

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRITURE POLYPHONIQUE ET HYSTÉRIE MASCULINE DANS
« L'ADOLESCENT » DE DOSTOÏEVSKI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GUILLAUME BEAULIEU

MAI 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mon directeur Alexis Lussier qui par son indéfectible bienveillance et sa rigueur exceptionnelle ont permis la réalisation de ce projet qui autrement n'aurait jamais vu le jour. Alexis par son amitié, sa grande intelligence et sa perspicacité, a su pousser au maximum ma réflexion et dans les moments où tout me semblait insurmontable, me faire voir une autre avenue. Ma profonde gratitude à son endroit dépasse ce que les mots peuvent rendre et peinent à esquisser les grandes qualités qu'il possède comme professeur, surtout comme humain d'exception.

Merci à Isabel pour son tendre et doux soutien tout au long de ces années. Merci pour toutes les conversations et les querelles autour de Freud et surtout pour les lectures scientifiques de mon texte qui mettaient mes arguments à rude épreuve. Les échanges furent houleux, mais le texte s'en trouvait toujours un peu plus solide.

Je remercie ma mère, Christiane, pour sa lecture, son écoute et pour la complicité que nous partageons.

Merci à mon frère Yohan de m'avoir demandé chaque mois pendant les dernières années où j'en étais.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I POLYPHONIE ET CORPS HYSTÉRIQUE	13
1.1 Polyphonie et dialogisme.....	15
1.2 Hystérie et pantomime.....	25
1.2.1 Énonciation du corps.....	29
CHAPITRE II SAUVER LE PÈRE : LE PÈRE EST LE MAÎTRE.....	42
2.1 Le nom du père.....	44
2.1.1 Le désir du nom, un fantasme de puissance.....	46
2.1.2 Une version russe de l'allégorie du self-made-man.....	51
2.1.3 À la portée du père.....	57
2.2 Au-delà du désir du nom.....	59
2.2.1 Le double comme métaphore du meurtre et de la déchéance du père.....	66
CONCLUSION	73
BIBLIOGRAPHIE	81

RÉSUMÉ

L'Adolescent de Dostoïevski est une œuvre polyphonique, suivant l'idée bien connue de Mikhaïl Bakhtine (1929). Le narrateur adolescent se voit châtié, méprisé et trahi, non seulement par son entourage, mais par des pensées qui l'assaillent ; des phrases, des dialogues réitérés, des scènes rejouées comme autant de voix dans la conscience. Certains mots sont persistants et traversent l'œuvre de telle façon que leurs énonciations répétées rythment le récit. Dans un premier temps, ce mémoire défend l'hypothèse que la polyphonie, dans sa dimension verbale et énonciative, trouve un équivalent dans la représentation d'un corps pantomimique et hystérique. Nous verrons que c'est aussi la corporéité des personnages qui est nouée à une énonciation polyphonique. Comme si le roman prenait forme à la manière d'une écriture du corps hystérique — dans son geste et sa pantomime — mais aussi sur le plan d'une énonciation plurielle et divisée. Par ailleurs, dans un second temps, ce mémoire entend rappeler que le drame de l'hystérique est intimement lié aux drames du père, comme la psychanalyse nous l'apprend, et que les symptômes hystériques renvoient le plus souvent à la fonction paternelle, soit dans l'appréhension d'une faute secrète, soit dans l'appréhension d'une perversion du père. En revenant à l'étude de Sigmund Freud sur Dostoïevski et la mise à mort du père (1928), l'enjeu du mémoire consiste à montrer de quelle manière *L'Adolescent* s'inscrit symboliquement à la suite du mythe freudien, soit le mythe de la mise à mort du père, à l'image des œuvres phares de la littérature universelle telle que *Les Frères Karamazov*, *Hamlet* et *Œdipe roi*. Nous verrons que le concept lacanien des *Noms-du-Père* permet d'interroger plus particulièrement la fonction du père dans le roman de Dostoïevski ; quand le roman met en scène une rivalité amoureuse père-fils et que le drame du fils est aussi celui du nom dont on hérite. Enfin, nous verrons que l'expression d'un amour démesuré à l'endroit du père masque le désir du narrateur de voir le père déchoir de sa fonction : meurtre symbolique, en somme, qui se présente comme une forme atténuée du meurtre du père.

Mots clés : hystérie masculine, roman polyphonique, polyphonie, pantomime, nom-du-père

INTRODUCTION

À PROPOS DE DEUX LECTURES DE DOSTOÏEVSKI

Lire une œuvre de Fédor Dostoïevski à travers le prisme riche et dense de la théorie psychanalytique n'est pas nouveau. Dès 1928, Freud a d'ailleurs cherché à dire ce qui fait l'unanimité chez les lecteurs — le génie littéraire de l'écrivain russe. L'exercice de Freud se dessine autour des *Frères Karamazov* et apparaît comme le point de départ de notre pensée et de notre hypothèse de recherche qui propose une variation paradigmatique sur la mise à mort du père. Freud a cherché à comprendre l'immense qualité littéraire de l'auteur russe, tout en n'épargnant rien de ce que l'histoire passe habituellement sous silence, c'est-à-dire, en attribuant à la condition psychopathologique de l'auteur la même importance qu'à ses qualités littéraires manifestes. Dans cet article célèbre, Freud s'intéresse à la complexité de la personnalité de Dostoïevski qu'il divise en plusieurs instances : l'écrivain, le névrosé, le moraliste et le pécheur¹. Loin de s'attarder au caractère factuel de quelconques éléments biographiques, Freud cherche à montrer comment l'œuvre de Dostoïevski peut être lue à l'intérieur du cadre clinique de l'hystérie. Dans *Les Frères Karamazov*, Freud accorde une importance majeure au fait que l'auteur du parricide n'est pas le « héros », mais le frère, qui est dans la même relation filiale que le héros, et auquel le héros s'identifie. C'est ce qui distingue, selon Freud, *Les Frères Karamazov*, d'*Œdipe roi* et d'*Hamlet*. En effet, Freud essaie bel et bien de situer le roman de Dostoïevski par rapport aux œuvres de Sophocle et Shakespeare en montrant comment *Les Frères Karamazov*

¹ Cf. Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père » [1928], *Freud et la création littéraire*, trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet et E. Carstenjeu, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 149-167.

permet une nouvelle approche du mythe du meurtre du père. C'est aussi en cela que l'œuvre de Dostoïevski s'inscrit dans le sillage du mythe de *Totem et Tabou* ; quand la culpabilité relève d'une identification à la culpabilité du « frère » ou des « frères »².

Sur le plan de la personnalité morale de Dostoïevski, Freud n'est pas loin de situer l'écrivain russe du côté des criminels, tout en proposant une distinction importante. À l'opposé de ces hommes de peu de moral qui exercent leur violence sur les autres, Dostoïevski dirige plutôt cette pulsion vers lui-même tout en éprouvant un fort sentiment de culpabilité, ce qui fait dire à Freud que ce processus interne « s'exprime ainsi comme masochisme³ ». Une des personnalités de l'auteur russe est également, pour Freud, celle qui s'apparente à la personnalité du sadique, ce qu'il nomme la « prédisposition pulsionnelle perverse⁴ » chez Dostoïevski. Freud cherche à démontrer comment cette alternance entre ces deux personnalités peut induire un état propice à la création littéraire chez l'auteur⁵. Sur un autre plan, la manie du jeu chez

² Dans *Totem et Tabou*, Freud relève que l'identification se fait à l'égard du mort (le père) et non pas du meurtrier (le fils) comme dans *Les Frères Karamazov* : « Ils [les fils, les frères] haïssaient le père qui faisait obstacle à leur besoin de pouvoir et à leurs revendications sexuelles, mais ils l'aimaient et l'admiraient aussi. L'ayant éliminé, ayant satisfait leur haine et réalisé leur désir d'identification avec lui, les élans de tendresse qu'ils avaient dû réprimer pour ce faire devaient nécessairement se faire entendre. Cela prit la forme du repentir, faisant naître un sentiment de culpabilité qui coïncide ici avec le repentir partagé. » (Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, trad. Dominique Tassel, Paris, coll. « Points », 2010 [1912-1913], p. 267-268.)

³ Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père », *op. cit.*, p. 151.

⁴ *Idem*

⁵ Il serait mal avisé d'analyser l'œuvre de Dostoïevski en fonction de la biographie de l'auteur. Ce serait, pour reprendre l'expression bakhtinienne, « monologiser » l'œuvre, faire fi des consciences multiples que les romans cherchent à faire parler. Si Freud se concentre sur la vie de l'auteur, sur les éléments que biographes et historiens ont réunis — correspondances, confessions, mémoires — c'est principalement afin d'en faire ressortir les éléments qui ont servis à l'édifice des pensées riches et foisonnantes caractéristiques de l'œuvre de l'auteur. En très grand lecteur qu'était Freud, ce qu'il recherchait ce n'était pas a priori les raisons d'une écriture particulière, mais avant tout l'effet des « créations littéraires » et autre manifestation artistique sur le lecteur ou le spectateur : « Les œuvres d'art n'en exercent pas moins sur moi un effet puissant, en particulier les créations littéraires et les sculptures, plus rarement les peintures. J'ai été ainsi amené, en chacune des occasions qui se sont présentées, à m'attarder longuement devant elles, et je voulais les appréhender à ma manière, c'est-à-dire me rendre compte de ce par quoi elles font effet. Dans les cas où je ne le peux pas, par exemple pour la musique, je suis presque inapte à la jouissance. Une disposition rationaliste, ou peut-être analytique, regimbe alors en moi, refusant que je puisse être pris sans en même temps savoir pourquoi je le suis et ce qui me prend ainsi [...] Que l'on

Dostoïevski est un des exemples qui permet de concevoir comment fonctionne cette sorte de va-et-vient entre masochisme, sadisme et sentiment de culpabilité. Freud signale que, selon ses propres dires, Dostoïevski n'était pas le moins du monde cupide, mais ce qui importait, au-delà du besoin normal d'argent, c'était « le jeu pour le jeu⁶ ». Freud voit dans cette manie une contrainte de répétition issue des événements de l'enfance de l'auteur ; ceux liés à la mort du père. Comme il le confiait lui-même à Stefan Zweig :

Pour ne donner qu'un exemple, le fait que *Les Frères Karamazov* traitent justement du problème le plus personnel pour Dostoïevski, le meurtre du père, et prennent pour base le principe psychanalytique de l'équivalence de l'acte et de l'intention inconsciente. De même, la singularité de sa représentation de l'amour psychique, qui est soit rut instinctif, soit compassion sublimée, l'impossibilité pour ses héros de décider s'ils aiment ou s'ils haïssent, qui ils aiment, quand ils aiment, etc., tout cela montre sur quel terrain si particulier sa psychologie s'est développée⁷.

