 7 heures. Assez forte, faible épanchement de sang, mal aux jambes surtout, un peu aux reins. Mal à la tête. Forte irritabilité.

6 juin, moyenne, le matin, pendant le sommeil, mal aux reins.

13 juin, à 9 heures, pendant le sommeil, mal à la tête.

N. B. Fréquence des crises encore jamais vue.

11 août, le matin, à l'hôtel de la rue Notre-Dame du Signe, après le retour d'Ems, moyenne.

19 août, le matin, moyenne, j'ai les membres douloureux.

10 octobre, le matin, à 10 heures, pendant le sommeil, assez forte. Irritabilité. Journée claire et gel. Premier jour froid.

15 novembre, à 10 heures du matin, pendant le sommeil. Journée claire et gel. Grande lassitude. Fantastique. Confusion, impression fausses, bras et jambes moulus. Assez forte.

19 février, crise assez importante.

17 mars, crise des plus importantes. Net changement de temps. La lune commence à décroître. »

« 1879-1880

10 octobre 78

28 avril 79

13 septembre 79

9 février 80

14 mars 80

7 septembre 80. Assez forte, à 9 heures moins le ¼. Dislocation des idées, retour dans les années antérieures, rêverie, méditation, culpabilité, me suis démis un os du dos ou froissé un muscle.

6 novembre 80. A sept heures du matin, dans le premier sommeil, mais l'état morbide où j'étais plongé a été mal supporté et a duré une semaine. Plus ça va et plus l'organisme s'affaiblit et supporte mal les crises et plus leur effet s'accroît. »

Ces quelques notes, englobant les années 1873 à 1880, nous montrent l'importance du mal et la place qu'il occupe dans sa vie. Dostoïevski évoque également, détails importants, les répercussions sur son métier d'écrivain (perte de mémoire, indécisions entraînant des changements de plan, tremblements...). En plus d'avoir soigneusement noté la fréquence des crises et leurs apparitions, Dostoïevski les a décrit assez précisément à ses proches :

A Barnaoul, j'ai eu une crise et je suis demeuré là-bas quatre jours de plus. (Cette crise m'a anéanti au physique et au moral : le docteur m'a déclaré que je souffrais d'une véritable épilepsie, et prédit que, si je ne prenais pas des mesures

immédiates, autrement dit si je ne me soignais pas correctement, ce qui implique une complète liberté, mes crises pouvaient prendre la pire tournure et je risquais, un jour, d'être étouffé par un de ces spasmes qui surviennent à chaque fois)¹³⁴.

Et les souvenirs de ses proches concordent :

Soudain, il n'acheva pas le mot qu'il prononçait, pâlit, esquissa le mouvement de se lever du divan et s'inclina de mon côté. Je regardais avec stupeur les transformations de son visage. Mais brusquement retentit un cri effrayant, un hurlement plutôt et il commença à plier le corps en avant [...]. Je le saisis par les épaules et le remis de force sur le divan. Mais quel fut mon effroi lorsque je vis le corps inerte de mon mari glisser du divan et que j'étais incapable de le retenir [...]. Peu à peu les convulsions s'interrompirent et il commença à reprendre ses sens ; mais au début, il avait perdu la conscience du lieu où il se trouvait et était même dans l'impossibilité de s'exprimer : il voulait dire quelque chose mais un mot venait toujours à la place d'un autre et il était impossible de le comprendre [...]. Une autre crise survint une heure plus tard et cette fois, avec tant de force que Fedor Mikhaïlovitch, deux heures après avoir repris l'esprit, poussait des cris de douleur [...]. A l'entendre crier et gémir pendant des heures, à voir son visage déformé par la douleur, si différent de ce qu'il était à l'ordinaire, ses yeux d'une fixité démentielle, incapable que j'étais de saisir ses paroles décousues, j'eus la quasi conviction que mon cher mari allait devenir fou¹³⁵.

C'est une double crise dont nous fait part la seconde femme de l'écrivain, crise violente et brutale, qui nous laisse imaginer le difficile retour à la réalité. Il y aura toujours le problème de la véracité et de l'exactitude des faits dû aux souvenirs, mais ces témoins oculaires semblent plus fiables que d'autres, qui parfois rapportent une crise dont leur a fait part Dostoïevski, sans avoir été présents¹³⁶. Il y a évidemment risque de déformation de la vérité. La composition de la crise néanmoins semble être attestée : l'ensemble des témoignages prouvent qu'il y a à chaque crise, l'écarquillement des yeux, la crispation du visage et du corps, un cri strident et une chute brutale. Les témoignages des séquelles post-comitial eux aussi, s'accordent. « Au lendemain d'une crise, il [Dostoïevski] est triste,

¹³⁴ Lettre de Dostoïevski à Alexandre Egorovitch Wrangel, le 9 mars 1857, in *Correspondance*, tome 1, p.466.

¹³⁵ Grigorievna Anna, cité par Catteau Jacques, in *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.156.

¹³⁶ C'est le cas par exemple de la mathématicienne Kovalevskaïa.

déprimé, accablé comme s'il venait d'assister à un enterrement ... Après les crises, il est hanté par la peur de la mort¹³⁷ » ; ou encore :

Les crises laissent parfois des séquelles : contusions causées par la chute ou douleurs musculaires à la suite des convulsions. Des taches parsemaient le visage anormalement rouge. Mais le pire était la perte de mémoire et la dépression qui durait quelques fois plusieurs jours. Une angoisse et une émotivité qu'il ne parvenait pas à dominer rendaient son état moral extrêmement pénible¹³⁸.

Dostoïevski affirme à plusieurs reprises la souffrance engendrée par la crise et les troubles qui persistent sur une durée variable, mais relativement conséquente. Il est évidemment le mieux placé pour nous faire part des effets secondaires de la crise comme nous l'avons vu dans le tableau précédent. Les crises entraînent la chute du corps, et laissent des traces parfois physiques : on sait grâce aux *Souvenirs* d'Anna Grigorievna que Dostoïevski s'est blessé à l'œil et s'est fait une luxation de l'épaule lors d'une chute épileptique. Dostoïevski vit alors l'espace de par sa chute.

Mais qu'en est-il du prince Mychkine ? Ce dernier est touché par deux crises d'épilepsie à proprement parler, et une troisième « ratée », simplement amorcée. Mais avant qu'elles n'aient lieu, l'écrivain prépare longuement sa manifestation, en faisant discourir le prince sur son passé de malade :

- [...] C'était après une série de crises très fortes, très douloureuses, de ma maladie, et moi, quand cette maladie s'aggravait et que les crises se répétaient plusieurs fois d'affilée, je tombais toujours dans une hébétude complète, je perdais complètement la mémoire, le cerveau continuait bien de travailler, mais tout se passait comme si la suite logique des idées s'était brisée. Je ne pouvais pas lier ensemble plus de deux ou trois idées. C'est l'impression que j'ai. Et puis, quand les crises s'apaisaient, je retrouvais ma santé et ma force, comme en ce moment, là. Je me souviens ; je sentais une tristesse insupportable ; cela m'avait fait une impression terrible, que tout était étranger ; cela, je l'avais compris¹³⁹.

En expliquant aux filles Epantchine son passé d'épileptique, il s'introduit publiquement. Pour les Epantchine, avoir un « original » comme parent n'est pas flatteur ; et pour cause, le déclin de cette famille pétersbourgeoise se confirme par la présence d'un idiot

¹³⁷ Grigorievna Anna, cité par Sutterman Marie-Thérèse, in *Dostoïevski et Flaubert, écritures de l'épilepsie*, Puf, Paris, 1993, p.33.

¹³⁸ Strakhov, cité par Tarr Raïssa, in *Dostoïevski vivant*.

¹³⁹ *L'Idiot*, livre 2, p.103.

dans son sein. On voit bien la similitude dans le déroulement de la crise avec le récit qu'en donne Dostoïevski. Les propos du prince précédant ce passage éclairent d'ailleurs l'avenir de son état : « - Les crises ? demanda le prince, un peu surpris. Les crises, maintenant, elles sont assez rares. Remarquez, je ne sais pas ; on dit que le climat d'ici me fera du mal¹⁴⁰ ». Le climat ici évoqué n'est pas sans rappeler les notes du tableau dans lequel Dostoïevski commentait ses crises ; le climat est souvent à ses yeux une raison de l'apparition d'une crise. Mais c'est même dès les premières pages du roman que Dostoïevski rend compte du caractère épileptique de son personnage : « Ses yeux étaient grands, bleus, attentifs ; on lisait dans leur regard quelque chose de doux mais de pesant, quelque chose qui était empreint de cette expression bizarre qui permet à certains de deviner dans un sujet, et au premier coup d'œil, l'épilepsie¹⁴¹ ». La première crise du prince a lieu suite à la tentative de meurtre de son « frère » et rival Rogojine :

Il eut une crise de cette épilepsie qui l'avait laissé depuis déjà très longtemps. On sait que les crises d'épilepsie, le haut mal proprement dit, arrivent en un instant. Au cours de cet instant, soudain, le visage se déforme d'une manière terrible, surtout le regard. Les convulsions et les soubresauts s'emparent de tout le corps, de tous les traits du visage. Un hurlement horrible, inimaginable, qui ne ressemble à rien, jaillit de la poitrine ; ce hurlement, il fait comme disparaître soudain tout ce qui est humain, et il est absolument impossible, du moins très difficile, à un observateur d'imaginer, et puis d'admettre que, ce qui crie, c'est, pour ainsi dire, quelqu'un d'autre qui se trouverait à l'intérieur de cet homme¹⁴².

Mais Dostoïevski une fois de plus, avait anticipé en précisant d'abord le sentiment du prince, disant à Rogojine : « Mon vieux Parfione, je me sens de nouveau comme il y a cinq ans, quand je sentais venir les crises¹⁴³ ». Puis, au cours de ses torturantes réflexions au moment de son errance, Dostoïevski rajoute :

Il réfléchit, entre autres, au fait que, dans l'état épileptique, il y avait un degré, précédant juste la crise en tant que telle (si seulement la crise arrivait en plein jour) quand, brusquement, dans la tristesse, dans la nuit spirituelle et l'oppression, son cerveau, par instants, semblait comme s'embraser, et toutes ses forces vitales se tendaient à la fois dans un élan extraordinaire. La sensation de la vie, de la conscience de soi, décuplait presque au cours de cet instant qui se prolongeait le

¹⁴⁰ *L'Idiot*, livre 2, p.101.

¹⁴¹ *L'Idiot*, livre 1, pp.20-21.

¹⁴² *L'Idiot*, livre 2, pp.389-390.

¹⁴³ *L'Idiot*, livre 2 p.342.

temps d'un éclair. L'esprit, le cœur s'illuminaient d'une lumière extraordinaire ; tous ses troubles, ses doutes, ses inquiétudes semblaient s'apaiser tous à la fois, se résolvait en une sorte de tranquillité supérieure, de joie complète, lumineuse, harmonieuse, et d'espoir plein de la cause définitive. Mais ces moments, mais ces éclairs n'étaient encore que le pressentiment de cette seconde définitive (oui, une seconde, jamais plus) par laquelle commençait la crise proprement dite. Cette seconde était, bien sûr, insupportable¹⁴⁴.

On sent alors inévitable l'arrivée d'une crise et on se doute que cela sera douloureux, autant physiquement que mentalement. La crise se conclut par une chute : « Les convulsions, les battements, les soubresauts firent descendre le corps du malade de marche en marche¹⁴⁵ ». Regardons à présent comment se manifeste la seconde crise, qui est presque double :

[...] il sentait seulement qu'il était frappé au fond du cœur, et il restait debout, pénétré d'un effroi quasi mystique. Encore un moment, tout sembla s'élargir devant lui – plus de terreur – mais la lumière, et la joie, l'extase ; son souffle resta en suspens et... mais cet instant passa. Dieu soit loué, ce n'était pas ça !¹⁴⁶.

Dostoïevski interrompt brutalement la montée de la crise, comme pour mieux rendre compte de la puissance de celle qui va arriver juste après :

Il était debout depuis longtemps. Le petit vieux lui lançait déjà des regards effrayés. Lizaveta Prokofievna s'écria : « Ah, mon Dieu ! » - elle avait deviné la première, et leva les bras ciel. Aglaïa courut vers lui, elle eut le temps de le recevoir dans ses bras, et c'est avec effroi, le visage déformé de douleur, qu'elle entendit le cri sauvage « de l'esprit bouleversé et déchu » du malheureux. Le malade gisait sur le tapis¹⁴⁷.

Paradoxalement, la « vraie » crise est beaucoup plus sèche, rendant son caractère brutal et déterminant : on a en effet déjà souligné que, si la première crise a sauvé le prince, la seconde le condamne publiquement dans son état d'épileptique, et donc d'idiot. Pourtant, elle restera moins douloureuse pour le prince que la première : « La crise de la veille était légère ; mis à part l'hypocondrie, une certaine lourdeur dans la tête et une douleur dans les membres, il ne ressentait aucun trouble. Sa tête fonctionnait d'une façon assez précise, même si l'âme,

¹⁴⁴ *L'Idiot*, livre 2, p.375.

¹⁴⁵ *L'Idiot*, livre 2, p.390.

¹⁴⁶ *L'Idiot*, livre 4, p.366.

¹⁴⁷ *L'Idiot*, livre 4, p.374.

elle, était malade¹⁴⁸ ».

Ainsi, les manifestations douloureuses de l'épilepsie de Dostoïevski, témoignent de l'inévitable place que la maladie occupait dans sa vie. Mais en attribuant au prince Mychkine les mêmes symptômes, au travers de procédés littéraires, Dostoïevski crée un espace particulier.