C'est de cette manière que Freud a lu l'histoire des *Frères Karamazov* : même si un seul des trois frères a posé le geste criminel, tous sont coupables d'avoir souhaité la mort du père : « le criminel est pour lui presque comme un rédempteur qui a pris sur lui la coulpe que, sans cela, les autres auraient dû porter⁸ ». Nous savons que le père de Dostoïevski était un homme tyrannique et qu'il fut tué par ses vassaux en face du jeune Fédor. Pour Freud, cette culpabilité totalement envahissante viendrait de cet événement pour se reporter ensuite sur la manie du jeu. En effet, si la manie du jeu est souvent décrite dans plusieurs des romans de Dostoïevski, notamment dans *Le joueur*, c'est qu'elle excède justement la thématique du jeu. Le jeu représente le drame d'une

songe à présent à Hamlet, ce chef-d'œuvre de Shakespeare plus de trois fois centenaire. Ayant suivi le cours des publications psychanalytiques, je me range à l'affirmation que c'est la psychanalyse qui a résolu la première l'énigme de l'effet produit par cette tragédie en rapportant sa matière au terme œdipien » (Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange » [1914], *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 87 - 89.)

⁶ Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père », *op. cit.*, p. 164.

⁷ Stefan Zweig et Sigmund Freud, *Correspondance*, trad. D. Plassard et G. Hauer, Paris, Rivage, 1991 [1987], p. 27.

⁸ Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père », *op. cit.*, p. 163.

culpabilité libérée par l'action de tout perdre, et qui équivaut, dans l'optique de Freud, à une manière de s'autopunir :

Quand son sentiment de culpabilité était satisfait par les punitions qu'il s'était infligées à lui-même, son inhibition au travail se relâchait, il s'autorisait alors à faire quelques pas sur la voie du succès⁹.

En analysant *Les Frères Karamazov*, en se basant sur cette histoire familiale et sur les fameuses crises d'épilepsie de Dostoïevski, Freud estime que l'écrivain souffre, entre autres, d'une névrose « hystéro-épilepsie [...] hystérique grave¹⁰ »¹¹. Pour Freud, les crises d'épilepsie, où le corps se convulse et s'agite de façon spectaculaire, sont donc à considérer, dans certains cas, comme un symptôme hystérique *imitant* l'épilepsie, tout comme en fait foi le personnage de Smerdiakov (le meurtrier) dans *Les Frères Karamazov*¹². Ce n'est pas pour rien, explique Freud, si Dostoïevski a choisi pour meurtrier un personnage épileptique :

Dostoïevski a attribué sa propre maladie, la prétendue épilepsie, comme s'il voulait avouer : l'épileptique, le névrosé en moi, est un meurtrier du père¹³.

Freud montre, en outre, comment le mouvement sadomasochiste du criminel et de la victime, trouve son énonciation dans l'œuvre elle-même, autour de ce sentiment incommensurable de culpabilité, reflétée par la figure du Père. C'est d'ailleurs sur ce

⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹¹ À propos de la névrose et de l'hystérie voir aussi les articles et ouvrages suivants : Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, coll. « Scènes », 2014 [1982] ; Roland Gori, « L'hystérie : état limite entre l'impensable et sa représentation », *L'interdit de la représentation : colloque de Montpellier 1981*, Paris, Seuil, 1984, p. 155-174 ; Lucien Israël, *La jouissance de l'hystérique*, Paris, Arcanes, coll. « Points », 1999 [1996] ; Sigmund Freud, « Une névrose diabolique au XVII^e siècle » [1923], *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 265-315 ; Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1954.

¹² Soulignons tout de suite que le personnage de Pavel Smerdiakov dans *Les Frères Karamazov* présente des similarités avec celui d'Arkadi Dolgorouki dans *L'Adolescent* : il est de naissance illégitime et il est perçu par ses frères comme un laquais.

¹³ Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père », *op. cit.*, p. 163.

point que Freud fait se rejoindre hystérie et œuvre littéraire (nous emploierons le terme d'hystérie dans le sens que lui donne Freud dans *Totem et Tabou*). En effet, Freud avait déjà comparé l'hystérie et la création artistique lorsqu'il affirmait : « L'hystérie est l'image déformée d'une création de l'art¹⁴ ». Or, si Freud reconnaissait une étrange équivalence entre la création de l'art et la formation hystérique de la névrose, fût-elle une image déformée, il devait aussi lire Dostoïevski en fonction d'un étoilement complexe entre l'œuvre de Dostoïevski et l'épilepsie, la névrose et le désir de meurtre du père¹⁵.

Il n'y a pas de meurtre du père dans *L'Adolescent*, mais notre hypothèse est que ce roman, paru en trois volumes en 1876, soit peu de temps avant que ne commence la parution en feuilleton des *Frères Karamazov*, en 1879, trouve aussi bien sa place aux côtés d'*Œdipe roi* et de *Hamlet*, selon une même partition logique entourant le meurtre, sinon la mise à mort du père, sa dérélition. Dans cette œuvre la fonction symbolique du Père est littéralement réduite à un pâle reflet d'elle-même. L'auteur Annie Miriel, explique que *L'Adolescent* est le premier roman de Dostoïevski dont l'adjuvant est le père du héros. Il y aurait donc une sorte de gradation entre *L'Adolescent* et *Les Frères Karamazov* — de la rivalité, clairement affichée dans *L'Adolescent*, au meurtre du père dans *Les Frères Karamazov* :

Il s'est passé la même chose pour le roman suivant, *L'Adolescent*. Au départ, ce devait être une partie du projet de *La vie d'un grand pécheur*[sic], où Dostoïevski voulait montrer l'éducation du héros, ses errements spirituels entre foi et athéisme. Mais l'accent s'est déplacé sur le père, Versilov. C'est la première fois dans l'œuvre de Dostoïevski que le personnage du rival est le père. Pris entre attirance et répulsion pour son père (père biologique qui l'a abandonné et non père légal),

¹⁴ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, op. cit., p. 156.

¹⁵ À propos de Dostoïevski et le parricide voir aussi les articles suivants : J.M. Delcour, « Dostoïevski et le parricide », *Dostoïevski*, Paris, Cahiers de l'Herne, n° 24, 1973, p. 270-275 ; Vladimir Marinov, « La scène originaire, carrefour entre impulsions matricides et impulsions parricides », *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1990, p. 17-36.

le fils devient amoureux de la même femme que lui, la générale Akhmavova [Katérina Nikolaevna]. Mais dans le roman, peu à peu, le fils est éclipsé. Il devient simple témoin de l'histoire. C'est le personnage du père qui triomphe. Il faudra attendre le roman suivant, le dernier, *Les frères Karamazov* (1881), pour que le fils, Dimitri, qui lui aussi aime la même femme (Grouchenka) que son père, l'affronte vraiment. On rejoint alors le fantasme du meurtre du père¹⁶.

Ce mémoire proposera néanmoins de nuancer la conclusion un peu rapide d'Annie Miriel, à savoir que le père triomphe. Nous essaierons plutôt de démontrer le contraire. En effet, ce mémoire vise à faire ressortir comment l'amour déchiré pour le père dans *L'Adolescent* peut être vu comme une autre mise en scène, un autre masque hystérique, de ce désir de faire déchoir le géniteur de sa fonction paternelle. Le mythe du meurtre du père n'est donc pas tout à fait à la même place que dans *Les Frères Karamazov* ; il n'a pas tout à fait la même portée ni la même envergure. Le père ne meurt pas, mais il est réduit au silence, obligé de mendier pénitence auprès des siens, comme un enfant pris en faute, ce qui permet au fils d'advenir. Nous pouvons donc voir une autre version du mythe du meurtre du père sur le plan symbolique, mais également une autre version du sentiment de culpabilité qui caractérise habituellement la conscience du fils meurtrier ; divisé entre la culpabilité de l'acte fantasmatiquement accompli et le désir persistant et hostile au père qui consiste à vouloir prendre sa place :

Avec le même acte qui offre au père la plus grande expiation possible, le fils atteint aussi le but de ses désirs hostiles au père. Il devient lui-même dieu aux côtés, ou, à proprement parler, à la place du père¹⁷.

C'est aussi à propos de la place du père, dans *L'Adolescent*, que notre mémoire suggère de montrer comment une stratégie discursive se met en place au niveau même de l'écriture du roman, sur le plan strict de la phraséologie si caractéristique du roman de Dostoïevski. En effet, si pour Freud les événements traumatiques dans l'enfance de

¹⁶ Annie Miriel, « Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père à fantasme du meurtre du père », *L'en-je lacanien* 2007/2, n° 9, p. 127.

¹⁷ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, op. cit., p. 285.

Dostoïevski sont les signes manifestes de son hystérie¹⁸ et la source de son conflit intérieur autour duquel s'est construit le « génie littéraire » de Dostoïevski, pour Bakhtine, l'écriture de l'évènement est à considérer comme une écriture polyphonique. S'il faut entendre par « évènement » une dimension rocambolesque, voire carnavalesque, où s'échange une multitude d'idées qui ne sont pas guidées par un narrateur, mais dans lesquelles le héros a lui aussi un discours, l'écriture de l'évènement, au sens de Bakhtine, implique également une dimension plurielle. En ce sens, la polyphonie est tout autant présente dans les évènements de l'histoire, du récit, mais aussi dans ceux de la pensée ou de la conscience, dans les évènements des énoncés, des paroles entendues ou prononcées¹⁹. Dans son étude sur la poétique de Dostoïevski, Bakhtine parle de la « pluralité des consciences équipollentes et de leur univers, qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un évènement donné²⁰ ». Pour le théoricien, le roman polyphonique est une création de Dostoïevski ; parce que le roman dostoïevskien est libéré de la seule voix de l'auteur, il s'éclate, ou chante, avec une pluralité de voix et de points de vue. Toujours selon Bakhtine, il s'oppose en cela au roman européen où, selon lui, les personnages, héros ou narrateurs servent la plupart du temps à reconduire une certaine idée, souvent philosophique, propre à l'auteur. En opposition donc au roman polyphonique se trouve le roman « monologique (homophonique)²¹ ». Plus tard, Julia Kristeva a montré comment la structure

¹⁸ Dans une correspondance avec Stefan Zweig, Freud perçoit que l'œuvre de Dostoïevski tire sa force de l'hystérie de l'auteur, en tant qu'elle suppose le drame d'un déchirement de la vie psychique : « L'hystérie tire son origine de la constitution psychique elle-même, elle est une expression de la même force originelle archaïque qui se développe dans l'activité de l'artiste génial. Mais elle est aussi le symptôme d'un conflit particulièrement puissant et non résolu, qui fait rage entre ces dispositions originelles et qui, par la suite, déchire la vie psychique en deux camps. Je crois que tout le Dostoïevski aurait pu être construit sur son hystérie », (Stefan Zweig et Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 25.)

¹⁹ À noter que le narrateur, dans la préface de ses carnets, nous informe de son souhait de ne nous confier que les « évènements » de son histoire. (Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. I, Arle, Acte Sud, coll. « Babel », 1998 [1876], p. 15.)

²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Pierre vives », 1970 [1963], p. 33.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

polyphonique s'enracine déjà au plus près du sujet de la parole ; comme si la polyphonie était antérieure au discours organisé :

En deçà de l'écran du discours représentatif, il n'y a plus d'opacité à inventorier : pas de sens approuvé par un sujet déjà-là à structurer. Le discours n'est pas encore, le sujet est en train de s'engendrer au cours de l'écriture / lecture²².

Or, l'idée d'un auto-engendrement du sujet, dans le temps de l'énonciation, n'est pas loin de ce que Bakhtine décrivait quant à la structure du récit dostoïevskien, sur le plan de l'ambivalence des discours et des personnages qui *se créent* à l'intérieur de ces récits, et où les évènements carnavalesques foisonnent. La référence au carnaval est plusieurs fois employée par Bakhtine pour y décrire les personnages principaux dostoïevskiens :

La figure centrale de l'homme ridicule laisse nettement entrevoir l'image ambivalente, comico-sérieuse du sage stupide et du bouffon tragique de la littérature carnavalesquée. Mais cette ambivalence, quoique plus estompée, est propre à tous les héros de Dostoïevski. [...] Dostoïevski en tant qu'auteur ne pouvait pas imaginer de valeur humaine à tonalité unique²³.

Nous trouvons dans cette analyse des personnages — donc à *tonalité multiple*, par opposition aux personnages à *tonalité unique* — quelque chose qui s'avère particulièrement révélateur à propos de *L'Adolescent*. Certains personnages, si ce n'est la majorité, présentent, au-delà d'une simple personnalité riche, une ambivalence tout à fait déconcertante pour le narrateur qui se donne un peu la mission de mettre à jour, de prouver, l'innocence, voire l'humanité, de ceux-ci. Cela ne fait d'ailleurs qu'aggraver le sentiment d'une unité perdue, fracturée, et lisible à même la forme du dialogisme telle qu'elle se donne dans *L'Adolescent*. En effet, Bakhtine affirme que l'évènement s'énonce sous la forme du dialogisme, qui est partie prenante de l'écriture dostoïevskienne, en opposition au modèle monologique : « Aucun élément de l'œuvre

²² Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 21.

²³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 202.

n'est conçu dans l'optique d'une tierce personne neutre²⁴ ». Ainsi, lors de moments fortement tendus opposant des personnages les uns aux autres, il n'y a pas de voix qui s'élève pour ramener une sorte d'unité à cet ensemble discordant, car cette dissonance et cette impasse forment toujours déjà une unité qui n'est autre que le roman en lui-même contenant toutes ces divisions de consciences qui se valent entre elles, en terme d'importance, tout en étant foncièrement indépendantes les unes aux autres²⁵ : « Dans *L'Adolescent* ce principe d'unité s'accorde parfaitement avec la représentation symbolique : l'amour-haine de Versilov pour Akhmakova²⁶ ». Toutefois, aucun de ces personnages n'éprouve vraiment l'amour-haine (de la haine à l'amour et *vice versa*) — l'amour est du côté de Versilov et la haine propre à Katérina Nikolaevna. Ainsi, c'est l'unité du couple amour-haine qui représente, par exemple, l'unité entre ces consciences équipollentes. Nous dénombrons plusieurs duos de ce type dans *L'Adolescent* qui ne renvoient pas toujours à des oppositions affectives, mais correspondent à des oppositions morales ou des types de caractères: le martyrisé et la brute, le laquais et le maître, l'aristocrate et le prolétaire, l'amoureux et l'indifférent, l'escroc et le naïf, l'adolescent et l'adulte, l'amour interdit et l'amour de raison, le criminel et la victime, etc. Ces diptyques, lorsqu'ils sont ouverts, placés côte à côte, transcendent la dualité qui les sépare. Or, si pour Bakhtine « l'unité qui transcende le mot, la voix, l'accent, dans le roman polyphonique, reste encore dans l'obscurité²⁷ », il nous apparaît clair que ces diptyques n'ont pour unique et même face l'expression d'une ambivalence fondamentale qui reste à situer quelque part entre le mythe du

²⁴ *Ibid.*, p. 48.

²⁵ Le roman de Dostoïevski [...] est construit [...] comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre. Cette interaction n'offre pas de prise à l'observateur extérieur pour une objectivisation de tout l'évènement selon le modèle monologique habituel [...] et l'oblige de ce fait à y participer. Non seulement le roman dostoïevskien n'accepte, en dehors de la distribution dialogique, aucune troisième conscience englobant monologiquement tout l'ensemble, mais il est, au contraire, entièrement structuré de façon à laisser l'opposition dialogique sans solution ». (*Idem*)

²⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

meurtre du père, l'hystérie freudienne et la polyphonie bakhtinienne²⁸.

Dans *L'Adolescent*, le narrateur est tiraillé entre situations burlesques, prise de tête, scandale, délire. Dans ce théâtre de l'adolescence, une honte sans nom se dessine comme fil conducteur. Il y a effectivement dans *L'Adolescent* une volonté de se faire s'entrechoquer et se superposer plusieurs évènements ; ce que soulève également Bakhtine en affirmant que : « la volonté artistique de la polyphonie est la volonté d'union entre plusieurs volontés, la volonté d'évènement²⁹ ». Autrement dit, pour le théoricien russe, le dessein littéraire de Dostoïevski est d'unifier dans le récit une multitude de voix autonomes (ou une multitude de consciences) pour les faire coïncider dans un étoilement de situations, d'évènements, de tableaux — un espace dans lequel le récit met en scène un drame d'ensemble où différents personnages principaux interagissent. Ainsi, on peut lire *L'Adolescent* à travers une succession de différents lieux revisités par le narrateur ; du pensionnat à Moscou, à l'appartement du père à Saint-Petersbourg, à la chambre du vieux prince, à la maison aux enchères, à la maison de jeu, etc. Or, l'ensemble se prête à la répétition des récits. Nonobstant la répétition et la superposition d'évènements, quelque chose se déplace dans le discours, que ce soit dans celui du narrateur ou des tiers. Bakhtine attribue à ce style littéraire le concept de « volonté d'évènement », avons-nous dit. Nous lui préférons celui de scènes signifiantes, plus près de cette stratégie métonymique dans laquelle on peut lire le déplacement du signifiant dans le temps de la lecture³⁰.

²⁸ À propos de la polyphonie chez Dostoïevski, voir aussi les articles suivants : Vladimir Marinov, « Le statut épistémologique du personnage dostoïevskien », *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1990, p. 392-417 ; Justyna Gambert, « La confession du Je occidental : *Notes d'un souterrain* de F.M. Dostoïevski et *La chute* d'A. Camus », *Revue de littérature comparée*, vol. 341, n° 1, 2012, p. 25-49 ; Roberto Gac, « Bakhtine, Proust et la polyphonie romanesque chez Dostoïevski », *Sens public*, 2019, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1067472ar>>, consulté le 4 septembre 2020 ; Lyudmila Parts, « Polyphonic Plot Structure in Dostoevsky's "The Eternal Husband" », *The Slavic and East European Journal*, n° 4, vol. 50, 2006, p. 607-620.

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 53.