La scénographie engendrée par la crise

Ce qu'il semble intéressant d'observer, c'est comment l'épilepsie est introduite dans l'espace. Comment se manifeste-elle dans l'espace ? Qu'implique-t-elle scénographiquement ? Est-elle génératrice d'un nouvel espace ? D'un nouveau rapport au monde ?

La crise, puisqu'elle est suivie la plupart du temps par une chute physique, (c'est en tout cas ce qu'il se passe pour le prince Mychkine), engendre un rapport à l'espace. Mychkine explique d'ailleurs quelques instants avant sa seconde crise :

Je n'ai pas le geste. Mes gestes, ils sont toujours le contraire, et ça provoque le rire, et ça rabaisse l'idée. Je n'ai pas non plus le sens de la mesure, et, ça, c'est l'essentiel ; oui, c'est le plus essentiel, même ... Je sais que je ferais mieux de rester à ma place et de me taire¹⁴⁹.

C'est que l'action et le corps de Mychkine ne font qu'un ; ils correspondent à l'espace-temps bakhtinien. Citons la remarque du professeur Sami-Ali : « Dans l'inconscient, le temps se transforme en espace et l'espace en unité corporelle. Au cours de cette transformation, le corps, fonctionnant comme schéma de représentation, forme la médiation entre le temps et l'espace¹⁵⁰ ». La crise d'épilepsie crée un espace du geste, espace au préalable créé par la phase pré-critique de la crise. L'espace gestuel est l'espace créé par la présence du personnage, ainsi que par ses mouvements ; ainsi au travers de ses déplacements, on peut supposer des indices quant à sa corporalité (poids, taille, endurance ...).

L'agitation que la crise suscite entraîne des gestes incontrôlés et incontrôlables ; Mychkine n'est plus maître de ses gestes, ce qui s'observe aisément lorsqu'il est sur le point de briser le vase :

Le prince tremblait même de tout son corps. Pourquoi, brusquement, se mit-il à s'agiter autant, pourquoi fut-il plongé dans une exaltation aussi émue, et cela,

¹⁴⁸ *L'Idiot*, livre 4, p.377.

¹⁴⁹ *L'Idiot*, livre 4, p.372.

¹⁵⁰ Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p.241.

absolument d'un coup, et semblait-il, à un degré qui n'avait plus aucune mesure avec le sujet de la conversation – cela, il était difficile de le dire¹⁵¹.

Même le narrateur ne peut pas nous donner d'explications ! Cette agitation prépare la crise proprement dite, qui, entraînant la perte de conscience momentanée, renforce l'impossibilité qu'à Mychkine de maîtriser ses gestes. On sait que la crise d'épilepsie engendre une souffrance physique pendant et après son déroulement ; lors d'une crise, l'épileptique éprouve alors son corps. Ce sont alors les autres personnages qui manipulent le corps de Mychkine : Dostoïevski ne nous décrit pas précisément ce qu'il est fait du corps du prince après la crise, il reste vague et bref : « On porte le prince dans sa chambre » ; « il [le prince] se souvint aussi qu'une demi-heure après sa crise on l'avait ramené chez lui¹⁵² ». On a néanmoins l'impression de l'emprise de la masse sur l'individu : la scénographie de la crise entraîne un anéantissement de l'espace proxémique, c'est-à-dire la distance physique entre deux personnes, établie par une convention sociale. On assiste à l'intrusion permanente de chacun dans l'espace personnel de l'autre, à l'intrusion du privé dans le public. Cette intrusion est également visible lors du face à face Mychkine/Rogojine, qui précède la première crise. On imagine en effet les deux hommes empiétant sur leur espace respectif : « Une seconde, ils restèrent face à face, presque l'un contre l'autre¹⁵³ ».

Mais le génie de Dostoïevski réside aussi dans sa capacité à lier l'espace dramatique, qui n'est que vision, à l'espace gestuel. L'espace dramatique est l'espace rendu compte par le texte au travers des indications sur ce qui composent le récit : les personnages, les lieux, les intrigues, plus simplement, il s'agit de la façon dont l'espace est évoqué. De ce fait, l'espace dramatique, lorsqu'il est envisagé scéniquement, est confronté à une difficulté importante : la relation entre la vision et le geste. C'est que le spectacle offre quelque chose à voir, mais pas quelque chose à toucher concrètement ; alors que chez Dostoïevski, regard et geste sont inlassablement liés. Grâce aux images scéniques que le romancier convoque, le lecteur est capable de projeter activement ces images comme lors d'une représentation ; il fait appel à la fonction de l'œil, à son activité physique. Mais il est aussi capable de visualiser abstraitement, fantasmatiquement. Dostoïevski lie l'expérience visuelle et l'expérience gestuelle, corporelle, grâce aux images créées, mais aussi grâce à la vivacité de ses personnages. Lors de la crise, le lecteur a la sensation de la vivre lui-même. Le lecteur est incité à visualiser les mouvements faits par le personnage lors de la crise : tout comme le corps du spectateur lors d'une

¹⁵¹ *L'Idiot*, livre 4, p.355.

¹⁵² *L'Idiot*, livre 2 & 4, p.391 et p.377.

¹⁵³ *L'Idiot*, livre 2, p.389.

représentation n'est pas passif (ne serait-ce qu'intérieurement), le corps du lecteur est dans une immobilité active¹⁵⁴.

De même, le son est important dans le déroulement de la crise (et dans l'œuvre générale). On a déjà noté le cri qui accompagne la chute, mais le son est évidemment présent à d'autres moments. On ne peut que remarquer les exclamations des personnages, qui tantôt s'écrient, tantôt s'exclament, tantôt hurlent. La voix, comme le geste, prolonge le corps, et par conséquent, l'espace. La voix des personnages, au cours de leurs longs « monologues », se substitue à leurs gestes. Le monologue de Mychkine avant la seconde crise, construit un espace centrifuge¹⁵⁵, c'est-à-dire que la voix devient prolongement du corps en partant de l'intérieur vers l'extérieur. Le prince prolonge l'espace de son propre corps à travers sa voix, pour aller vers les autres. Lors de la seconde crise, c'est en effet le prince qui crée l'agitation, il s'embrase dans son discours et veut absolument parler : « - Non, vous savez, le mieux c'est quand même que je parle ! [...]. Quand je me renferme et que je me tais, j'ai même l'air tout à fait raisonnable, et, en plus, je réfléchis. Mais, en ce moment, il vaut mieux que je parle¹⁵⁶ ». Or, nous avons déjà vu que lors des scènes de groupe, c'est l'inverse qui se passe : un personnage prend effectivement la parole et accapare l'attention de ses auditeurs, mais ce sont le plus souvent ces derniers qui créent la dynamique du mouvement, à travers leurs réactions (exclamations, indignations, mouvements de recul, *etc.*), c'est alors l'autour qui converge vers le centre.

L'épilepsie apparaît étroitement liée avec l'immédiateté, le surgissement que nous avons évoqué plus haut ; dans les *Frères Karamazov*, on note l'impossibilité de prévoir la crise, et au contraire dans *L'Idiot*, Mychkine se sent comme quand il a des crises : c'est que les personnages dostoïevskiens ne prédisent pas, mais pressentent. Le fait que la crise soit pressentie ouvre une dimension spirituelle sinon irrationnelle, en lien avec ce que Dostoïevski et les épiléptologues nomment l'aura.

¹⁵⁴ Notion d'Etienne Decroux, qui affirme la perception corporelle au sein de l'immobilité.

¹⁵⁵ Voir Pavis Patrice, in *L'analyse des spectacles*, Nathan Université, Paris, 2003, p.142.

¹⁵⁶ *L'Idiot*, livre 4, p.372.

2. La crise d'épilepsie et l'espace-temps infini

L'aura d'extase : manifestation et controverse

D'autres souvenirs des proches de Dostoïevski témoignent d'un autre instant dans le déroulement de la crise : celui de l'aura, qualifiée d'extatique. Une fois de plus, l'aura vécue par Mychkine est similaire à celle du romancier : il s'agit d'une aura plaisante. La neurologie, depuis les premières études sur l'épilepsie de Dostoïevski, émet des doutes quant à cette aura. Rappelons brièvement la position d'Henri Gastaut, épiléptologue reconnu. Il s'agit selon lui d'une sensation vécue rationnellement après la crise :

En 35 années d'une carrière médicale exclusivement consacrée à l'épilepsie, je n'ai rencontré que quelques rares cas d'auras positivement plaisantes et je n'ai jamais rencontré un seul cas d'aura extatique. C'est également le cas de Lennox (1960) qui, sur 1017 auras, trouve neuf cas seulement d'auras plaisantes (0,9 %) dont quelques-unes seulement expriment un plaisir positif¹⁵⁷.

Est opposé à Gastaut la thèse de Théophile Alajouanine, neurologue : l'aura, au même titre que l'ascèse, est pré-critique¹⁵⁸. En confrontant l'aura avec l'ascèse, Alajouanine montre que l'aura extatique de Dostoïevski intervient comme révélation, à la différence de l'illumination du mystique, qui s'obtient par un travail ascétique. Dostoïevski n'a pas besoin de « travailler », l'aura se révèle simplement à lui par la manifestation d'une crise d'épilepsie. Malgré ces doutes, des témoins manifestent de cette aura ; c'est le cas de Strakhov¹⁵⁹, qui rapportant une crise à laquelle il a assisté, insiste sur l'apparente harmonie de Dostoïevski :

Fedor Mikhaïlovitch, très exalté, arpentait la pièce ; j'étais assis à mon bureau. Ce qu'il disait était plein d'élévation et de joie. Lorsque par une réflexion j'eus abondé dans son sens, il tourna vers moi un visage inspiré qui prouvait que son exaltation était au paroxysme. Il s'arrêta un instant comme pour chercher les mots exacts, la bouche déjà ouverte. Je le regardais avec une attention redoublée dans l'attente d'une parole extraordinaire, de quelque révélation¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Gastaut Henri, in *L'involontaire contribution de Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski à la symptomatologie de l'épilepsie du lobe temporal*.

¹⁵⁸ Voir l'étude comparative d'Alajouanine, in *Littérature et épilepsie* : « L'expression littéraire de l'extase dans les romans de Dostoïevski et dans les poèmes de Saint Jean de la Croix », Cahier de l'Herne, pp.309-324.

¹⁵⁹ Strakhov travailla plusieurs années avec Dostoïevski sur la revue *Le Temps* et *L'Epoque* ; néanmoins la relation entre les deux hommes reste ambiguë : « Il [Dostoïevski] me fut à la fois trop proche et trop étranger ».

¹⁶⁰ Strakhov, *Biographie*, p.214, cité par Catteau Jacques in *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.157.

Selon Henri Gastaut, le récit de Strakhov n'est en aucune façon une preuve de l'existence de cette aura. Notons en effet que, d'une part, le même Strakhov a soutenu la rumeur selon laquelle Dostoïevski aurait violée une petite fille¹⁶¹ ; d'autre part le récit qu'il relate est également repris par la mathématicienne Kovalevskaïa. Jacques Catteau, confrontant les deux textes, met en évidence les différences des deux récits, alors même qu'il relate la même crise ... Néanmoins, face à la divergence des témoignages, nous ferons, comme nous l'avons précisé plus avant, confiance à Dostoïevski qui lui, a témoigné de cette aura :

Pendant quelques brefs instants, j'éprouve un bonheur impensable à l'état normal et inimaginable pour qui ne l'a pas vécu. Je suis alors en harmonie parfaite avec moi-même et l'univers entier ; la sensation est si forte et si suave que pour quelques secondes d'une telle félicité, on donnerait dix ans de sa vie, peut-être même tout sa vie¹⁶².

On a relevé l'impossibilité de rendre compte par le langage cette aura : Strakhov qui attend une parole, n'aura rien ; Dostoïevski souligne l'inimaginable de la sensation, car comme le dit Alajouanine, l'aura d'extase est rendue compte par des états, et donc est en lien avec l'affect. Pourtant, lorsque que l'on observe les brouillons de *L'Idiot*, on constate avec surprise qu'il n'y a quasiment pas de notes sur l'épilepsie et l'aura d'extase, par rapport à d'autres carnets, tels que celui de *l'Eternel Mari*, dans lequel nombre de crises sont répertoriées. Dostoïevski évoque furtivement sur ses premiers personnages qu'ils ont des « crises nerveuses » et note, lors du deuxième plan du roman : « Dans la nuit du 17 au 18 octobre, à 5 heures ½ du matin – crise, pas des plus fortes. Ces quatre derniers jours, senti une instabilité dans les battements du cœur, une nervosité extraordinaire¹⁶³ ». Etonnant donc de retrouver si peu de notes sur l'épilepsie de l'idiot, puisque l'œuvre finale est centrée sur un personnage épileptique. En outre, le prince Mychkine est le seul épileptique de son œuvre, avec Kirillov (*Les Démons*) à connaître une aura agréable. C'est que les autres personnages épileptiques sont plus éloignés de son auteur, ou qu'ils manifestent d'une évolution dans l'épilepsie¹⁶⁴. Lors de sa première crise, est évoqué l'instant qui précède la chute :

Puis, brusquement, ce fut comme si quelque chose se déchirait devant lui : une lumière intérieure extraordinaire illumina toute son âme. Cet instant se prolongea,

¹⁶¹ Certains critiques ont en effet soutenu que pour écrire aussi précisément sur des faits tel que le viol, c'est que Dostoïevski avait dû violer une jeune fille ...

¹⁶² Cité par Catteau Jacques, in *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.157.

¹⁶³ Dostoïevski, in *L'Idiot, roman préparatoire*, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Arles, 2010, p.37.

¹⁶⁴ Thèse de Tellenbach Hubertus, in *Phénoménologie de l'intrication entre épilepsie et changement de personnalités à l'exemple du prince Mychkine de Dostoïevski*, cité par Sutterman Marie-Thérèse, p.113.

peut-être, un demi seconde ; et lui, néanmoins, c'est d'une façon claire et consciente qu'il se souvenait du début, le tout premier son de ce hurlement effrayant qui s'arracha du fond de sa poitrine, c'est-à-dire de lui-même, et qu'aucune force au monde n'eût été capable d'arrêter. Puis, en une seconde, sa conscience s'éteignit, et s'instaurèrent des ténèbres totales [...] ¹⁶⁵.

Puis, lorsque le prince revint à lui :

Pensant plus tard à cette seconde, la santé retrouvée, il se disait souvent : tous ces éclairs, ces illuminations de la conscience de soi, de cette sensation de soi à l'état supérieur, et donc, alors, de « l'existence supérieure », n'étaient rien d'autre qu'une maladie, une transgression de l'état normal et, s'il en était ainsi, ce n'était pas du tout une « existence supérieure », mais, au contraire, cela devait ressortir à l'existence la plus inférieure. Et, malgré tout, il était quand même enfin parvenu à une conclusion parfaitement paradoxale : « Quelle importance, que ce soit une maladie ? avait-il enfin conclu. Qu'est-ce que ça peut bien faire que ce soit une tension anormale, si le résultat lui-même, si la minute de sensation, quand on se souvient d'elle et quand on l'examine en pleine santé, est, au degré ultime, et de l'harmonie, de la beauté, et si elle vous donne un sentiment de plénitude invraisemblable, celui de se fondre, en prière extatique, dans la synthèse supérieure de la vie ? ¹⁶⁶

Mychkine donne la réponse : que l'aura extatique soit vraie ou pure invention, il la vit comme extase, et uniquement comme extase. Pareillement pour Dostoïevski, qui affirme la vivre comme telle. Cela fait écho à la remarque de Svidrigaïlov, dans *Crime et Châtiment* : « Je reconnais que seuls les malades ont des apparitions mais cela prouve seulement que les apparitions ne peuvent se présenter qu'à des malades, et non point que ces apparitions n'existent pas en elles-mêmes ¹⁶⁷ ».

L'expérience bakhtinienne

L'aura extatique s'accompagne d'une expérience temporelle particulière. Nous avons déjà remarqué le mouvement ascensionnel récurrent de l'œuvre au travers des seuils, notamment avec l'utilisation de l'escalier. Il semble que le temps subisse au travers de l'épilepsie, le même mouvement. Lorsqu'il parle de l'aura, Dostoïevski s'attarde sur son vécu physique, c'est-à-dire sur son vécu *spatial* ; mais il est aussi question du temps et du nouveau

¹⁶⁵ *L'Idiot*, livre 2, p.390.

¹⁶⁶ *L'Idiot*, livre 2, p.375.

¹⁶⁷ Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Arles, 2010.

rapport qui s'installe. A plusieurs reprises le prince Mychkine évoque ce rapport particulier, à Rogojine notamment :

A ce moment-là, avait-il dit un jour à Rogojine, à Moscou, au cours de leurs rencontres de là-bas, je suis parfaitement en état de comprendre cette parole invraisemblable, comme quoi *le temps ne sera plus*¹⁶⁸. Sans doute, ajouta-t-il en souriant, c'est cette fameuse seconde pendant laquelle la cruche d'eau de l'épileptique Mahomet n'a pas eu le temps de se renverser, mais pendant laquelle, lui, il a eu le temps d'observer toutes les demeures d'Allah¹⁶⁹.

Le temps de la crise est alors vécu comme éternité, à la différence du temps de l'action qui oppresse, par la succession des évènements. Chaque crise est précisément minutée, mais chacune aboutit à une suspension du temps. Le temps prend une autre forme que celle minutée, quantifiable ; il est indivisible, ne peut plus être séquencé, il forme une unité lors de la crise. L'instant qui précède la crise, ni Mychkine ni Dostoïevski ne peuvent le mesurer ; ils la décrivent comme une seconde, « jamais plus », mais il s'agit d'un temps subjectif, vécu personnellement. De ce fait, il est difficile de lui conférer une durée précise. Mychkine dira d'ailleurs à la fin du roman, qu'il n'a pas « le sens de la mesure¹⁷⁰ ». On ne peut que tenter de mesurer le temps de la crise qu'au travers de ses variations. Ce sont par exemple les pauses et les verbes de temps utilisés par Dostoïevski et Mychkine pour rendre compte du temps de la crise. On pense au verbe « s'élargir » qu'emploie Dostoïevski pour exprimer le temps vécu par Mychkine. On perçoit alors l'immensité vécu par le personnage, mais ce temps reste indicible pour les personnages, et pour le commun des mortels, il reste inaccessible et incompréhensible.

Mais l'expérience spatio-temporelle revêt une dimension philosophique : c'est-à-dire que le temps, même minuté, montre qu'à chaque instant le personnage est doté de son libre arbitre. Cela est visible lors de la première errance du prince : il monte dans un train mais en redescend finalement aussitôt, pressentant la crise. Le temps est alors la possibilité d'un évènement, il est en lutte avec les signes prophétiques auxquels sont confrontés les personnages. Le temps dostoïevskien est en ce sens éprouvant. Le chronométrage du temps, ainsi que la crise, soulignent un déterminisme que le libre arbitre peut à tout instant faire basculer.

¹⁶⁸ Souligné dans le texte.

¹⁶⁹ *L'Idiot*, livre 2, pp.376-377.

¹⁷⁰ *L'Idiot*, livre 4, p.372.

3. Entre espace individuel et espace universel : une lutte contre l'exclusion de l'histoire hégélienne

*Dostoïevski lit Hegel en Sibérie et fond en larmes*¹⁷¹

Földényi, essayiste et théoricien de l'art hongrois, émet une hypothèse : Dostoïevski, condamné à une vie de soldat à Sémipalatinsk, en Sibérie, à sa sortie du bagne, noue une forte amitié avec Wrangel¹⁷², alors procureur du lieu. Cette amitié est marquée par de longs échanges littéraires, dont les correspondances nous laissent des témoignages. Wrangel a été durant cette longue période, le témoin direct du travail de Dostoïevski. Assoiffés de lecture, ils lisent l'ouvrage d'Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (en réalité, si les deux hommes ont effectivement bien lu Hegel, nous ne savons pas de quel ouvrage il s'agit), et c'est là le choc : « Il faut ôter d'abord la déclivité septentrionale, la Sibérie. Celle-ci [...] ne nous intéresse pas ici. La morphologie du pays n'est pas propice à une culture historique ou à devenir un acteur particulier de l'histoire¹⁷³ ». Rappelons que la Sibérie dans les années 1830, est entièrement séparée du reste du pays. La réaction de Dostoïevski face à cette lecture est imaginée par Földényi : « l'histoire, dont il sait qu'il est victime, ignore son existence, sa souffrance passe inaperçue ou, pire, elle ne sert à rien dans le flot général de l'humanité¹⁷⁴ ». Dostoïevski se sent exclu de l'histoire, Hegel l'a fait tomber hors de l'histoire. En quelques phrases, Hegel a éradiqué le lieu, *l'espace* où Dostoïevski survit tant bien que mal. Si Földényi en profite pour régler ses comptes avec Hegel, son essai soulève une question importante : que peut bien éprouver un homme privé d'histoire ? Que peut bien éprouver un homme privé d'espace historique ? C'est-à-dire que si l'homme est privé d'histoire, au sens hégélien s'entend, comment se place-t-il au sein de l'espace personnel et universel créé par l'histoire ? Rappelons vulgairement les trois conceptions de l'histoire hégélienne : l'histoire est tout d'abord racontée par un témoin direct supposé ; l'histoire est aussi « méditation sur soi-même », et l'histoire est également envisagée comme un tout. Ce qui est certain, c'est que l'Histoire n'est possible que parce qu'il y a eu des témoins pour la raconter. Ainsi, au travers de son expérience du bagne, Dostoïevski témoigne de la vie de forçat, des conditions physiques et mentales qu'elle engendre dans son roman *Carnets de la maison morte*, sur lequel il commence à travailler dès cette période. Si Hegel envisage l'histoire comme un tout, et qu'en même temps il exclut des parties du monde (des régions entières, et pas seulement la

¹⁷¹ Titre de l'ouvrage de Földényi.

¹⁷² Nous avons déjà cité une lettre de Dostoïevski à Wrangel.

¹⁷³ Hegel, in *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, cité par Földényi, p.17.

¹⁷⁴ Cité par Alberto Manguel, in *Dostoïevski lit Hegel en Sibérie et fond en larmes*, p.10.

Sibérie), comment Dostoïevski s'est-il positionné ? Földényi soutient à l'inverse d'Hegel que l'histoire ne peut exclure personne, qu'il ne peut pas y avoir de marginalisation car notre propre existence est intimement liée à celle des autres. Hegel fait de la Sibérie une région sans histoire. Car si l'homme contribue à la « grande » Histoire à travers son histoire (petite histoire), il est à la fois dans un rapport personnel et universel avec elle. Földényi suppose que Dostoïevski trouve une réponse à cette question : si Hegel l'exclut de l'Histoire, Dostoïevski rétorque que son existence se manifeste autrement que par l'histoire et qu'il n'a pas besoin que son existence s'affirme dans l'histoire pour l'éprouver, que d'autres preuves sont ailleurs. Dostoïevski crée une relation d'interdépendance : au contraire, tomber hors de l'histoire c'est éprouver davantage le poids de son existence ; et que l'inverse est également vrai : éprouver le poids de son existence, c'est tomber hors de l'histoire. De cette façon, l'homme doit « sortir au plus vite de l'histoire pour voir les limites de son existence historique » et qu'ainsi, « l'histoire ne révèle sa propre essence qu'à ceux qu'elle a au préalable exclus d'elle-même¹⁷⁵ ». Autrement dit, les exclus sont capables de voir les limites de l'histoire, et en cela, la souffrance ne s'en trouve plus cachée, mais est bien révélée.

A la lumière de la réflexion de Földényi, essayons de rapprocher le phénomène de la crise d'épilepsie avec la notion hégélienne de l'histoire. Nous avons vu précédemment que l'aura extatique engendrée par la crise d'épilepsie était un moyen d'échapper au déterministe qui pèse sur les personnages, notamment dans son rapport au temps et à l'espace. Le prince Mychkine, lorsqu'il éprouve l'aura, tombe d'une certaine façon hors de l'histoire ; rappelons les dires de Dostoïevski et du prince au sujet de ce sentiment : bonheur, félicité, harmonie, impression d'infinité. Il tombe hors de l'histoire, et pourtant il existe vraiment ; les témoins directs de la crise le prouvent. Finalement, la crise d'épilepsie ne permet-elle pas au prince de ressentir, d'éprouver jusqu'à son paroxysme son existence ? Paroxysme dans son double emploi : à la fois le prince ressent à son plus haut degré son existence, mais il ressent aussi à son plus haut degré, sa maladie (le paroxysme étant du point de vue médical, la période où les symptômes atteignent leur intensité maximale). La crise lui permet d'accéder à une dimension spirituelle inconnue des autres (des autres personnages de l'œuvre dostoïevskienne en général ; nous remarquons que les autres moyens utilisés par le romancier n'amènent pas à la même chose : le rêve, l'hystérie ou encore la contemplation, sont des états connus par certains personnages, mais aucun ne parvient à éprouver le même sentiment que le prince Mychkine au travers de l'épilepsie). Tomber hors de l'histoire, c'est aussi tomber dans un hors-temps et

¹⁷⁵ Földényi, *Dostoïevski lit Hegel en Sibérie et fond en larmes*, p.19.

hors de l'espace. Toute l'œuvre de Dostoïevski berce le sentiment des exclus de l'histoire, quelle que soit la raison qui les définit comme exclus. Il écrit lorsqu'il témoigne du baigné : « Ces individus, à jamais privés de leurs droits civiques, membres retranchés de la société, avaient le visage marqué au fer rouge, signe éternel de leur réprobation¹⁷⁶ ». Mychkine est un « retranché(s) de la société » de par son épilepsie, nommée aussi idiotie par les autres personnages du roman. La crise est ce « signe éternel » qui le condamne à l'exclusion sociale. Dostoïevski, souligne Földényi, lorsqu' « il franchit l'Oural, c'était comme s'il quittait l'espace, mais aussi le temps (historique) de l'Europe¹⁷⁷ ». Une fois de plus, lorsque le prince franchit l'instant de la crise, il quitte l'espace et le temps de cette société pétersbourgeoise ; mais au profit d'un espace et d'un temps *meilleur*, qui vaut « toute une vie » ; car si la souffrance n'est plus cachée aux exclus, elle est une voix d'accès au bonheur et par conséquent, une voix d'accès au salut. La souffrance de la crise permet l'extase, inatteignable pour les autres. La souffrance de la crise permet l'accès à une immensité, à un horizon par ailleurs inaccessible. Aussi important soit le regard dans l'œuvre, à aucun moment les personnages regardent vers un horizon, leur regard est toujours limité, ils ne voient pas plus loin que ce qui est devant leurs yeux. Les personnages dostoïevskiens ne voient pas au-delà, et ne recherchent d'ailleurs pas à voir au-delà. Le prince, par sa clairvoyance naturelle, perçoit davantage que les autres, mais c'est bel et bien la crise et son aura qui le rendent supérieur. Mychkine est au monde parce qu'il accède à un espace-temps tout autre que ses semblables, qui le confronte à sa propre existence. La dimension spirituelle/irrationnelle de la crise d'épilepsie, lui offre un rapport privilégié avec l'histoire et son espace-temps. C'est comme si par la crise, l'espace intime, personnel, était réhabilité à travers la chute hors de l'histoire. Tombant de l'histoire universelle, Mychkine oscille entre deux espaces : car il ne nous est pas dit ce que les autres perçoivent lors de cette aura : est-ce qu'elle est perceptible par les autres, ne serait-ce que physiquement ? Il semble que non puisque les témoignages insistent toujours sur la difformité du visage engendrée par la souffrance que l'épileptique ressent. Tomber hors de l'histoire universelle, c'est alors bien vivre quelque chose que les autres ne peuvent pas comprendre ni même concevoir. Les neurologues et les personnages du roman, tous échouent dans leur tentative de *saisir* Mychkine. C'est d'ailleurs ce que chercheront certains personnages, comme Hippolyte.