³⁰ À ce sujet, il est intéressant de noter que le processus mnémonique avéré par le narrateur dès le début du récit sera partagé également par le lecteur. En effet, le narrateur prétend retranscrire de mémoire le

Dans le cadre de ce mémoire, l'étude de Bakhtine sur la poétique de Dostoïevski sert, entre autres, à souligner le sens et la fonction profonde de la polyphonie dans l'écriture dostoïevskienne, mais surtout à soutenir l'idée d'un principe dialogique qui se doit d'être *entendu*³¹. Outre la métaphore musicale, nous pouvons passer complètement à côté de cette particularité littéraire en lisant l'œuvre comme s'il s'agissait de la superposition de monologues, prévient Bakhtine :

Il faut maintenant renoncer aux habitudes monologiques pour pénétrer dans la nouvelle sphère artistique découverte par Dostoïevski, et apprendre à ne pas s'égarer dans la complexité du modèle artistique du monde qu'il a créé³².

Le théoricien russe exprime ici comment cette écriture de sujets profondément divisés n'aurait pu se matérialiser dans aucun autre type d'écriture :

La conscience humaine et le domaine dans lequel elle se manifeste dialogiquement sont inaccessibles au regard artistique monologique. C'est dans les romans de Dostoïevski que, pour la première fois, ils purent faire l'objet d'une véritable représentation artistique³³.

récit de son adolescence. Or, Dostoïevski plonge le lecteur dans un récit très dense et qui matériellement ne peut être lu en un après-midi. Le lecteur utilise constamment ses souvenirs des scènes passées pour tenter de les mettre en perspective dans le présent de sa lecture. Et cette mémoire devient la seule carte de navigation disponible, car dans le roman, il n'y a pratiquement pas de repère temporel. Le traducteur de *L'Adolescent*, André Markowicz, émet un commentaire tout à fait éclairant par rapport à cette temporalité particulière : « De tous les textes de Dostoïevski que j'ai traduits jusqu'à présent, *L'Adolescent* m'a, sans conteste, paru le plus difficile, et, pour tout dire, le plus impossible. Et impossible d'abord par la forme. Il s'agit d'une confession écrite à la première personne. Mais sur mille pages. Un jeune homme veut à tout prix éviter la littérature, les jolies formes du style, considère que rien n'est pire que l'élégance des formes, et, à chaque instant, il retombe dedans. Le russe n'a qu'un seul temps du passé, il ne connaît pas la différence entre passé composé (temps du récit parlé) et passé simple (temps du récit écrit) [...] Plus je travaillais, plus je me disais que c'était faux, parce que, si la fiction littéraire s'installait, ce qui disparaissait, c'était l'immédiateté de la phrase, sa force de partialité qui fait qu'en russe on doit lire les mille pages de ce roman plutôt à haute voix qu'avec les yeux, et qu'on passe alors dans une dimension différente (une dimension poétique), une sorte d'épreuve de force, humoristique et cruelle, qui vous transforme » (André Markowicz, « Note du traducteur » dans *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 7-8.)

³¹ À propos de Bakhtine, voir aussi les articles et ouvrages suivants : Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981 ; Claude Frioux, « Bakhtine devant ou derrière nous », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 108-115 ; Augusto Ponzio, « Altérité et écriture d'après Bakhtine », *Littérature*, n° 57, 1985, p. 119-128.

³² *Ibid.*, p. 347.

³³ *Ibid.*, p. 346.

C'est en partie pourquoi l'analyse freudienne de Dostoïevski est également tout à fait pertinente. L'essentiel de la lecture de Freud permet de mettre en lumière une division névrotique et hystérique comme s'il s'agissait là de la matière brute du roman, lisible à même une écriture de la conscience tourmentée. Il ne s'agit donc pas tant de suivre le mouvement d'une psychopathologie de l'écrivain que d'être sensible à la division du sujet qui est lisible à même l'écriture du roman, entre polyphonie hystérique et polyphonie littéraire. L'évènement traumatique et l'avènement hystérique se répondent toujours déjà dans ce récit polyphonique qui met en scène une alternance, un refrain enragé, adolescent, que l'on dirait tourné *tout contre* le père. Entendons *tout près de lui*, mais aussi *contre lui*.

CHAPITRE I

POLYPHONIE ET CORPS HYSTÉRIQUE

Un père – ce n’était encore rien, et je n’aimais pas les tendresses, mais cet homme ne voulait même pas me connaître, il m’avait abaissé, alors que, moi, j’avais rêvé de lui pendant tellement d’années, à corps perdu (si seulement c’est là une chose qu’on peut dire pour un rêve). Le moindre de mes rêves, depuis mon enfance, était marqué par lui : errait autour de lui, se ramenait à lui en fin de compte³⁴.

Le rejet, l’amour, et le rêve du père sont au cœur de *L’Adolescent*³⁵. Arkadi interprète son établissement au pensionnat comme un rejet. Pendant ce long séjour, le rêve du père, pareil à l’homme qu’il a entrevu une seule fois, lui laisse l’impression d’un homme fascinant, et il soutient l’espoir de le rencontrer. Arrivé à Saint-Pétersbourg, le réveil est brutal, Versilov n’est qu’un homme ordinaire et il est loin d’être semblable au père imaginé. En lui vouant un amour passionnel, « à corps perdu³⁶ », Arkadi va chercher à le sauver, à « écraser ses ennemies³⁷ ». Dans le même souffle, il va tout à la fois maintenir l’image d’un père défaillant et montrer en quoi il est coupable au regard d’un adultère avec Sofia, la mère d’Arkadi. Pour ces raisons, l’adolescent entend vivre selon un idéal, en opposition à l’image du père déchu. Il va,

³⁴ Fédor Dostoïevski, *L’Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 40.

³⁵ À propos de *L’Adolescent* de Dostoïevski voir aussi les articles suivants : Louis Martinez, « Les Carnets de *L’Adolescent* », *Dostoïevski*, Paris, Cahiers de l’Herne, n° 24, 1973, p. 78-82 ; Alexis Klimov, « *L’Adolescent* », *Dostoïevski miroir: Anthologie de textes critiques*, Montréal, Les Presses de l’Université du Québec, coll. « Textes et études slaves », 1975, p. 77-83 ; Harry Walsh, « Dostoevskij’s Andrej Versilov as counterfeit holy man », *Russian Language Journal / Русский Язык*, vol. 37, n° 126/127, 1983, p. 69-76 ; Ingunn Lunde, « Ia Gorazdo Umnee Napisannogo’: On Apophatic Strategies and Verbal Experiments in Dostoevskii’s *A Raw Youth* », *The Slavonic and East European Review*, vol. 79, n° 2, 2001, p. 264-289 ; Joseph Frank, « A Raw Youth: Dostoevsky’s Trojan Horse », *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871-1881*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 171-196 ; *Id.*, « A Raw Youth », *Dostoevsky: A Writer in His Time*, Princeton, Princeton University Press, 2010, p. 706-722.

³⁶ *Idem*

³⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

au fil du récit, et non sans contradiction, entretenir, puis construire, un modèle d'homme supérieur destiné à solutionner la faute qui lui est impartie depuis sa naissance, celle de sa bâtardise. Enfin, en tentant de s'arracher au romantisme, et à la féminité du père, l'ambivalence de ses sentiments à son égard sera plus forte que l'image qu'il se fait de lui-même ; image construite sur un narcissisme adolescent et selon l'idée de sa toute-puissance.

Le roman dans son ensemble suggère une structure polyphonique qui est à l'image de la division du personnage. Tant du côté de la conscience, et des *voix* que le roman fait jouer, que du côté de la représentation même d'un *corps* étrangement polyphonique (ou « pantomimique » selon le terme que nous défendrons plus loin). Comme le dit Michel Eltchaninoff :

[l]a reconnaissance d'une polyphonie dans l'œuvre de Dostoïevski implique le parti-pris d'analyser les personnages dans leur corps, tel qu'il nous est transmis par l'écriture³⁸.

Suivant cette idée, qui nous invite à tirer un trait entre le corps et la dimension polyphonique de l'écriture, nous allons déployer notre analyse en différentes étapes. Pour être en mesure de décrire la polyphonie, que nous pensons être à l'œuvre dans le roman de Dostoïevski, nous commencerons par dire ce qu'elle est du point de vue de la théorie littéraire. Nous chercherons à comprendre sur quoi elle repose et de quelle manière elle participe du dialogisme dostoïevskien. Ce qui nous permettra d'interroger, pensons-nous, les rapports entre le dialogisme et la corporéité des personnages. Cette écriture de la polyphonie, nous lui reconnaitrons plus précisément une dimension pantomimique. Selon quoi, en analysant des segments bien précis de *L'Adolescent*, nous verrons comment peut être défendue l'hypothèse qui veut que la polyphonie, dans sa dimension verbale et énonciative, trouve un équivalent dans la représentation d'un

³⁸ Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps*, Grenoble, Éd. Jérôme Million, coll. « Krisis », 2013, p. 65.

corps pantomimique. Nous défendrons cette lecture en montrant comment, à l'inverse, c'est aussi la corporéité des personnages qui structure une énonciation dite polyphonique. En somme, nous défendrons l'idée qu'il y aurait une écriture du corps — dans son geste et sa pantomime — qui préfigure une énonciation polyphonique, laquelle nous fait passer du corps, dans sa démultiplication gestuelle, à la démultiplication des voix. Pour Bakhtine, le roman polyphonique s'appuie sur une construction majoritairement dialogique, dont même les espaces monologiques sont contaminés par la voix d'autrui³⁹. C'est une des raisons pour lesquelles Eltchaninoff considère que l'analyse de ce type d'écriture nécessite de porter une attention particulière aux corps des personnages. L'étude qui nous est proposée par Eltchaninoff, dans *Dostoïevski : Le roman du corps*, nous servira de point de jonction pour aborder la relation entre polyphonie et pantomimie⁴⁰.