¹⁷⁶ Dostoïevski, *Carnets de la maison morte*, p.33.

¹⁷⁷ Földényi, *Dostoïevski lit Hegel en Sibérie et fond en larmes*, p.39.

Figure christique/figure du révolté

Mychkine et Hippolyte sont tous les deux atteints d'une maladie qui les marque aux yeux de tous. C'est cette maladie, et plus particulièrement le regard que porte la société (les autres personnages) sur cette maladie qui définit leur statut particulier, et les deux sont, dans des mesures différentes, en révolte contre ce statut.

Mychkine ne veut pas être considéré comme un idiot, il dit et répète qu'il n'en est pas un : comment peut-il être un idiot s'il a lui-même conscience de l'être ? Mais Mychkine est un caractère « parfaitement bon¹⁷⁸ », et il ne voit pas comme une insulte ou comme une humiliation ce regard que l'on porte sur lui ; il est indulgent car il comprend et a pitié des autres. Il pourrait même finir par le croire, et accepter finalement d'être un idiot, parce que les autres le disent.

Hippolyte, lui, se sait irrémédiablement condamné à la mort par sa maladie, et au-delà des frustrations personnelles que cela implique (« je voulais faire de grandes choses, moi ! »), c'est bien le regard des autres et les sentiments de pitié et de compassion qu'on lui montre (et qu'on ne lui montre pas toujours d'ailleurs), qui le révolte au plus haut point. C'est cette bonté du cœur, qui est si fortement incarnée par Mychkine, qui dégoûte Hippolyte et entraîne chez lui le mépris et la haine (une haine cependant ambiguë car il dit plusieurs fois au prince qu'il l'aime). Car en effet, le prince, figure christique (Dostoïevski écrit dans ses brouillons : « Le prince est le Christ »), est au chevet d'Hippolyte lorsque sa maladie s'aggrave, il le veille, il le couve, il l'héberge même. Mychkine prend soin de la vie d'Hippolyte car il ne peut pas la voir comme une « vie morte », mais comme une vie égale aux autres dans l'éternité.

Hippolyte veut faire partie de l'Histoire et n'accepte pas d'être écarté de celle-ci, d'être écarté de l'action, de la marche de celle-ci, à cause de sa maladie. Il veut à tout prix jouer un rôle, son rôle, et il constate avec rage que sa parole (c'est tout ce qu'il a, son corps étant affaibli) n'a pas d'effets sur la marche de l'Histoire. Elle figure seulement (on pense à l'*Explication* qui est un épisode indépendant, qui n'est pas dans le cours de l'action).

Le prince lui, est au cœur de cette histoire, il est en plein dans l'action et il y participe, le plus souvent (c'est ce que les autres personnages et Hippolyte en particulier croient), de façon inconsciente, sans le savoir lui-même. Hippolyte a cette impression que Mychkine est manipulé, qu'il ne voit pas le cours de l'action, et surtout qu'il ne voit pas qu'il y participe, et que les autres personnages (Agläïa, Rogojine, Nastassia) le font participer. Il constate que le

¹⁷⁸ Expression de Dostoïevski.

prince ne se bat pas contre cette impression, qu'il n'est pas en révolte contre les autres et contre leur regard, et cela le fait haïr le prince.

Hippolyte et Mychkine sont tous les deux, *in fine*, exclus de la société par leur maladie. Hippolyte meurt comme il le devait, comme cela était attendu par le monde. Mychkine a une crise en présence de cette société, brise le vase et tous ses liens avec le monde, il retombera dans son « idiotie ».

Troisième partie :

L'IDIOT EN SCÈNE : ÉTUDES SCÉNOGRAPHIQUES
DES ADAPTATIONS D'ANTOINE BOURSEILLER ET
VINCENT MACAIGNE

1. L'adaptation scénique : du texte à la scène

Afin de voir comment l'espace dostoïevskien et la crise sont envisagés scéniquement, nous allons nous focaliser sur deux adaptations contemporaines de *L'Idiot* : celle d'Antoine Bourseiller en 2005 et celle de Vincent Macaigne en 2008. L'analyse de spectacle implique une réception personnelle des œuvres. Aussi, malgré le recours à des « outils » communs pour mener à bien notre analyse, c'est en prenant en compte notre perception, notre vécu du spectacle que nous tenterons de dégager les enjeux des adaptations. Il est important de préciser que nous n'avons pas assisté aux deux spectacles, mais que nous les avons vu via une captation vidéo. De fait notre analyse s'appuiera sur des photographies des spectacles. La captation vidéo présente l'avantage de pouvoir visionner autant de fois que souhaité le spectacle, mais évidemment, on consent à ce que l'émotion ressentie ne soit pas la même. Aussi, nous mettrons l'accent sur la manière dont Macaigne et Bourseiller rendent audible et visible le texte dostoïevskien, au travers d'une « mise en scène scénographique¹⁷⁹ ».

Défrichement du texte

Dans sa lettre à la princesse Obolenskaïa, citée au début de notre réflexion, qui souhaitait mettre en scène *Crime et Châtiment* au théâtre, Dostoïevski se montre sceptique quant à la possibilité de transposer sa pensée romanesque : « Je crois même qu'il existe, pour les différentes formes d'art, des ordres de pensées poétiques qui leur correspondent, de sorte qu'une pensée ne peut jamais être exprimée sous une autre forme, inadaptée pour elle¹⁸⁰ ».

Malgré cette conviction dans l'incompatibilité des formes « épiques » et « dramatiques », pour reprendre les termes de Vincent Macaigne, Dostoïevski poursuit dans la nuance (et donne ce qui pourrait valoir de conseil à qui voudrait adapter) : « Il en est tout autrement si vous reconstruisez et transformez le roman, en n'en conservant qu'un épisode pour le refondre en drame, ou si, reprenant l'idée première, vous changez complètement le sujet¹⁸¹ ».

Ainsi Dostoïevski ouvre la voie à celles et ceux, metteurs en scène, qui souhaitent adapter ses romans, en expliquant la nature du travail qui doit être fait sur le texte. Un travail de sélection, de « défrichement », une « refonte » du roman, indispensable selon lui pour qui

¹⁷⁹ Terme de Thiels Lehmann, cité par Pavis Patrice, in *L'analyse des spectacles*, p.196.

¹⁸⁰ Lettre de Dostoïevski à Varvara Dmitrievna Obolenskaïa, le 20 janvier 1872, in *Correspondance*, tome 2, p.735.

¹⁸¹ Lettre de Dostoïevski à Varvara Dmitrievna Obolenskaïa, le 20 janvier 1872, in *Correspondance*, tome 2, p.735.

veut réussir dans cette entreprise.

Ce que l'on constate en premier lieu, lorsque l'on aborde les spectacles de Vincent Macaigne et d'Antoine Bourseiller, c'est justement le travail important effectué sur le texte. Les deux metteurs en scène choisissent de centrer leurs adaptations sur une intrigue en particulier, sur les personnages de Nastassia, Rogojine, Mychkine et Aglaïa, sur l'histoire d'amour qui les lie, et l'environnement révolté, désenchanté et violent dans lequel ils évoluent, et qui renferme une des « idée(s) première(s) » du roman. Bourseiller explique : « Grâce aux carnets de l'écrivain, j'ai dégagé le fondement de son roman, à savoir l'amour éprouvé par trois hommes à l'endroit de Nastassia [...] »¹⁸².

Macaigne, lui, affiche sa « double ambition » qui est à la fois de « réduire le foisonnement narratif et descriptif propre au genre romanesque » à une « structure dramatique plus resserrée », et « conserver la force épique et poétique inscrit dans ce foisonnement »¹⁸³. Une manière pour lui de prendre des libertés sur l'œuvre originale, en l'actualisant et en s'efforçant de faire ressortir, une fois de plus, « l'idée première », ce qu'on peut également nommer l'esprit de l'œuvre.

Les deux metteurs en scène resteront plus ou moins fidèles au texte du roman : si Macaigne effectue lui-même l'adaptation en écrivant seul sa pièce, sous la forme d'un livret de scène, Bourseiller lui, fait appel à André Markowicz qui reprend mot pour mot les dialogues présents dans la traduction du roman. Les principaux lieux du roman (le salon des Epantchine et celui de Nastassia) se retrouvent dans les adaptations, et nous allons voir que les deux metteurs en scène ont une manière très différente d'aborder l'espace et le temps dostoïevskiens.

2. L'espace dostoïevskien mis en scène

Corporéité de l'acteur

Nous avons souligné le caractère scénique du roman par les déplacements et les gestes des personnages, qui contribuaient à la création d'un espace lui aussi scénique. La mise en scène est un bon moyen d'observer comment ce caractère a été perçu par les metteurs en scène (a-t-il d'ailleurs été perçu ?). L'analyse scénographique des deux adaptations va nous permettre de voir comment les deux metteurs en scène ont lu et traduit l'espace textuel.

Dans les deux adaptations, les scènes sont essentiellement des scènes de groupe ; que

¹⁸² Bourseiller Antoine, dans une interview donnée à Alain Bugnat, parue le 21/09/2007.

¹⁸³ Macaigne Vincent, Dossier de presse de *Idiot !*

ce soit chez Macaigne ou chez Bourseiller, il n'y pas de scènes où l'acteur se retrouve seul sur scène (à la différence du roman, où Mychkine est le seul personnage décrit dans sa solitude). Comme dans le roman, les scènes de groupe dans les spectacles sont propices au mouvement, à une dynamique corporelle, gestuelle, entraînée par un travail précis de l'acteur. Les scènes de groupe chez Macaigne alternent entre dynamique et immobilité ; c'est-à-dire que tantôt les personnages vont tous parler en même temps, entraînant un grand nombre de déplacements jusqu'à parfois une confusion gestuelle ; tantôt, quand un comédien monopolisera la parole, ce sera lui qui bougera, et les autres, immobiles, regarderont et écouteront. Chez Bourseiller, les acteurs sont beaucoup plus statiques, et le mouvement en est très réduit. Mais ces deux conceptions du corps sur scène ne font qu'affirmer, chacune à leur façon, la présence de l'acteur. C'est ainsi que l'on peut parler de corporéité, au sens phénoménologique du terme, c'est-à-dire la façon qu'a l'homme d'être au monde, et d'être vu en tant que tel par les autres. Le corps de l'acteur « parle », et selon l'utilisation qui en est fait, en dit parfois plus long que sa parole. C'est néanmoins un procédé peu utilisé chez l'un et chez l'autre, car les dialogues sont incessants et se suffisent le plus souvent à eux-mêmes. Finalement, si le corps signifie, si sa posture et ses mouvements racontent quelque chose, (et le corps exprime et s'exprime nécessairement), ce n'est que pour mieux souligner le contenu de la parole. Cela est flagrant chez Macaigne, le corps n'a aucun répit, il ne se repose que pour quelques secondes, et lorsqu'il est de nouveau sollicité, c'est avec une violence encore plus grande. Car le corps chez Macaigne endure, souffre, performe : il est en perpétuel dépassement de lui-même, il subit. L'intensité corporelle augmente au fur et à mesure du spectacle. Et peu importe la constitution du comédien, tous les corps sont exploités et maltraités ; les acteurs maltraitent d'ailleurs parfois le corps de leurs partenaires (on pense à la gifle qu'Aglaïa donne à Hippolyte par exemple). Les personnages de Mychkine et d'Hippolyte apparaissent comme les plus révélateurs du travail corporel effectué par Macaigne. Hippolyte, qui ne cesse de répéter qu'il va mourir, donne au lecteur l'impression de l'étirement de son existence ; en fait, il n'en finit pas de mourir ! Macaigne a intelligemment exacerbé cet effet, ce qui confère au personnage d'Hippolyte une place capitale dans son adaptation. Bien que Dostoïevski s'attarde quand même longuement sur ce personnage, adapter le roman sans ce personnage n'altère en rien le sens de l'œuvre. C'est ce qu'a choisi Bourseiller, qui, se focalisant sur l'histoire d'amour entre les quatre personnages, occulte le personnage d'Hippolyte. C'est qu'Hippolyte correspond aussi à l'univers de Macaigne : c'est un personnage enragé, furieux contre le monde qui l'entoure, à l'image du théâtre macaignien, un théâtre crié et criant. Aussi, Hippolyte tente à plusieurs reprises de se suicider, tentatives qui se soldent par un

échec jusqu'à la toute fin du spectacle ; et encore, alors qu'il est censé être mort, il se réveille pour boire le thé en compagnie des comédiens encore sur scène ... C'est d'ailleurs Hippolyte qui ouvre le spectacle un pistolet sur la tempe et qui le fait durer hors de la scène, pendant l'entracte. Dostoïevski consacre un épisode au suicide raté d'Hippolyte, mais par la répétition, Macaigne en montre à la fois l'absurdité et l'impossible réhabilitation du personnage dans la société. Son corps est alors mis à rude épreuve : il apparaît dans les trente premières minutes du spectacle en assez bonne santé, il est debout, le visage dénué de marques, de traces, il fume même :



Il réapparaît quelques minutes plus tard, lors de la soirée d'anniversaire de Nastassia Filippovna, le visage ensanglanté et se cognant contre la vitre qui coupe la scène en deux :



De nouveau, Hippolyte se tire une balle dans la tête (on entend la détonation) mais se relève aussitôt et se cogne avec violence contre tout ce qu'il trouve autour de lui, hurlant son désir de mourir. Macaigne nous offre une image violente, effrayante même :



C'est ainsi que s'ouvre l'entracte, animée par un Hippolyte déchaîné, armé d'un pistolet et d'une bombe attachée à son corps, qui hurle son *Explication* à la foule de spectateurs devant les portes mêmes de la salle ... C'est un Hippolyte affaibli, sur un fauteuil roulant, qui regagne la scène ; il déambule tristement sur le plateau :



Il semble arpenter les moindres recoins de la scène, à l'image de Mychkine dans le roman ; et marque ainsi un espace restreint, il ne sait plus où aller et s'arrête dans un coin à l'avant-scène, recroquevillé dans son fauteuil, caché de la lumière et perçu de profil par le public. On le retrouve par la suite pendu, dans une scène dévastée, surprenant une fois de plus tout le monde en se réveillant brusquement, car sa minerve a empêché la corde de se nouer correctement autour de son cou ...



Mais l'image la plus frappante (et parlante) du personnage est sans doute celle-ci : Hippolyte se plante des flèches d'arc sur tout le corps, jusqu'à mourir (pour de bon semble-t-il), porté par Lebedev, qui l'amène au centre de la scène. Le personnage est alors riche en mouvement et en gestuelle ! Le corps est éprouvé, malmené, et il crée à lui seul un espace de mort ambulante. Il porte la mort en lui, et la répand sur toute la scène ; ses suicides enchaînés n'ont de cesse de vouloir rappeler aux autres, et au public, qu'il est toujours vivant, et que lui aussi, est au monde par sa condition d'homme. C'est un espace des plus dostoïevskien, bien qu'exacerbé, que Macaigne dessine au travers de la figure d'Hippolyte ; il explore la dévastation physique et mentale, dans un espace lui-même perpétuellement dévasté.

Dans l'adaptation d'Antoine Bourseiller, tout est plus calme, du moins en apparence. C'est que le metteur en scène, gardant le texte de la traduction française de Markowicz, oriente la puissance de son spectacle vers le mot dostoïevskien (étudié par Bakhtine dans sa *Poétique*). D'où une scénographie de la suggestion, qui semble être là pour accompagner l'acteur, et renforcer son interprétation du texte. Ainsi, une unique plaque de cuivre rouge (et la couleur restera par le travail de la lumière) symbolisera l'argent, omniprésent de l'œuvre dostoïevskienne. Les comédiens ne déambulent pas dans l'espace de jeu, qui pourtant est presque vide ; à l'immensité de Macaigne, Bourseiller choisit plutôt l'exiguïté de l'espace. De fait, les comédiens ne peuvent pas arpenter longuement la scène sans revenir sur leurs pas ;

cette caractéristique de l'œuvre dostoïevskienne est donc conservée par Bourseiller, qui évoque par-là l'errance d'un Mychkine qui effectue plusieurs fois le même trajet. Le petit espace choisi par le metteur en scène oblige les comédiens à être près les uns des autres, et pourtant, la position de leurs corps dans l'espace traduit le contraire :



Il y a une inévitable distance entre les personnages, à la fois entre le prince Mychkine et la famille Epantchine ; et entre les membres de cette famille. En traduit la géométrie de la scène : l'espace formé par le triangle féminin semble mesuré, précis ; il en est de même pour la posture du corps. Ce sont des corps rigides, dressés, avec des yeux qui regardent droit devant eux, qui fixent leur interlocuteur. Bourseiller *exagère* l'espace, il lui confère un excès presque figé grâce à une tension corporelle dramatisante. C'est finalement un lieu de tragédie, un espace dostoïevskien soumis à un « dépouillement extrême¹⁸⁴ ».

Macaïgne et Bourseiller choisissent deux approches opposées dans la conception romanesque de l'espace dostoïevskien : l'un opte pour la surcharge, l'autre pour l'épure. Mais les metteurs en scène partagent tous deux la même envie : exprimer le paysage dostoïevskien dans ce qu'il a de retenu et d'exacerbé, au travers d'un corps qui se doit d'être au monde. Mais à cette gestuelle se joignent le son et l'éclairage, qui servent l'expression de l'espace.

Etude d'une scène au travers du son et de l'éclairage

La représentation scénique ouvre une interaction du geste et de la parole : le geste accompagne-t-il la parole ou bien est-ce la parole qui accompagne le geste ? Le son, au même titre que le geste, comme nous venons de le voir, peut-être envisagé et utilisé comme

¹⁸⁴ Bourseiller Antoine, dans une lettre à mon intention.

prolongement du corps et de l'espace. Dans le spectacle vivant, le son se manifeste de plusieurs façons, notamment à travers la musique, le bruitage, et bien sûr la voix du comédien. Quel est le rôle du son dans la perception d'un spectacle, et plus précisément dans la perception de l'espace ? Le son engendre-t-il une perturbation de la dimension spatiale ? La fonction dramaturgique du son est à dégager si l'on veut apporter un élément de réponse. Nous nous appuyerons sur une scène en particulier pour illustrer notre propos, la scène d'anniversaire de Nastassia Filippovna.

La musique, d'une façon générale, est génératrice d'une atmosphère. Envisager l'ambiance d'un œuvre romanesque sous forme musicale est intéressant car cela permet de rendre compte d'une donnée peu perceptible à la lecture d'un roman, ou du moins à sa première lecture. La musique dans un spectacle acquiert une dimension spatiale car elle « s'étend », se diffuse dans la salle. Nos deux metteurs en scène ont recours à la musique, dans un style radicalement opposé. Il s'agit pour les deux d'une bande-son et non d'une musique jouée sur scène par un orchestre. De plus, dans les deux mises en scène, la diffusion de la musique n'est pas visible ; les sources sonores ne sont pas exposées sur la scène. Ainsi chez Macaigne, la bande-son est violente, par son volume élevé, et par le style de musique choisi. Il s'agit le plus souvent de chansons de groupe ; on trouve par exemple la musique de Guns'n'roses, Arcade Fire ou encore Nirvana¹⁸⁵. Le fait que ce soit des musiques chantées et jouées par des groupes renforce l'intensité du son, car il y a, parfois, plusieurs voix et plusieurs instruments. Mais on trouve aussi avec étonnement Elvis Presley ou Léo ferré, qui viennent en parfait contraste avec le reste. La musique de ces derniers sont présents dans des moments d'accalmie passagère. Voici ce qu'en dit Macaigne :

J'ai essayé de choisir les morceaux en fonction de leur impact sur la mémoire collective, pour raconter une certaine époque, comme avec Nirvana sur la scène de la fête. Je voulais qu'on sente vraiment l'idée d'une soirée se déroulant devant nous, avec du son trop fort, ne pas me cacher derrière l'alibi théâtral. Le but était aussi de créer une sorte d'abattement sonore, non pas pour brutaliser le spectateur, mais pour le mettre dans d'autres conditions d'écoute, qu'il profite du silence qui suit. J'ai beaucoup fonctionné comme ça, à chercher la poésie entre le cri et le chuchotement. [...] Les personnages ne sont pas dans le naturalisme mais bien dans une furie, il était essentiel pour moi de retranscrire cette colère-là, jusque dans le choix de la bande-son¹⁸⁶.

¹⁸⁵ La liste de la bande-son complète du spectacle se trouve en annexe, p. 117.

¹⁸⁶ Macaigne Vincent, interview de François Cau, publiée dans le n°705 du Petit Bulletin.

Lors de l'anniversaire de Nastassia Filippovna, la bande son est celle des groupes : la soirée est ainsi représentée comme une grosse fête, presque une rave-party. On entend donc Kurt Cobain à plein volume. Les comédiens dansent au rythme de la musique, derrière une vitre en verre qui coupe la scène en deux. Les mouvements des comédiens sont gênés par la mousse qui a envahi le salon de Nastassia. Les comédiens s'amuse, ils sont à moitié nus, accentuant la dépravation de Nastassia. La scénographie et la musique isolent les comédiens dans un monde de dépravation, duquel le spectateur peut se sentir exclu. Mais comme le souligne Macaigne, le spectateur vit une expérience sonore à part entière. Pour la même scène, chez Bourseiller, c'est Chopin qui berce la salle ...

En ce qui concerne les bruits, ils sont plus nombreux chez Macaigne que chez Bourseiller. Le comédien est déjà plus bruyant, ses déplacements se font remarquer, ils s'entendent. Ils s'entendent surtout dans leur chute, ainsi que dans la chute des objets et de la scénographie globale. Chez Bourseiller, le bruit passe essentiellement par les entrées et sorties des personnages, qui arrivent souvent en trombe.

Quant à la voix du comédien, elle est, dans le prolongement de ce que nous avons évoqué précédemment, surgissement du corps. De fait, elle parcourt un espace-temps. Pour Macaigne, il semble que la voix soit un axe de travail à part entière, il y accorde une grande importance ; dans la plupart de ses mises en scène, les comédiens crient le texte tout au long de la représentation. C'est seulement à de rares occasions qu'ils reprennent un ton normal, mais cela ne dure jamais bien longtemps. La parole est chez lui omniprésente, il n'y a quasiment pas de silence ; s'il y en a, il est aussitôt comblé par le geste qui prend le relais.

Mais dans un premier temps, rappelons un fait simple : le comédien doit se faire entendre de ses partenaires, mais aussi du public. Par conséquent, lorsqu'il monte sur scène, le comédien modifie sa voix, l'ajuste, l'augmente, afin d'être entendu de tous. Enfin n'oublions pas que le texte de la scène est dessiné grâce à la voix ; c'est à travers elle que passe le texte et que sa puissance en est révélée (les silences, les pauses, le débit d'élocution, entre autres, sont des éléments du discours qui donneront vie aux texte).

Le travail de la voix semble plus important chez Macaigne, déjà par ses imposantes scénographies, qui interfèrent le passage du son ; ensuite parce que justement ses scénographies entraînent une scène assez grande ; la voix doit alors couvrir l'espace. Le théâtre de Bourseiller est plus intimiste, ses spectacles sont davantage propices à une scène plus réduite (c'est le cas de la scène où se déroule l'adaptation de *L'Idiot*). Les comédiens étant plus proches du public, leur voix l'est aussi. De plus, les acteurs parlent souvent en

même temps chez Macaigne, ils se coupent la parole. La donnée vocale, propre à chacun, est niée. Car la voix est aussi ce qui constitue l'identité de chacun, et lorsqu'un comédien empiète sur ce morceau d'identité, l'espace personnel s'en voit affecté. Cela amène également une confusion auditive et une exigence de concentration pour le public, qui ne sait parfois plus qui dit quoi. De fait, il ne semble pas que la voix chez Macaigne soit toujours entièrement maîtrisée et envisagée comme porteuse d'émotions. Et en effet, il ne peut y avoir de contrôle total de la voix de par sa fragilité. Ainsi parfois, le spectateur n'entend pas très bien ce qu'il est dit : brouhaha, déraillements, baisse de tons, autant d'éléments qui perturbent la bonne perception auditive du public. La voix semble être alors davantage un moyen de faire éclater la fureur des personnages, comme Macaigne le précise pour la bande-son. Paradoxalement, on constate peu de variations sonores dans la voix, en tout cas moins que chez Bourseiller. Les comédiens sont constamment dans le hurlement, la voix n'est pas utilisée autrement que par le cri. Le hurlement brise l'espace proxémique, et il contrevient à la convention sociale qui exige une certaine mesure dans le ton et dans la hauteur de la voix lors d'une conversation (pas de cris, pas de chuchotement). Néanmoins, la voix comme prolongement du corps est assez perceptible chez Macaigne, car il a recours à deux porte-voix : un mégaphone et un micro. Ainsi, la voix est plus fortement projetée vers l'extérieur, aidée en cela par des appareils électroniques. On peut voir là la manifestation d'une impossibilité à communiquer. Le porte-voix instaure également une distance entre les personnages. Au lieu de s'approcher, les personnages s'éloignent (car le haut volume de la voix est agression) et ne peuvent pas se comprendre. Le porte-voix révèle ce surgissement, comme une pulsion du corps (on pense à Hippolyte qui n'en finit pas de crier contre le monde et sa maladie).

Bourseiller a recours à une intéressante utilisation de la voix, à savoir la voix off de Suzanne Flon¹⁸⁷. Le texte qu'on entend est exactement le même que celui du roman, et correspond aux instants qui précèdent la première crise du prince, c'est-à-dire son errance.