1.1 Polyphonie et dialogisme

Dans *L'Adolescent*, il apparaît que le « je » du narrateur est porté par la dimension dialogique de la conscience⁴¹. En effet, non seulement, le « je » du narrateur

³⁹ Michel Eltchaninoff explique comment Bakhtine a « radicalisé » la théorie de la polyphonie en se basant sur les travaux de Vassili Komarovitch qui utilisa la première fois le terme de polyphonie pour parler de la spécificité littéraire de Dostoïevski. Cependant, ce terme est attribuable aux études antérieures menées par Viatcheslav Ivanov qui a décrit l'écriture dostoïevskienne comme une écriture se servant des « procédés de la symphonie ». (*Ibid.*, p. 48-49.)

⁴⁰ Ce qu'on appelle « conscience », chez Dostoïevski, appelle bien entendu une bibliographie incalculable. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous sommes appuyés, entre autres, sur les articles et les ouvrages suivants : Jacques Roland, *Dostoïevski, la question de l'autre*, Paris, Verdier, coll. « La nuit surveillée », 1983 ; William J. Leatherbarrow, *Fedor Dostoevsky: A Reference Guide*, Boston, Éd. Boston G. K. Hall, 1990 ; Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves de l'Université de Paris, coll. « Bibliothèque russe de l'institut d'études slaves », 1978. ; Brigitte Breen, *Dostoïevski : Dire la faute*, Paris, Michalon, coll. « Le bien commun », 2004 ; Dominique Arban, *Dostoïevski « le coupable »*, Paris, Éd. Julliard, 1952 ; Louis Allain, *Dostoïevski et l'autre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves », 1984.

⁴¹ Dans la préface à l'édition française du livre de Bakhtine, Julia Kristeva explique ce que suppose la polyphonie, c'est-à-dire le dialogisme : « Ce mot/ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un « je » multiplié peut occuper *simultanément*. *Dialogique* d'abord, car nous

est-il en dialogue avec les autres personnages, voire le lecteur, mais surtout il se soutient comme « je » dans cette sorte de « communication dialogique⁴² », dont parle Bakhtine, entre les différentes consciences du narrateur qui semble, du même coup, toujours ambivalent, scindé. C'est-à-dire que bien souvent, dans le texte, l'espace monologique est divisé, à l'image d'une conscience divisée, le narrateur étant confronté à la voix des autres personnages qui, en quelque sorte, *parlent en lui* :

Le héros se juge en fonction de l'idée qu'il se fait d'autrui et de l'opinion sur soi qu'il lui suppose. La conscience de soi est sans cesse doublée par la conscience qu'en a autrui ; le « moi pour moi-même » se réfère constamment au « moi pour les autres ». C'est pourquoi le mot du héros sur lui-même se construit sous l'influence du mot d'autrui à son sujet⁴³.

Nous pouvons dire, suivant Bakhtine, que le *monologue intérieur* dans le roman polyphonique est bien plutôt un *dialogue intérieur* dont les pôles ne sont pas spécifiquement identifiés dans le texte. Le fait est d'autant plus frappant que le narrateur de *L'Adolescent* entretient dans ses confessions un dialogue avec un lecteur supposé dont il anticipe les réactions, les émotions, les jugements. L'adolescent parle donc en tant qu'il est assujéti à une autre conscience. Cela dit, cette conscience n'est jamais fixe, elle évolue, se renverse et se scinde au fil des rencontres avec les autres personnages. Pour Bakhtine, elle est permanente et vivante en tant que son authenticité est attribuable à son caractère inachevé :

Dans le roman polyphonique, cette conscience est omniprésente et permanente [...] la conscience de l'auteur ne transforme pas les autres consciences (celles des personnages) en objets, ne les affuble pas de définitions achevantes, par coutumance ; elle sent, à côté et en face d'elle, des consciences d'autrui équipollentes, aussi ouvertes et inachevées qu'elle-même. Elle reflète et recrée non pas un monde d'objets, mais ces consciences d'autrui avec leurs mondes en

y entendons la voix de *l'autre* – du destinataire –, il devient profondément *polyphonique*, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre. Ce que Bakhtine écoute dans ce mot/ce discours, ce n'est pas une linguistique. C'est la *division* du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique ». (Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », *op. cit.*, p. 13.)

⁴² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 129.

⁴³ *Ibid.*, p. 269.

leur conservant leur authentique inachèvement (car c'est ce qu'elles ont d'essentiel)⁴⁴.

Ce qu'il faudrait donc nommer, avec Bakhtine, *l'inachèvement des consciences* permet, en effet, de préciser une particularité de l'écriture polyphonique de *L'Adolescent*⁴⁵. La polyphonie exprime une certaine consonance, une pluralité de voix à l'intérieur d'un énoncé. S'il y a un côté musical à cette écriture, c'est dû au rythme avec lequel certains segments s'articulent dans l'ensemble de l'œuvre. Le roman polyphonique suppose une structure rythmée et *L'Adolescent* est *rythmé* par de brusques interruptions narratives et temporelles. Cette construction entrecoupée, volontairement inachevée par l'auteur est ponctuée par certains mots persistants qui traversent les différentes voix à l'œuvre. Ces mots dans *L'Adolescent* sont évocateurs et structurants. Aussi, nous chercherons à montrer leur inapparente complexité.

À l'époque où se déroule le roman de *L'Adolescent*, la société est encore rigidement divisée en plusieurs classes, malgré la libération des paysans russes. Avec l'essor de la bourgeoisie, l'aristocratie, elle, s'appauvrit et peine à se maintenir au-dessus de la masse, car elle ne possède que le *nom* et reste prisonnière d'une image du passé. Le personnage du père du narrateur, Versilov, en est le parfait exemple. Appauvri par différents scandales et procès, et miné par une vie oisive, il est confronté dans le récit à un dilemme. À la suite d'un règlement en cour de justice, il doit choisir

⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁵ Pour l'auteure Layla Raïd l'inachèvement des personnages dostoïevskiens correspond à ceci : « Bakhtine considère que seul le roman polyphonique présente le personnage et la personne dans leur dimension proprement subjective, pensée en termes d'inachèvement : la personne est inachevée dans la mesure où elle n'est jamais simple ensemble de déterminations, mais toujours une attitude à l'égard de cet ensemble, qui interdit qu'on l'y réduise. Que cette attitude même puisse à nouveau être vue comme déterminée (elle est elle-même descriptible de mille manières), cela ne change pas la fonction d'inachèvement qu'elle remplit. Autrement dit, la forme même de cette nouvelle « détermination » la distingue des précédentes ; il ne s'agit plus seulement d'attribuer des caractéristiques au personnage, mais de les faire apparaître comme objet de sa perception propre : le caractère dialogique de l'attitude (Bakhtine parle de conscience de soi) ouvre la possibilité d'une non-coïncidence à l'ensemble des déterminations » (Layla Raïd, *Le Souterrain : Wittgenstein, Bakhtine, Dostoïevski*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2017, p. 51.)

entre assurer à sa famille et lui-même une aisance financière, ou y renoncer. En refusant cet héritage contesté, il sert une plus haute justice, celle d'une morale aristocratique dont, paradoxalement, la valeur n'est plus reconnue par cette même élite. De fait, Versilov renonce au règlement et à l'argent, mais préserve une certaine stature, un « piédestal⁴⁶ », comme il est dit dans le roman. Or, ce scénario social rejaillit sur le fils puisque le narrateur est désormais le bâtard d'un père noble, ce qui lui vaut de subir des années d'humiliation. Or, le personnage de l'adolescent, Arkadi, imagine un projet d'avenir censé renverser cette bâtardise : son *idée* est calquée sur l'histoire de Rothschild dont la prospérité financière est au centre d'une réussite sociale certaine. L'idée de l'adolescent consiste alors, littéralement, à *se faire un nom*, puisqu'il s'agit de « devenir Rothschild⁴⁷ ». Néanmoins, il continue de se percevoir comme un *laquais*. Plus il tente de se détacher de ce mot, de ce deuxième prénom, plus le passé lui revient en mémoire, ce qui le plonge à nouveau dans l'humiliation et le sentiment de servitude. En effet, ce mot survient lors de situations tendues où le narrateur se retrouve désemparé par des événements hors de son contrôle. Dans les exemples qui suivront, nous chercherons à montrer comment la multiplication, la pluralité et la scansion du mot « laquais » interviennent dans le récit et pourquoi il est important au regard de la polyphonie du roman.

Dans les premières pages du roman, le narrateur explique pourquoi son nom est difficile à porter, en particulier à l'école, lorsqu'on lui demande s'il est un prince Dolgorouki. Arkadi répond de manière brusque que son nom est « Dolgorouki tout court⁴⁸ ». Cette attitude et son statut lui valent dédain et mépris de la part de ses camarades :

⁴⁶ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 347.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

Mes camarades d'école me la posaient de la façon la plus blessante. L'écolier, comment il interroge le petit bleu [...] on lui donne des ordres, on se moque de lui, on le traite comme un laquais⁴⁹.

Dans cet extrait, le narrateur adolescent revient plus en détail sur ses années au pensionnat. Il mentionne au vieux prince, auprès de qui il est au service, comment son camarade Lambert le traitait :

Dans la petite pension, là, où j'étais avant, chez Touchard, avant le lycée encore, j'avais un camarade, Lambert. Il me battait toujours, parce qu'il avait plus de trois ans de plus que moi, et, moi, j'étais comme son laquais, je lui ôtais ses bottes⁵⁰.