La voix affirme la présence du corps, de l'humain, et sa place dans l'espace ; mais la voix off de Suzanne Flon vient se poser sur la scène et dans la salle, sans être accompagnée d'un corps ... Elle est voix de narrateur, et peut-être en cela, désincarnée ?

L'espace dostoïevskien est également construit grâce à l'éclairage, qui en délimite les contours. L'éclairage donne de la couleur à la scène, et au même titre que la voix, est capable de produire une émotion (nous avons vu que dans le roman, Dostoïevski jouait beaucoup sur le clair/obscur, créant un décor expressionniste inquiétant). L'éclairage, plus largement la

¹⁸⁷ La bande-son du spectacle, comprenant la voix off, est disponible sur cédérom audio.

sémantique des couleurs, peut avoir une influence importante sur le décor, les objets, les costumes, le corps des comédiens, le public ... Une fois encore, que de différences entre les deux adaptations ! Chez Antoine Bourseiller, ce sera tout au long de la représentation une lumière tamisée, avec des couleurs chaudes. Voici ce que nous apprend Bourseiller : « [...] nous avons décidé des grandes lignes des lumières avec les suggestions, parfois, des comédiens. Une contrainte : ne jamais éclairer directement le mur du fond, mais établir un plan de lumières à contre-jour et(ou) latéral, en donnant priorité aux visages¹⁸⁸ ». Ces précieuses indications nous permettent une lecture orientée de l'adaptation. Ainsi, en détaillant quelques scènes, Bourseiller nous donne des précisions sur le changement des scènes. La scène de l'anniversaire se déroule dans un éclairage semblable : ambiance tamisée, « les visages des comédiens éclairés au millimètre près dans leurs déplacements, si bien que les reflets sur le mur du fond dessinaient des lueurs vivantes¹⁸⁹ ». Bourseiller met en évidence la coloration fantastique, le « fantastique philosophique¹⁹⁰ » du roman dostoïevskien. Les « lueurs vivantes » nous rappellent les pas de l'âme de Nastassia, qu'entendent Mychkine et Rogojine. Bourseiller crée ainsi un espace semi-réaliste, où baigne le fantastique. Les comédiens se meuvent également dans un espace éclairé par une lumière naturelle, à savoir la bougie :



Dostoïevski a souvent recours à ce type de lumière ; chandelle, bougie, lueurs du feu dans la cheminée, sont autant d'outils pour focaliser le regard sur le visage ; il faut être près

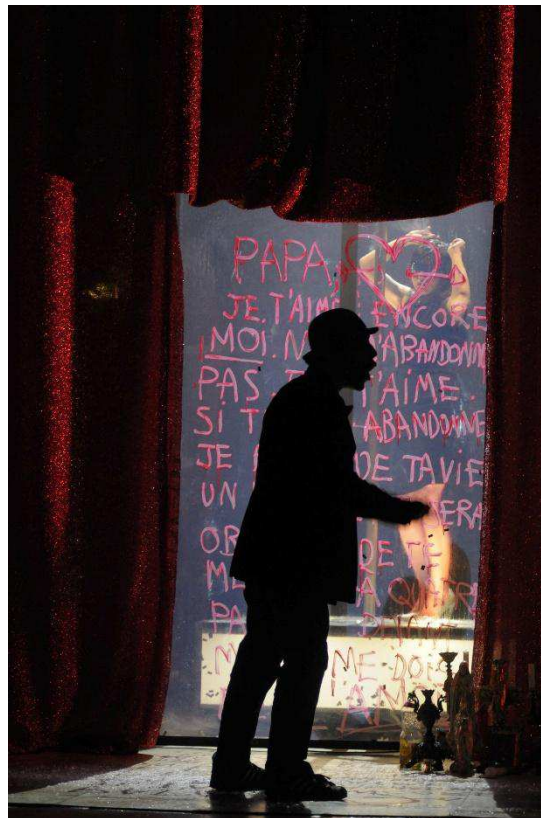
¹⁸⁸ Bourseiller Antoine, dans une lettre à mon intention. Nous invitons notre lecteur à consulter les schémas de François Valentin, insérés par Pavis Patrice in *L'analyse des spectacles*, p. 177.

¹⁸⁹ Bourseiller Antoine, dans une lettre à mon intention.

¹⁹⁰ Terme utilisé par Jean Perrot, in « Le fantastique philosophique dans les romans de Dostoïevski », Cahier de l'Herne, pp.224-234.

du personnage si on veut le voir nettement. La lumière artificielle souligne aussi l'indécision et l'incertitude des personnages : Bourseiller explique que « quand le lieu est indéterminé les lumières sont[étaient] blanches » et que domine d'une façon générale, « une couleur ambre ». De plus, la lumière dans le spectacle suit l'ensemble des comédiens dans leurs déplacements, ce qui amène à une concentration de lumière sur un même endroit.

Chez Vincent Macaigne, l'éclairage est beaucoup plus varié. On passe d'une couleur chaude à une couleur froide assez brusquement, ce qui nous en met « plein la vue ». Il semble que la couleur rouge, couleur du sang, domine. Le rouge est à la fois dans l'éclairage, mais aussi dans les matières utilisées (le liquide rouge qui représente le sang par exemple ou encore le rouge à lèvres utilisé par Nastassia au début pour écrire sur la vitre) :



Comme chez Bourseiller, Macaigne a recours à la lumière naturelle ; au travers du feu, mais aussi au travers des costumes des comédiens. C'est le cas notamment d'un des costumes de Pascal Reneric, comédien qui incarne le prince Mychkine. Lors de la deuxième partie, ayant hérité d'une grande fortune, le prince arrive sur scène en costume de prince ; Rogojine le qualifiera d'ailleurs de « costume de milliardaire » :



Le costume gris argenté renvoie lui-même de la lumière à la manière d'une boule à facette, et éclaire ainsi la scène. Macaigne joue sur la variation de l'intensité des éclairages ; parfois nous sommes plongés dans une obscurité presque totale, parfois au contraire la scène est entièrement éclairée par une lumière blanche presque agressive. La lumière met ainsi l'accent sur un comédien, sur une action, mais elle se déplace aussitôt sur un autre point de la scène. Le déplacement de la lumière crée une dynamique dans la représentation. En ce sens, l'éclairage contribue à une représentation de l'espace ; les mouvements des projecteurs par exemple attirent le regard du spectateur sur un endroit précis de la scène, afin parfois, de détourner son attention. Car si la lumière pointe du doigt, elle cache en même temps. Dans l'adaptation de Bourseiller, la scène d'anniversaire tire en partie sa puissance dans l'éclairage, qui a été préparée toute aussi puissamment :



Nastassia, au centre, est éclairée, les hommes disposés autour d'elle sont exactement à la frontière entre l'ombre et la lumière. Lorsqu'ils prennent la parole, ils s'avancent vers le centre, s'exposent ; mais retournent aussitôt se replacer dans l'ombre.

L'utilisation de la lumière chez les deux metteurs en scène illustre l'action, mais elle illustre comme le geste la chute des personnages, chute sociale et physique.

Les seuils et les objets

Comme dans le roman, les personnages franchissent des seuils, physiques et sociaux. Comment sont représentés ces seuils ? On constate que dans les deux adaptations, le seuil est étroitement lié avec l'objet : le seuil est le passage d'un espace à un autre, favorisé par les objets présents sur la scène. Avec ce que nous avons dit jusque-là, on imagine aisément que chez Macaigne les comédiens franchissent perpétuellement des seuils. La scénographie qui occupe l'ensemble de l'espace de la scène n'est pas ornement. Bien que certains objets ne soient pas manipulés par les comédiens, ils évoquent tous quelque chose du roman. Peu d'objets chez Macaigne ne sont pas au service du comédien, car ils suscitent une interaction. Macaigne semble disposer les objets, aussi variés les uns que les autres, partout sur la scène, éveillant un sens de l'improvisation chez le comédien. On a vu que dans le roman, les personnages n'avaient pas réellement d'emprise sur les objets ; au contraire même. Macaigne semble vouloir donner cette possibilité à ses comédiens, mais bien souvent les objets se retournent contre eux. Le tableau de Patrice Pavis¹⁹¹ nous a aidé à repérer les différents types d'objets présents sur la scène, grâce à leur matérialité. Macaigne et Bourseiller conservent sur scène des objets sous forme d'éléments naturels. Bourseiller ne reprend que le feu, au travers de l'éclairage à la bougie. Macaigne quant à lui, utilise à plusieurs reprises l'élément naturel. Le feu bien évidemment, qui apparaît plusieurs fois. Après l'ouverture d'Hippolyte, Mychkine et Rogojine veillent un corps en feu, celui de Nastassia sans doute ; puis la liasse de billet lors de l'anniversaire de Nastassia, que cette dernière jette dans la cheminée dans le roman, prend feu sur un barbecue, et le comédien interprétant Lebedev (il s'agit de Gania dans le roman) met les mains dans le feu pour récupérer l'argent. Les mains enflammées quelques secondes, c'est un comédien qui intervient avec un extincteur. Le *leitmotiv* du feu chez Macaigne, et plus largement les éléments naturels, symbolisent l'Apocalypse, plusieurs fois évoquée dans le roman à travers Mychkine et Lebedev.

Le seuil est parfaitement matérialisé par l'escalier, qui sépare chez Macaigne la scène et la salle :

¹⁹¹ In *L'analyse des spectacles*, p.172. Disponible en annexe, p. 116.



Beaucoup d'entrées et sorties de scène se font par la montée et descente des marches. Graver les marches, c'est pour les personnages incarnés, monter sur scène, ils s'exposent au regard de tous : au regard du public, qui voit mieux les comédiens, au regard des autres comédiens, qui se retrouvent à la même hauteur, et dans l'histoire que la scène raconte, au regard des personnages. Lorsqu'ils franchissent ce seuil, les comédiens trébuchent, tombent, glissent ; Mychkine s'y reprend à plusieurs fois pour accéder à l'espace de la scène à proprement parler. C'est un seuil spatial, comme dans le roman, qui symbolise l'entrée dans l'espace public. Macaigne rend compte de la difficulté du personnage à entrer dignement dans cet espace, puisque c'est devant les yeux de tous qu'il tombe sans cesse.

Le seuil le plus signifiant dans l'adaptation de Macaigne se trouve à la fin du spectacle. C'est un seuil car on assiste à une prise de parole publique. S'il y en a eu tout au long du spectacle (Aglaiïa, Hippolyte), celle-ci est la plus longue, et pour cause, elle reprend presque mot pour mot la traduction du roman : c'est Mychkine qui s'enflamme avant d'être terrassé par une seconde crise d'épilepsie. Dans le roman, le prince affirme son désir et son besoin de parler : « Je vais parler. Je n'ai plus peur de vous ». Et il ne s'arrête plus de parler, il déverse un flot de paroles continu, que les autres ne peuvent arrêter :



A l'aide d'un micro, Mychkine discourt sur la Russie et sur sa venue à Saint-Pétersbourg. Il bouge peu, les bras restent le long de son corps. Derrière lui, les régisseurs commencent à nettoyer la salle ; on croit alors que le spectacle est terminé, d'autant que les autres comédiens ont fait semblant de saluer, ce qui a provoqué les applaudissements des spectateurs. Mais ce n'est qu'une illusion une fois de plus, comme la mort d'Hippolyte qui n'arrive pas. Les traces de sang sur les murs et les cadavres de bières n'ont pas quitté la scène, ils entourent le comédien. La lumière est partout, même la salle est éclairée. Le comédien apostrophe le public, et retarde la fin du spectacle. Alors qu'il parle, le décor en bois se lève, et le comédien se retrouve encadré :



Cette prise de parole publique est un véritable seuil au sens bakhtinien du terme, ou du moins elle en est une tentative, car pendant qu'il parle, les autres comédiens continuent de faire comme s'ils quittaient la scène. Ils font comme s'ils n'entendaient rien, traduisant la

solitude de Mychkine face à cette société à laquelle il n'a pu s'intégrer. Les autres tentent même de le faire taire, en lui lançant des « Tu vas la fermer ta gueule ?! ». Le prince est dans l'impossibilité de trouver sa place, il se fige dans le mouvement alors que les autres s'en vont. Ce n'est que quelques minutes plus tard, constatant que rien n'y fait, que les autres comédiens s'immobilisent progressivement face au public, sur les deux côtés de la scène, laissant Mychkine au centre. La scène est marquée par l'horizontalité créée par les comédiens, en ligne face aux spectateurs, et la verticalité créée par le corps du comédien Mychkine, debout. Ce dernier s'agite progressivement, commence à faire des mouvements brusques avec ses bras et ses mains. Le reste du corps bouge très peu. Son visage est aussi très expressif :



Chaque membre du visage est articulé, la bouche s'ouvre en grand, les yeux sont écarquillés ; lorsqu'on fait un arrêt sur image, on pense à la crispation du visage amenée lors de la crise d'épilepsie.

Bourseiller matérialise le seuil différemment. Premièrement, le mur du fond en cuivre rouge évoque comme nous l'avons signalé, l'argent qui « anime tous les personnages sauf le prince qui n'en a pas¹⁹² ». Bourseiller signale donc le clivage social du prince avec le reste des personnages. Le metteur en scène a aussi recours à un paravent lors de la dernière scène. Il se trouve à l'arrière scène, alors que Mychkine et Rogojine sont à l'avant, allongés sur des coussins. Le paravent coupe l'espace, déjà petit ; mais il signale le seuil parce que la robe de mariée ensanglantée de Nastassia est posée dessus. Démarcation spatiale, le paravent signale également que Rogojine a franchi le pas vers le meurtre et la folie. Il est désormais lui aussi condamné aux yeux de la société, qui le punira au travers de la justice. Mais Mychkine est allongé à ses côtés, et a de nouveau lui aussi franchi le seuil de l'idiotie. Cela est davantage

¹⁹² Bourseiller Antoine, dans une lettre à mon intention.

perceptible chez Bourseiller, car il suit la chronologie du roman. Macaigne lui, montre les temps forts de l'œuvre dans le désordre, et produit même l'effet inverse. Au début du spectacle, le comédien qui incarne Mychkine parle avec un accent belge très prononcé, et est « bedonnant », il affiche son idiotie en le ridiculisant. Mais au fil de la représentation, le comédien perd son accent et s'affine ; Macaigne affirme davantage la supériorité du prince, son caractère christique, en terminant par une scène où il montre sa puissance langagière.