Dans la scène qui suit, le narrateur est dans un état proche de l'exaltation, il vient de faire une bonne affaire en marge d'un encan. Il palpe son argent compulsivement et au même moment il s'aperçoit qu'une jeune femme riche laisse tomber une serviette. Il se précipite pour devancer le laquais de celle-ci :

Soudain, une jolie petite serviette s'est échappée de sa main pour retomber par terre ; la dame s'est assise ; le laquais s'est penché pour ramasser l'objet, mais, moi, j'ai bondi, très vite, je l'ai ramassé et je l'ai tendu à la dame, en soulevant mon chapeau⁵¹.

Ici, l'évènement autour du signifiant laquais n'a pas forcément une valeur négative, on pourrait penser à une simple *bonne action* de l'adolescent. Toutefois, on comprend que l'argent en sa possession et le sentiment de richesse qui en découle agissent comme un compromis pour le narrateur. Cela lui permet d'agir comme un laquais, sans avoir la désagréable impression d'en être un. Le mot laquais permet aussi au narrateur de confirmer le statut inférieur d'un personnage qu'il décrit de manière hautement péjorative :

⁴⁹ *Idem*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

Il y en avait encore un autre à être aux anges, un jeune gars, d'une bêtise terrible, un moulin à paroles, lui aussi, habillé à l'allemande, et qui puait très fort – un laquais⁵².

Dans une autre scène, le narrateur est entouré de sa famille et il leur fait le récit émouvant des instants qui ont précédé son entrée à la pension de chez Touchard, lorsqu'il a vu son père pour la première fois. Il poursuit son histoire, et son récit prend une tournure malheureuse ; il explique à sa famille comment sa condition de bâtard, lorsqu'elle fut découverte par le directeur, lui a valu d'être agressé physiquement et ostracisé :

Là, justement, Touchard s'est précipité sur moi, il m'a pris par les cheveux et va que je te secoue. "Je t'interdis de te mettre à côté des enfants de la noblesse, tu es d'une origine ignoble, tout pareil qu'un laquais ! "Et il m'a frappé très fort sur ma joue bien rouge et bien ronde. Ça lui a plu tout de suite, et il m'a frappé une deuxième fois, puis une troisième. J'ai éclaté en sanglots, j'étais terriblement surpris. Je suis resté toute une heure, la figure cachée dans les mains, et je pleurais, je pleurais. Il s'était passé quelque chose que je n'arrivais absolument pas à comprendre. Je ne comprends pas comment un homme pas méchant comme Touchard, un étranger, et quelqu'un, même, qui s'était tellement réjoui de la libération des paysans russes, pouvait frapper un enfant stupide comme moi. Du reste, j'étais juste étonné, pas humilié ; je ne savais pas encore être humilié⁵³.

Le narrateur explique donc à sa famille sa stratégie pour « désarmer⁵⁴ » le directeur Touchard. Étant donné que ce dernier traitait Arkadi comme un simple larbin, celui-ci use de tout son « larbinisme⁵⁵ » pour aller au-devant de ses demandes et ainsi s'épargner des coups :

Six mois plus tard, il [Touchard] a même commencé, de temps à temps, à être gentil ; seulement, juste comme ça, ça allait bien, et puis, une fois par mois, sûr, il me battait, pour que je me souvienne, que je n'oublie pas ma place⁵⁶.

⁵² *Ibid.*, p. 178.

⁵³ *Ibid.*, p. 223-224.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁵ *Idem*

⁵⁶ *Idem*

Toute cette situation a pour cause, entre autres, le refus de Versilov de payer un supplément au directeur de l'école pour compenser l'ennui causé par la bâtardise dévoilée d'Arkadi. Le signifiant laquais est souvent, comme c'est le cas ici, associé à des histoires d'argent.

À la suite d'un imbroglio à la maison de jeu — Arkadi accuse quelqu'un de l'avoir volé — ses amis l'abandonnent et le narrateur se sent comme un laquais : « Il s'avérait que c'était comme si j'avais ouvert la bâche pour Darzan, comme un laquais⁵⁷. » Nous comprendrons plus tard que son ami le jeune prince le croit à tort profiteur. Celui-ci a mis enceinte sa sœur et il consent à lui prêter de l'argent sur ce fait que le narrateur ignore jusqu'alors. Un peu plus loin dans le récit, une situation similaire se produit. Dans la même maison de jeu, Arkadi se fait voler une deuxième fois par la même personne, mais cette fois-ci les choses empirent et on l'exclut de la maison de jeu. Après quoi, Arkadi déambule écrasé par le poids de son passé : « Touchard me battait et voulait démontrer que j'étais un laquais et pas un fils de sénateur, eh bien, de moi-même j'étais tout de suite entré dans le rôle du laquais⁵⁸ » — « je sais que mes camarades rient et qu'ils se moquent de moi à cause de cela, je le sais parfaitement, mais c'est bien cela que j'aime : "Si vous avez voulu que je sois un laquais, eh bien, voilà, je suis un laquais – une crapule : je suis une vraie crapule."⁵⁹ » — « commencer une nouvelle vie aussi est impossible, et, donc, se soumettre. Devenir un laquais, un chien, un moucheron⁶⁰ ».

Les scènes qui suivent mettent en action des « laquais » qui s'en prennent physiquement à Arkadi, l'empêchant d'aller à la rencontre de personnes importantes : « [...] me désignant au laquais et au suisse. Là, ceux-ci se sont jetés sur moi et m'ont

⁵⁷ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁹ *Idem*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 107.

retenu⁶¹ » — « Deux laquais appelés sur les lieux m'ont saisi, par derrière, par les bras⁶². » Le signifiant laquais intervient aussi lorsque le narrateur est plongé dans un souvenir, comme c'est le cas pour les deux scènes suivantes. Dans la première séquence, à la suite d'une chute, le narrateur se souvient brusquement de la seule fois où sa mère lui a rendu visite au pensionnat : « Touchard lui a répondu par un haussement d'épaules qui signifiait, bien sûr : "Ce n'est pas pour rien que je le traite comme un laquais"⁶³ » — « moi je restais juste là comme un laquais⁶⁴ ». Dans la seconde séquence, le narrateur revient sur la rencontre avec son frère, qui lui, est légitime au regard de sa naissance. Celui qui a le droit de porter le nom de leur père, « Versilov », ne daignera pas le rencontrer, préférant charger un de ses laquais s'occuper d'Arkadi :

Et, d'un coup, quarante roubles, par l'intermédiaire d'un laquais, dans le vestibule, et encore, après une attente de dix minutes, et directement de la main à la main, des doigts d'un laquais, et pas dans une assiette, dans une enveloppe !⁶⁵.

En somme, le mot « laquais » est à l'évidence, pour Arkadi, le signe de son identité de bâtard, condamné à vivre dans la hantise d'être perçu « comme un laquais ». À travers ce mot, prononcé comme une sentence à laquelle le narrateur n'échappe pas, on y entend toujours la voix et la conscience des autres personnages. En reprenant l'idée de Bakhtine, nous dirons que ce mot « signe la position interprétative d'autrui⁶⁶ ». C'est dire que non seulement les énoncés des autres personnages, mais le signifiant de l'Autre, dirait Lacan, en tant qu'il est un signifiant qui nous est adressé, qui nous signale, qui nous assigne une position donnée, se laisse entendre dans le langage même du narrateur, formant ainsi des rapports dialogiques :

⁶¹ *Ibid.*, p. 81.

⁶² *Ibid.*, p. 101.

⁶³ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 406-407.

⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 242.

Les rapports dialogiques ne sont pas seulement possibles entre énoncés complets (relativement), mais peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, si celui-ci est perçu non en tant que mot impersonnel de la langue, mais en tant que signe de la position interprétative d'autrui, en tant que spécimen de son énoncé, c'est-à-dire si l'on y entend une voix autre. C'est pourquoi les rapports dialogiques peuvent pénétrer à l'intérieur de l'énoncé, à l'intérieur même de mots isolés, à condition que deux voix s'y affrontent dialogiquement⁶⁷.

Bakhtine parle sciemment d'un « affrontement » pour signifier que la polyphonie est un lieu mélodique fonctionnant en contre-rythme et en contretemps, un espace où s'entrechoquent ensemble des mots crève-cœur, des mots coups de poing et des confessions douloureuses qui, du fait de leur répétition, rythment le texte. L'inachèvement de la forme permet de rendre compte de la division du sujet narrateur pris entre deux idéaux qui semblent incompatibles. Ces mots d'autrui qui pourchassent le narrateur agissent comme une mémoire qui, en faisant remonter au présent des phrases, des mots, freine l'élan du discours. De fait, l'enfance du narrateur revient souvent à brûle-pourpoint, représentée par des signifiants échappés du passé, qui réémergent lors de situation particulièrement explosive. L'histoire du pensionnat (chez Touchard), du père et de la mère d'Arkadi est entièrement tissée autour de la dimension anachronique du signifiant dont le mot laquais fait foi. Lorsque surgit, dans le texte, le signifiant de « laquais », le rythme se rompt, le discours devient de plus en plus tirailé et il ouvre le récit à cette « haine passive », à cette « rage de sous-sol⁶⁸ » que dit poursuivre le narrateur. Autour du signifiant « laquais » s'organise donc une polyphonie parce qu'on y entend toujours déjà une voix autre — et surtout la voix de ses « humiliateurs ».

C'est ce que Bakhtine explique lorsqu'il affirme que le mot lui-même, chez Dostoïevski, est polyphonique au moment où deux voix s'affrontent dialogiquement.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 241-242.

⁶⁸ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 105.

Le narrateur nomme cette division le « *trait*⁶⁹ » qu'il y a dans son âme. Celui-ci s'inscrit dans le récit par le biais d'évènements perturbateurs, quand plusieurs locuteurs sont présents, ou lorsque le narrateur se retrouve chassé de la société. D'ailleurs, Bakhtine affirme que le roman polyphonique n'est pas sans rappeler le lien qui l'unit à la volonté d'évènement. En effet, selon Bakhtine *L'Adolescent* n'est pas une « espèce d'unité lyrique⁷⁰ » car il n'y a pas de « volonté unique⁷¹ ». Chez Dostoïevski on assiste plutôt, selon lui, à une union entre une pluralité de volontés, une volonté d'évènement. Suivant Bakhtine, on peut aussi parler d'interdépendance entre l'évènement et la polyphonie dans *L'Adolescent*. En effet, les évènements occasionnent inévitablement des échanges de parole à plusieurs protagonistes, fictifs dans le monologue, ou « réels », lorsque la situation implique directement un ou plusieurs interlocuteurs. C'est ainsi que l'écriture de l'évènement toujours tendu et sans solution — comme la visite inopinée de la mère ou la mort d'un personnage — représente un choix artistique qui participe de la polyphonie du roman tout en donnant à l'écriture un rythme général.

En synthétisant la pensée de Bakhtine, concernant le roman polyphonique, nous dirons donc ceci : la polyphonie est faite de mots forts, entendus et adressés au narrateur qui donne l'impression que c'est l'unité même de la subjectivité du narrateur qui se trouve scindée, divisée, brisée en éclats. Ainsi le discours est divisé tant dans la forme que dans son objet. Au fil des évènements, le héros incorpore ces voix *autres* et se fait le porte-parole transcédé et aliéné d'autrui. Il s'agira donc de repérer ce que l'on fait de ces voix et comment elles sont impliquées dans l'énonciation du narrateur et son corps. Pour y parvenir, nous poursuivrons notre réflexion en introduisant ce qu'il en est de la division du discours dans le champ de l'hystérie et de quelle manière l'unité du sujet se voit scindée par les effets d'un discours polyphonique.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 53.

⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

1.2 Hystérie et pantomime

La parole, comme articulation même de la signification et du corps, constitue le corps et le sens. L'on ne peut ni analyser ni expliquer, autrement que par des métaphores, cette présence du corps au langage le plus conceptuel. Il reste cependant possible de décrire, dans toute sa variété, la manifestation d'une telle parole incarnée – par exemple dans un roman où les personnages perçoivent, ressentent et parlent beaucoup, laissent entrevoir leur être et leurs pensées dans leurs seuls discours⁷².

Nous avons introduit le terme « pantomime », car, selon nous, ce terme fait un pont conceptuel et logique entre l'énonciation polyphonique et l'expression d'une conscience divisée, que nous associons à un mode hystérique. Nous avons expliqué comment, dans le roman polyphonique, l'espace monologique est contaminé par la voix d'autrui, formant des rapports dialogiques qui ont pour effet de nous donner à lire une conscience divisée, altérée, travaillée de l'intérieur par le discours de l'Autre⁷³. Le mimétisme, en tant qu'il reproduit un ensemble de postures, de gestes, ou de *mimiques*, semble redoubler, au niveau du corps, la division du sujet. Toutefois, le terme de mimétisme ne nous paraît pas assez précis, et la comparaison avec la polyphonie pas assez stable. Ce pour quoi nous lui préférons le terme de « pantomime ». La pantomime renvoie à la corporéité, mais dénote aussi une dimension visuelle et spectaculaire. Cela nous le voyons chez le personnage d'Arkadi qui reproduit la servitude du laquais à maintes reprises et avec vivacité. Le personnage en soi est riche en esclandres. C'est l'adolescence dans son essence la plus pathétique. Les émotions sont tendues. En quelque phrase, on oscille entre l'amour et la haine jusqu'à ce que le narrateur s'excuse auprès du lecteur, témoin d'un drame joué, en quelque sorte, et qui prend dans le récit

⁷² Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps*, op. cit., p. 254.

⁷³ Grand Autre, Autre ou A : « Terme utilisé par Jacques Lacan pour désigner un lieu symbolique – le signifiant » (Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2000 [1997], p. 83.) « Je n'ai donc pas fait un usage strict de la lettre quand j'ai dit que le lieu de l'Autre se symbolisait par la lettre A. Par contre, je l'ai marqué en le redoublant de ce S qui ici veut dire signifiant, signifiant du A en tant qu'il est barré — S (A). Par là, j'ai ajouté une dimension à ce lieu du A, en montrant que comme lieu il ne tient pas, qu'il y a une faille, un trou, une perte ». (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, coll. « Le champ Freudien », 1975, p. 31.)

une place importante. En effet, le narrateur semble anticiper ses réactions et ses jugements : « Le lecteur peut juger à quel point j'étais dans un état second⁷⁴ ». Par ailleurs, le corps et la voix d'Arkadi sont souvent représentés dans un état de trémulation : « ça, j'en tremblais⁷⁵ » — « de tous mes membres [...] et en claquant, je crois, des dents⁷⁶ » — « j'ai juste fait un geste d'une main tremblante⁷⁷ » — « je veillais sur elle et je tremblais de me trahir⁷⁸ » — « tremblant de tout mon corps⁷⁹ » — « je tremblais de fureur⁸⁰ » — « je tremble de tout le corps⁸¹ » — « j'ai été saisi, petit à petit, par un tremblement nerveux très sensible, un tremblement qui s'est prolongé pendant quelques minutes⁸² » — « ma voix a soudain tremblé⁸³ » — « d'une main tremblante⁸⁴ » — « ma mâchoire inférieure tremblait comme dans la fièvre⁸⁵ » — « mes lèvres tremblaient d'indignation⁸⁶ », etc. Nous voyons que les expressions du corps traversent le récit. Elles montrent que les émotions du narrateur sont bouillantes, parfois compulsives, pouvant même rappeler des épisodes épileptiques⁸⁷. Cependant,

⁷⁴ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 500.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁸¹ *Ibid.*, p. 294.

⁸² *Ibid.*, p. 299.

⁸³ *Ibid.*, p. 499.

⁸⁴ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁷ Pour Freud, il existe des symptômes hystériques qui imitent l'épilepsie : « L'expérience pourtant nous a enseigné que les symptômes les plus différents, qui passent pour être des productions spontanées et, pour ainsi dire, idiopathiques, de l'hystérie, ont avec le traumatisme motivant un rapport tout aussi étroit que les phénomènes, si clairs à ce point de vue, dont nous venons de parler. Nous avons réussi à retrouver les motivations de toutes sortes d'affections : névralgies, anesthésies, les plus diverses et souvent très anciennes, contracture et paralysies, accès hystériques et convulsions épileptoïdes que tous les observateurs avaient prises pour de l'épilepsie vraie » — « C'est justement à cette catégorie qu'appartiennent les symptômes typiques de l'hystérie, tels que l'hémi-anesthésie, le rétrécissement du champ visuel, les convulsions épileptoïdes » (Sigmund Freud et Joseph Breuer, « Le mécanisme psychique de phénomènes hystériques », dans *Études sur l'hystérie*, trad. A. Berman, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2011 [1895], p. 2-3.) Dostoïevski avait

elles signent aussi la division du sujet, manifestement *affecté*, saisi, traversé par une émotion que l'on dirait outrée, jouée, en somme.

La psychanalyste Liliane Fainsilber s'est intéressée de près à l'hystérie masculine, et précise, en s'inspirant de Charcot, le caractère pantomimique de l'hystérique⁸⁸. Elle explique comment les symptômes de l'hystérie sont comparables à des mises en scène où les gestes et les attitudes renvoient à quelque chose de factice, de jouée ; une comédie où l'hystérique prend à la fois le rôle de metteur en scène et d'acteur :

Les symptômes hystériques sont toujours des mises en scène, des pantomimes qui décrivent une situation de désir à plusieurs personnages. Cependant, ces mises en scène, proches des situations romanesques, sont la plupart du temps incompréhensibles pour les spectateurs aussi bien que pour les acteurs puisqu'elles sont tombées sous le coup de la censure. Dans ce flamboyant théâtre de l'hystérie, le sujet y est à la fois un entreprenant metteur en scène et un acteur plurivalent : il joue en effet plusieurs rôles à la fois et double plusieurs de ses personnages⁸⁹.

La comparaison proposée par Fainsilber entre l'hystérie et le théâtre place de facto le sujet hystérique au centre d'une mise en scène du corps. Freud, dans quelques-uns de ses articles, relate aussi le caractère pantomimique de l'hystérique, et en particulier à travers l'expression corporelle de fantasmes hystériques où l'hystérique joue à la fois l'homme et la femme. Il décrivait ainsi « certaines attaques hystériques dans lesquelles

également des crises de ce genre : « Dostoïevski se nommait lui-même épileptique et passait pour tel auprès des autres, sur la base de ses accès graves comportant perte de conscience, contractures musculaires et humeur dépressive subséquente. Or, il est éminemment vraisemblable que cette soi-disant épilepsie n'était qu'un symptôme de sa névrose, laquelle par conséquent devrait être classée comme hystéro-épilepsie, c'est-à-dire comme hystérie grave » (Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père », *op. cit.*, p. 152.)

⁸⁸ À propos de l'hystérie masculine, voir les articles et ouvrages suivants : Balbino Bautista, « L'hystérie, masculine », *Psychanalyse*, n° 14, vol. 1, 2009, p. 5-26. ; Monique Schneider, *Généalogie du masculin*, Paris, Flammarion, 2006 ; Lucien Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1979 (1976).