3. Des spectacles épileptiques

Mise en scène de l'épilepsie

Toute cette étude sur le travail de l'adaptation du roman à la scène, ainsi que sur l'espace dostoïevskien, nous aura permis de voir les différentes approches des deux metteurs en scène. A travers l'exacerbation du texte dostoïevskien, tout ce qui est retenu dans le roman, Macaigne le lâche sur la scène. Bourseiller reste dans la retenue scénique, mais dégage par le texte, le corps des comédiens et la lumière la puissance de l'œuvre. La mise en scène de Macaigne n'est pas subtile, et semble être assumée comme telle. C'est une mise en scène et un scénographie outrancières, alors que celle de Bourseiller, tout aussi efficace, est beaucoup plus adoucie. Comment ces deux scénographies, radicalement opposées, manifestent alors des signes épileptiques ?

Nous constatons avec étonnement que la ville ainsi que l'épilepsie du prince ne sont pas représentées sur scène. Il est vrai que représenter la ville sur scène est un enjeu scénographique conséquent, et qui soulève des considérations techniques. Lorsqu'il a commencé son travail sur *L'Idiot*, Antoine Bourseiller avait fait appel à un scénographe, qui lui avait proposé alors un décor réaliste tournant. Cette approche, immédiatement refusée par le metteur en scène, aurait pu être un bon moyen pour représenter la ville. Mais Bourseiller a préféré un « dépouillement extrême ». Il évoque néanmoins le voyage dans le train des trois hommes par le quai d'une gare, les comédiens sont chacun assis sur une valise, et entament ainsi la discussion. La ville chez Macaigne est représentée par un panneau signalétique de gare annonçant l'arrivée et les départs des trains/vols. Cet élément d'urbanisation est repris pour également signaler aux spectateurs des indications. Par exemple à la fin du spectacle, nous apprenons grâce à ce panneau que Mychkine est retourné en Suisse soigner sa maladie. En fait, la ville est représentée autrement que par son organisation géographique ; à la

difficulté de la ville d'être représentée sur scène, les deux metteurs en scène ont répondu par l'errance des personnages. L'errance chez Macaigne n'est pas uniquement le fait du prince Mychkine, puisque tous les comédiens se déplacent : ils courent, ils pourchassent, ils enjambent : c'est une errance au rythme effréné, une course poursuite dans laquelle chacun se bat pour avoir sa place. Le travail de Bourseiller met davantage en évidence l'errance du prince, comme dans le roman de Dostoïevski ; le prince contraste avec le reste des personnages car il vient d'ailleurs, et c'est cet ailleurs qui est souligné chez Bourseiller.

La crise d'épilepsie du prince, rouage principal de l'intrigue dans le roman, n'est pas représentée. Et on peut s'en étonner, car cela s'avère moins complexe que de représenter la ville. C'est qu'en réalité, c'est une crise collective qui est pointée du doigt par les deux metteurs en scène. La crise d'épilepsie, élément individuel, est déplacée vers une manifestation collective. Dans l'œuvre de Dostoïevski, la crise d'épilepsie du prince se conclut par une crise généralisée, qui s'étend sur le reste de cette petite société. Elle a des répercussions sur la prétendue stabilité de la famille Epantchine, elle vient briser leur vie. Le prince

entre dans une famille et sans le vouloir la détruit, c'est un personnage de Orange Mécanique ou de Pasolini, un personnage qui appartient vraiment aux années 60, 70, 80 du dernier siècle [...]. Un ange apparaît et il révèle à toute la famille, le père, la mère, les enfants, les secrets qu'ils portaient sans le savoir, les secrets terribles¹⁹³.

Bourseiller insiste sur l'apparition du prince, surgi brusquement dans le quotidien de cette famille, avec son épilepsie. La crise ne peut pas entièrement être anticipée, ce qui a amené les metteurs en scène à l'intégrer tout au long de leur spectacle, sous la forme de l'excès chez Macaigne, et sous la forme de la suggestion chez Bourseiller. Il écrit à ce sujet :

Il fallait tirer du roman des « séquences » sans qu'elles soient systématiques et trop explicatives. Surtout elles devaient « emmener » le spectacle dans la fureur et une dynamique inattendue, tout en obligeant le spectateur à s'attacher directement à ces 4 cas, à l'avance en perte¹⁹⁴.

La « fureur » de la crise est créée par la suggestion du décor et par le jeu des comédiens : « Sans l'intelligence des comédiens, j'aurais perdu. Sans leur « mysticisme »

¹⁹³ Bourseiller Antoine, dans une lettre à mon intention.

¹⁹⁴ Bourseiller Antoine, dans une lettre à mon intention.

intime, ils se seraient eux-mêmes perdu¹⁹⁵ ». Ce « mysticisme » évoqué par Bourseiller semble correspondre à l'aura éprouvée lors d'une crise d'épilepsie ; chaque comédien est habité par une crise, qui devient collective lorsqu'ils se confrontent les uns aux autres. Mais le spectateur doit sans doute davantage faire appel à son imaginaire que dans le spectacle de Macaigne pour donner un sens à ce qui est suggéré ; comme nous l'avons dit le théâtre de Macaigne ne suggère pas, mais impose. En ce sens, Bourseiller paraît plus proche de la conception dostoïevskienne : le romancier laisse une grande part à l'imaginaire du lecteur, comme lorsqu'il rend compte de la représentation théâtrale au bain, où il suffit d'imaginer qu'une chose est pour qu'elle soit. La crise généralisée est magistralement rendue compte par le foisonnement scénographique que choisit Vincent Macaigne. Elle est manifeste, car elle est présente dès le début du spectacle, avec par exemple la première tentative du suicide d'Hippolyte. Ce personnage est déjà en crise, et il nous en fait part, ce qui nous confronte à une scène difficile à supporter. Chez Macaigne, c'est alors une épilepsie explosive, qui jamais ne connaît de moments de répit ; les personnages, comme la scénographie, sont toujours en crise. Les cris, les chutes, les décors qui s'écroulent, témoignent d'une crise impossible à calmer, où qui du moins, ne peut se solder que par la mort et l'anéantissement. Aux intérieurs qui crient de Dostoïevski, comme le remarque Jacques Catteau, Macaigne fait de toute sa mise en scène un cri perpétuel.

Expérience mystique du spectateur ?

Au travers de l'espace créé par le metteur en scène, se dessine un espace propre au spectateur. L'espace que crée l'univers dostoïevskien est riche et dense par les réflexions qu'il aborde, mais c'est aussi le monde créé par les metteurs en scène au travers de leurs choix scéniques, qui vont rendre compte du bien-être du spectateur (s'il est à l'aise, s'il apprécie ce qu'il voit *etc.*).

Le corps du spectateur est lui aussi ancré dans un espace, spatialement délimité par la configuration de la salle. Nous sommes bien obligés, et c'est là le pacte du spectateur avec les autres lorsqu'ils assistent à une représentation, de partager le temps d'une représentation (parfois long, trois heures pour le spectacle de Macaigne par exemple) un espace commun. Ainsi, le spectateur est confronté à l'espace de l'autre. On empiète parfois sur l'espace proxémique de l'autre, ou du moins, notre propre espace se trouve réduit. Car lors d'une représentation, le spectateur peut être très proche de son voisin ; d'autant plus que parfois,

¹⁹⁵ Bourseiller Antoine, dans une lettre à mon intention.

c'est un voisin que l'on ne connaît pas, ce qui peut provoquer un sentiment de malaise. Ainsi que le souligne David Le Breton,

Dans la salle, le spectateur est physiquement sollicité. Alors que le cinéma développe une mise entre parenthèses de la corporéité, une suspension des sens au profit d'un dispositif rigide du regard et de l'ouïe qui sature la relation à l'espace, dans une sorte d'état hypnotique qui laisse le spectateur dans une sidération tranquille ; au théâtre, à l'inverse, il est plus difficile d'oublier le fauteuil où il est assis, la présence des autres à ses côtés, devant ou derrière lui¹⁹⁶.

Il arrive parfois dans les spectacles de Macaigne, et c'est le cas pour *Idiot !*, que ce soit l'acteur même qui empiète sur l'espace proxémique du spectateur. On pense par exemple au moment où Mychkine apparaît sur scène. Il apparaît au pied de l'escalier qui sépare la scène et la salle en deux, un mégaphone à la main. Il est physiquement très près de certains spectateurs, et de surcroît, il hurle au travers du porte-voix. L'acteur franchit en quelques secondes une convention physique et sonore en même temps. Autant dire que si toute la représentation se déroule ainsi, le spectacle sera éprouvant ...

Si l'on repense aux conditions de représentation du théâtre grec, on constate aisément des similitudes avec celles du théâtre macaignien. Le metteur en scène fait tout pour provoquer les réactions des spectateurs, et ainsi les faire participer pleinement au spectacle. Lorsque l'on assiste à une de ses représentations nous avons l'impression d'être poussé dans nos retranchements et les teste. Néanmoins, à part quelques personnes qui quittent le spectacle au cours de sa représentation, il est difficile de bousculer les habitudes du spectateur. Et pour cause, les conventions théâtrales ont largement évolué, et de nos jours, il est rare que les spectateurs réagissent publiquement au spectacle. Car ce serait dans ce cas-là franchir un seuil pour le spectateur ; la réaction personnelle au sein d'un groupe entraîne une exposition au regard de tous (des autres spectateurs, mais aussi parfois celui des comédiens sur scène).

Pourtant, nous sommes étonnés d'entendre Macaigne dire que

C'est sûr que la pièce ne s'adresse pas à tout le monde, je pense que ceux qui l'aiment bien s'y reconnaissent à plusieurs niveaux, dans l'énergie, mais aussi par le rejet que ça peut susciter chez d'autres spectateurs ... De notre côté, on ne se pose cette question-là en faisant le spectacle. On ne cherche pas ces réactions, on reste dans l'incompréhension de ceux qui détestent – et qui sont généralement ceux

¹⁹⁶ Le Breton David, cité par Pavis Patrice in *L'analyse du spectacle*, p.221.

qui le font savoir le plus bruyamment ... Dans une certaine mesure, on se sent plus attaqué que le public !¹⁹⁷.

Cela est en opposition totale avec notre vécu de spectateur et des traces qu'il nous reste de ses spectacles ! Et nous allons même plus loin : il nous semble que Macaigne propose aux spectateurs une expérience sensible, nommée par Patrice Pavis, *aesthesis*. Encore une fois, si l'on est dans les premiers rangs lors d'un spectacle de Macaigne, il est fort probable que nous n'en ressortons pas indemne physiquement. Dans *Idiot !* la fumée se répand de façon imposante sur les spectateurs, les premiers rangs sont complètement aveuglés par la fumée. On rappelle également lors de son spectacle *Au moins j'aurais laissé un beau cadavre*, qu'il a été distribué aux spectateurs des premiers rangs des imperméables, pour les protéger tant bien que mal de l'eau utilisée par les comédiens. Ces derniers sont souvent en bas de la scène, et leurs postillons, leurs sueurs ne sont pas sans toucher, littéralement, le public.

On a également remarqué au cours de notre étude scénographique que Macaigne faisait appel à d'autres sens, souvent peu utilisés dans le spectacle théâtral. Par exemple dans *Idiot !*, le feu, l'eau et la terre, entre autres, sont autant d'éléments qui peuvent provoquer une sensation olfactive. Au début d'*Au moins j'aurais laissé un beau cadavre*, les comédiens invitent les spectateurs à monter sur scène et à venir partager le buffet avec eux. A l'odeur de la nourriture s'ajoute alors le goût, et le spectateur ressent alors physiquement le spectacle, il le vit pleinement.

Tous ces éléments semblent conférer au spectateur une place nouvelle ; il se retrouve doté d'un pouvoir, celui de perturber la représentation. L'expérience que propose Macaigne est évidemment toute autre que celle vécue par Dostoïevski par l'aura (bien que cette dernière fasse appel aux sens), mais il semble que le spectateur s'élève dans sa condition de spectateur, au travers de cette expérience sensorielle. Même si Macaigne soutient ne pas chercher les réactions du public, il semble inévitable que le spectateur, au contact d'une telle représentation, ressort enrichi sur son expérience de spectateur, et que cela le marquera grâce à la mémoire corporelle que l'expérience aura laissée.

¹⁹⁷ Macaigne Vincent, interview de François Cau, publié dans le n°705 du Petit Bulletin.

CONCLUSION

Nous avons vu, au travers du cheminement de notre pensée, que l'espace est un élément déterminant dans la composition dostoïevskienne. C'est dans l'espace, qu'il soit décor intérieur ou topographie urbaine, que l'acharnement du destin contre la liberté des personnages est le plus visible. Les personnages tentent inlassablement de s'en sortir, mais cela est vain ; Dostoïevski exprime l'ampleur de l'âme humaine dans sa lutte pour trouver le salut.

Les objets, les paysages intérieurs, la ville, caractérisent cet espace dostoïevskien en construction. Toute la scénographie du roman s'érige au travers du regard des personnages. Et cela est largement perceptible dans les carnets de brouillon du romancier, qui ne note pratiquement aucune indication sur l'espace ; l'action, les personnages et leur environnement naissent sous la plume de l'écrivain comme une fulgurance.

Mais c'est aussi une expérience du temps que nous propose Dostoïevski ; les personnages en font l'expérience douloureuse, parfois tragique. Jacques Catteau en souligne la double caractéristique : « D'un côté, le temps fait obstacle à l'exercice de la liberté puisqu'il transforme tout acte libre en acte déterminé et instaure donc le destin. Mais de l'autre, il est le mouvement dans lequel s'accomplit la liberté et le choix¹⁹⁸ ».

Dostoïevski manifeste cette expérience spatio-temporelle dans l'errance du prince Mychkine. C'est au travers de son parcours que le prince subit, positivement ou non, le temps et l'espace. Il est confronté à l'espace urbain, mais surtout à ses propres pensées, qui le font si bien pressentir les événements. Corroboré par la crise, qui explose en plein vol, son pressentiment fait figure de lucidité et de pureté christique.

Dans cette lutte entre un espace qui ouvre et un temps qui ferme, Dostoïevski oppose deux rapports à l'histoire comme tentative d'atteindre la liberté suprême. D'une part, celui du prince Mychkine, qui par le biais de ses crises d'épilepsie accède à un espace-temps hors de l'histoire ; et celui d'Hippolyte d'autre part, qui lui, exige d'en faire partie. Dans les deux cas, ils échouent, car la société les condamne irrévocablement.

La transposition scénique de cette lutte est envisagée différemment par Macaigne et Bourseiller, mais elle est rendue compte par l'expérience qu'ils en proposent au spectateur. Car ne sont plus uniquement les personnages du roman qui vivent l'espace et le temps, mais

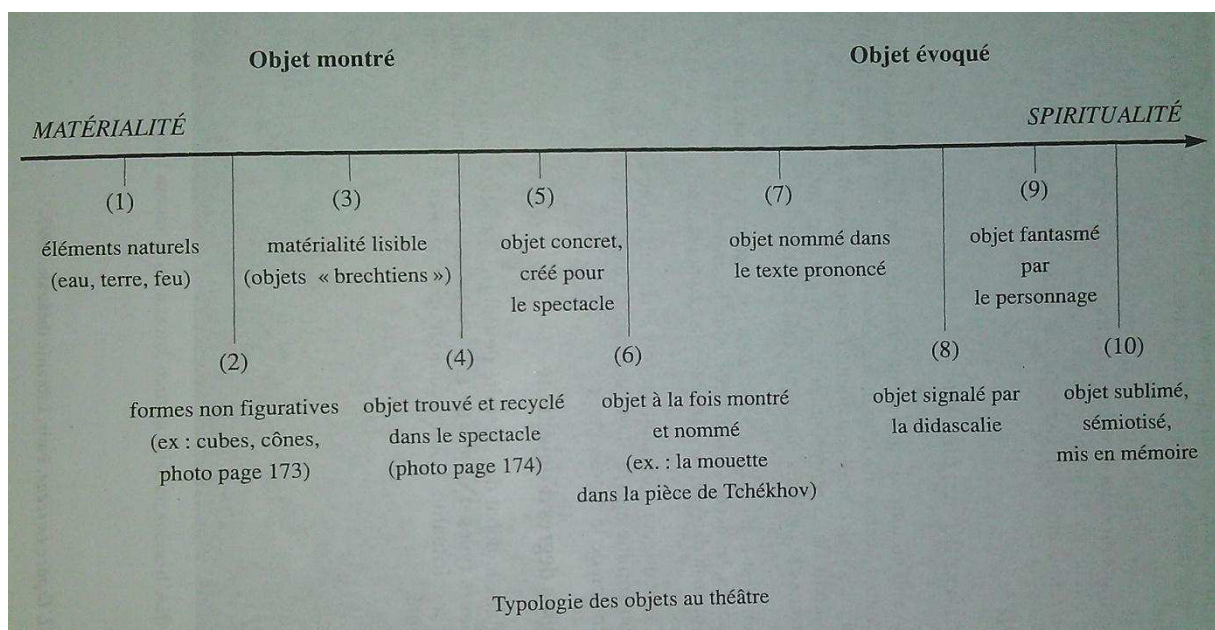
¹⁹⁸ Catteau Jacques, in *La création littéraire chez Dostoïevski*, p.563.

bien aussi les spectateurs, qui à travers la démarche d'aller au théâtre, accèdent à une expérience unique.

ANNEXES



Annexe 1. *Le Christ mort*, Hans Holbein. (trouvée sur <http://scribouillart.wordpress.com/2008/08/05/le-christ-au-tombeau-holbein-le-jeune/>)



Annexe 2. Typologie des objets au théâtre, établie par Patrice Pavis (trouvée dans Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, p.172).

<u>Arcade Fire</u> :	« <i>Ocean of Noise</i> »
<u>Sigur Ros</u> :	« <i>All alright</i> »
<u>Flotation Toy Garden</u> :	« <i>Donald Plaisance</i> »
<u>Bob Dylan</u> :	« <i>One more cup of coffee</i> »
<u>Liars</u> :	« <i>Plaster casts of everything</i> »
<u>Nirvana</u> :	« <i>Smell like teen spirit</i> »
<u>Aborym</u> :	« <i>Disguts Rage</i> »
<u>Léo Ferré</u> :	« <i>Avec le temps</i> »
<u>Elvis Presley</u> :	« <i>Always on my mind</i> »
<u>John Lennon/ Arrangements Samuel Pajand</u> :	« <i>Jealous Guy</i> »
<u>Umberto Tozzi/ Arrangements Samuel Pajand</u> :	« <i>Ti Amo</i> »
<u>Guns and Roses</u> :	« <i>November Rain</i> »
<u>Tom mc Rae</u> :	« <i>Got a suitcase, got regrets</i> »
<u>Divine Comedy</u> :	« <i>Our Mutual Friend</i> »
<u>Sylvain Chauveau</u> :	« <i>Nuage 2</i> »

Annexe 3. Bande-son de *Idiot !* spectacle de Vincent Macaigne.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE DOSTOÏEVSKI

DOSTOÏEVSKI Fedor, *L'Idiot*, volume 1 et 2, traduit du russe par André Markowicz, « coll. » Babel, Actes Sud, Arles, 2001.

DOSTOÏEVSKI Fedor, *L'Idiot*, Roman préparatoire, traduit du russe par André Markowicz, « coll. » Babel, Actes Sud, Arles, 2004.

DOSTOÏEVSKI Fedor, *Carnets de la maison morte*, traduit du russe par André Markowicz, « coll. » Babel, Actes Sud, Arles, 2010.

DOSTOÏEVSKI Fedor, *Crime et Châtiment*, traduit du russe par André Markowicz, « coll. » Babel, Actes Sud, Arles, 2010.

DOSTOÏEVSKI Fedor, *Correspondance*, tome 1 & 2, édité par Jacques Catteau, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Bartillat, Paris, 1998.

OUVRAGE(S) SUR LES ROMANS DE DOSTOÏEVSKI

CHARDIN Philippe, *un roman du clair-obscur, L'Idiot de Dostoïevski*, Editions Minard, Paris, 1976.

OUVRAGES BIOGRAPHIQUES

ARBAN Dominique, *Dostoïevski par lui-même*, Editions du Seuil, Bourges, 1962.

ARBAN Dominique, *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Payot, Paris, 1968.

TROYAT Henri (et al.), *Dostoïevski*, Réalités Hachette, Paris, 1971.

OUVRAGES CRITIQUES SUR DOSTOÏEVSKI

BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Ed. du Seuil, Paris, 1998.

BARSHT Konstantin, *Dostoïevski : du dessin à l'écriture romanesque*, traduit du russe par Denis Dabbadie, Hermann, 2004.

CATTEAU Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978.

CATTEAU Jacques, *Dostoïevski*, Editions de l'Herne, Paris, 1973.

GIDE André, *Dostoïevski*, Gallimard, Paris, 1964.

GOURFINKEL Nina, *Le théâtre tragique, Les éléments d'un tragique moderne dans les romans de Dostoïevski*, CNRS, Paris, 1965.

GUARDINI Romano, *L'univers religieux de Dostoïevski*, Editions du Seuil, Paris, 1947.

GUEDROITZ Alexis, *De l'adaptation théâtrale des romans de Dostoïevski*, Ed. Jacques Catteau, Rolland, Lagrasse : Verdier, 1983.

PASCAL Pierre, *Dostoïevski l'homme et l'œuvre*, Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1970.

SUTTERMAN Marie-Thérèse, *Dostoïevski et Flaubert, Ecritures de l'épilepsie*, PUF, Paris, 1993.

FOLDENY Laszlo, *Dostoïevski lit Hegel et Sibérie et fond en larmes*, traduit du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Actes Sud, Arles, 2008.

VAN DER ENG Johannes, *Dostoïevski romancier*, Mouton & Co, 1957.

OUVRAGE(S) SUR ET DE LES METTEURS EN SCÈNE ÉTUDIÉS

BOURSEILLER Antoine, *Sans relâche : histoires d'une vie*, Actes Sud, Arles, 2007.

OUVRAGES SUR LA SCÉNOGRAPHIE ET L'ESPACE

BOUCRIS Luc, *L'espace en scène*, Librairie Théâtrale, Paris, 1993.

BROOK Peter, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, éd. du Seuil, Paris, 1977.

CROUZET Michel, *Espaces romanesques*, PUF, Paris, 1982.

SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

SAMI-ALI, *Le corps, l'espace et le temps*, Dunod, Paris, 1998.

SONREL Pierre, *Traité de scénographie*, Librairie théâtrale, Paris, 1956.

SUGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Nathan, Paris, 2000.

Etudes théâtrales, n°27, *Arts de la scène, scène des arts, volume I : Brouillage de frontières : une approche par la singularité*, textes réunis par Luc Boucris et Marcel Freydefont, Louvain-la-Neuve, 2003.

Etudes théâtrales, n°28, *Arts de la scène, scène des arts, volume II : Limites, horizons, découvertes : mille plateaux*, textes réunis par Luc Boucris et Marcel Freydefont, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2004.

Etudes théâtrales, n°30, *Arts de la scène, scène des arts, volume III : Troisième temps, troisième lieu, vers de nouvelles identités*, textes réunis par Luc Boucris et Marcel Freydefont, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2004.

OUVRAGES THÉORIQUES SUR LE THÉÂTRE ET LE ROMAN

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Saint-Armand, 1988.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud, Arles, 2010.

LISTA Giovanni, *La scène moderne, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle*, Actes Sud, Arles, 1997.

PAVIS Patrick, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Colin, Paris, 2011.

PAVIS Patrick, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Colin, Paris, 2005

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris, 1982.

LITTÉRATURE GÉNÉRALE

BOUTCHIK Vladimir, *La littérature russe en France*, Paris, 1947.

CHESTOV Léon, *La philosophie de la tragédie, sur les confins de la vie*, Flammarion, Paris, 1966.

DAUNAIS Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Nizet, Paris, 1993.

GOFFMAN ERVING, *La mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi et les relations en public*, Editions de Minuit, 1973.

HALEVY Daniel, « La rencontre de Nietzsche et de Dostoïevski », in *Nietzsche*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1944.

HYTIER Jean, *Les arts de littérature*, Editions Edmond Charlot, Alger, 1941.

OUVRAGES SUR LA TECHNIQUE DE L'ADAPTATION

MEVEL Matthieu (sous la direction de), *La littérature théâtrale, entre le livre et la scène*, Editions l'Entretemps, Montpellier, 2013.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, Rosny-sous-Bois, 2004.

Revue Ritm, sous la direction de Dufief Anne-Simone et Cabanès Jean-Louis, *Le roman au théâtre : les adaptations théâtrales au XIXème siècle*, sous la direction de Anne-Simone Dufief et Jean-Louis Cabanes, Université Paris X, Nanterre, n°33, 2005.

Revue des sciences humaines, n° 104, *Adaptation théâtrale des œuvres romanesques*, Villeneuve-d'Asq : Université Lille 3, 1961.

Revue Littérature et Nation, textes réunis et édités par Chardin Philippe, *Réception et création, travaux de littérature comparée d'étudiants de Tours*, Presses universitaires François-Rabelais, Tours, 2005.

OUVRAGES SUR LES THÉORIES DE LA RÉCEPTION ET DU SPECTATEUR

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, CNRS Editions, Paris, 2002.

RUBY Christian, *La figure du spectateur : éléments d'histoire culturelle européenne*, Colin, Paris, 2012.

OUVRAGES SUR L'ÉPILEPSIE

DESHOULIERES Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, Klincksieck, Paris, 2005.

JALLON Pierre, *L'épilepsie*, PUF, Paris, 1994.

MOLAS Stéphanie, « Dostoïevski épileptique, l'influence de sa maladie sur son œuvre littéraire », Université Bordeaux Segalen, 1997, 123 pages.

SUPPORTS TEXTES ET VIDÉOS

BOURSEILLER Antoine, *L'idiot*, captation vidéo, 2005.

BOURSEILLER Antoine, *L'idiot*, texte français d'André Markowicz, adaptation théâtrale.

MACAIGNE Vincent, *Idiot !*, captation vidéo de la MC2 Grenoble, 2009.