⁸⁹ Liliane Fainsilber, *Éloge de l'hystérie masculine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Émergences », 2000, p. 34.

la malade joue en même temps les deux rôles [homme et femme] de fantasme sexuel sous-jacent⁹⁰ » ;

Lorsqu'on soumet à la psychanalyse une hystérique dont le mal se manifeste par des attaques, on se persuade aisément que ces attaques ne sont rien d'autre que des fantasmes traduits dans le langage moteur, projetés sur la motilité, figurés sur le mode de la pantomime⁹¹ ;

« Dans l'attaque [hystérique] elle joue ce fantasme⁹² ». Tout se passe, donc, suivant les remarques de Freud, comme si la division-s'inscrivait à même le jeu et la mise scène du symptôme sous la forme d'un spectacle muet. Dans *L'Adolescent*, le narrateur ne « joue » pas à proprement parler un fantasme sexuel, mais l'expression du corps trahit une division qui est fondatrice du sujet et de son langage. Eltchaninoff considère d'ailleurs que les indications narratives sur la voix, entre autres choses, permettent une analyse *corporelle* des personnages chez Dostoïevski :

Les indications nombreuses sur la voix, le ton, l'accent, ouvrent un champ à l'analyse des rapports entre vie corporelle, paroles et idées des personnages⁹³.

Outre les tremblements fréquents du narrateur, ce dernier subit également des crises de soubresaut lorsqu'il est confronté à des événements traumatiques : « je me suis senti parcouru comme d'un soubresaut⁹⁴ » ; « j'ai été traversé d'une sorte de soubresaut nerveux, j'en ai presque pris peur⁹⁵ » ; « j'ai été secoué d'un soubresaut, et je ne savais pas moi-même pourquoi⁹⁶ ». Ces manifestations soudaines et incontrôlables du corps montrent que quelque chose se joue chez le narrateur comparable à une sorte de pantomime épileptique. En ce qui concerne le motif de la pantomime donc, nous lui

⁹⁰ Sigmund Freud, « Les fantasmes hystériques et la bisexualité » dans *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 [1909], p. 155.

⁹¹ *Ibid.*, p. 161.

⁹² *Ibid.*, p. 162.

⁹³ Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps*, *op. cit.*, p. 260-261.

⁹⁴ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 295.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 486.

⁹⁶ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 116.

reconnaissons deux versants qui sont mutuellement inclusifs. D'un côté, il s'exprime sur le mode d'une incarnation, de par l'importance qui est accordée dans *L'Adolescent* à la corporéité (dans l'expérience et les perceptions violentes avec lesquelles le narrateur entretient une mémoire sensitive qui détermine les affects et le corps. D'un autre côté, le symptôme hystérique, en tant qu'il est mis en scène, détermine par conséquent, dans l'écriture, la représentation de situations théâtralisées où le sujet est à la fois metteur en scène et acteur de son propre symptôme.

1.2.1 Énonciation du corps

Nous avons sélectionné des scènes entre la deuxième et la troisième partie de *L'Adolescent*, car elles se ressemblent sur le plan de l'énonciation et sur la stratégie littéraire qui semble prévaloir. Après avoir failli mourir de froid, suite à une sévère humiliation à la roulette, l'adolescent Arkadi est secouru par Lambert, un camarade d'enfance. Il est un personnage clé dans *L'Adolescent*. Son comportement rustre est souvent décrit par le narrateur de manière dépréciative. Une fois adultes, les deux protagonistes se rencontrent par hasard et Arkadi découvre sans grande surprise qu'il s'enrichit grâce au chantage et aux petites magouilles. Lambert prend de l'importance dans le récit, dans la deuxième partie du roman, au moment où, profitant de la faiblesse d'Arkadi, il réussit à lui soutirer des informations compromettantes et il n'hésite pas à embrouiller et à embarquer le narrateur dans des plans incongrus. Au moment où le narrateur est divisé entre plusieurs choix autour d'une situation romanesque, voire burlesque, par moment, il prend son destin et le lance à tout vent comme on lancerait des dés sur une table de jeu. Dans l'extrait qui suit, l'écriture vive et théâtrale témoigne des tourments du narrateur et on sent bien que la voix du désir, sinieuse et discordante, cherche à se faire entendre en empruntant tantôt la voix d'Arkadi et tantôt celle de Katérina Nikolaevna. Or, plus les sentiments du narrateur sont vifs, plus il commence

à mettre en doute cette voix, ne se reconnaissant plus à l'intérieur même du « délire aviné⁹⁷ » qu'il énonce :

Le cœur battait fort et puissamment – j'entendais le moindre coup. Et tout me plaisait tellement, tout était si léger [...] c'était un redoux, la place avait noirci, s'était mise à sentir, mais la place aussi, elle me plaisait beaucoup.

« Maintenant, je tourne perspective Oboukhovski, me disais-je [...] j'ai ma pelisse grande ouverte – et pourquoi personne ne me l'arrache, où sont donc les voleurs? Place aux Foins, il paraît, il y a des voleurs ; qu'ils viennent, moi, si ça se trouve, la pelisse, je la leur donnerai. À quoi elle me sert, la pelisse? La pelisse, c'est une propriété. La propriété, c'est le vol. Du reste, quelles bêtises, et comme tout est bien. C'est bien que ce soit le redoux. A quoi il sert, le gel? Il n'en faut pas du tout, du gel. C'est bien, aussi, de raconter des bêtises. Qu'est-ce que je lui ai dit, à Lambert, sur les principes généraux, qu'il n'y a que des cas particuliers ; c'est une erreur, ça, une archi-erreur! C'est exprès, pour fanfaronner. J'ai un peu honte, mais, bon, ça ne fait rien, je me reprendrai. N'ayez pas honte, ne vous torturez pas, Arkadi Makarovitch. Arkadi Makarovitch, vous me plaisez. Vous me plaisez même beaucoup, mon jeune ami. Dommage que vous soyez un petit filou... et... et... ah oui... ah ! » [...] « Mon Dieu! Qu'est-ce qu'il a dit? Il a dit... qu'elle m'aimait? Oh, c'est un escroc, ce n'est rien que des mensonges [...], mais est-ce qu'il peut me marier? Mais peut-être qu'il peut. Il est naïf et il y croit. Il est bête et plein d'audace comme tous les hommes d'action. La bêtise et l'audace, réunies, c'est une force énorme. Mais avouez que vous aviez peur, quand même, de Lambert, Arkadi Makarovitch? Et qu'est-ce qu'il a à faire des gens honnêtes? Il vous le dit sérieusement : il n'y a pas une seule personne honnête ici! Mais, toi-même, tu es... qui⁹⁸ ?

Nous avons choisi d'insérer cette longue citation en intégralité, car elle est éminemment révélatrice de la structure polyphonique. Cet *aparté* corporel : « le cœur battait fort et puissamment – j'entendais le moindre coup. Et tout me plaisait tellement, tout était si léger » introduit le monologue qui suit, il résume les gammes d'émotion qui habitent les pensées et les mots du narrateur. Or, cet extrait commence par une description des sens et des sensations corporelles du narrateur : l'odorat, la proprioception, l'ouïe, la vue et la thermoception. Ceux-ci se répètent dans l'environnement monologique que le narrateur entretient avec l'espace dans lequel il se trouve. En premier, l'hypervigilance d'Arkadi est tournée vers son propre corps —

⁹⁷ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 325.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 320-322.

« j’entendais le moindre coup » — pour ensuite se porter sur le lieu où il est, appréhendant le vol de sa pelisse et s’étonnant de l’absence de voleur — « où sont donc les voleurs ». Ensuite, le narrateur est saisi d’émotion et de désir en ressentant du même coup la légèreté de l’ambiance et un fort plaisir — « tout me plaisait tellement, tout était si léger » — ces émotions trouvent une résonance dans cette déclaration d’amour imaginaire — « Arkadi Makarovitch, vous me plaisez. Vous me plaisez même beaucoup ». Finalement, cette description d’une sensation corporelle intérieure — « le cœur battait fort et puissamment » — répond à celle-ci, mais sur un plan extérieur — « c’est bien que ce soit le redoux. A quoi il sert, le gel ? »

Le vocabulaire qui se rapporte au corps, et surtout l’énonciation de toute la scène, sont manifestement polyphoniques, mais lorsque survient une ambiguïté quant au sujet de l’énonciation (cette parole qui semble être énoncée à la fois par Arkadi et par Katérina), il semble que le terme de *pantomimique* soit préférable. Habituellement, la narration d’Arkadi est rarement entrecoupée par des guillemets, souvent il s’agit de phrases ou de mots qui permettent au lecteur de comprendre que le narrateur insiste sur des expressions qu’il a pu dire auparavant. Or, ici la forme se renverse et c’est la narration qui scinde le long dialogue monologique de l’adolescent. L’émotion ressentie dans les insertions narratives — « la place, elle me plaisait » et « mon cœur [...] s’est mis à geindre dans l’extase » — déplace métonymiquement le dialogue intérieur, qui se transpose sur le souvenir de Katérina, objet de désir et de crainte — et qui exprime avec les mots du narrateur les sentiments éprouvés : « Arkadi Makarovitch, vous me plaisez ». Il s’agit donc de sa voix à elle, ou plutôt de la voix qui survient sur le plan de sa conscience, et qui prend corps dans ce monologue intérieur. Autrement dit, Arkadi semble intégrer ses sentiments, à elle, dans les mots qu’il imagine être ceux de Katérina, et il se les adresse à lui-même. Ce faisant, il fait jouer et dialoguer une conscience autre, marquée par l’expression de son désir, dans ce qu’il appelle la

transcription de son « délire⁹⁹ ». Appelons cela du dialogisme pantomimique : il y a deux consciences, deux voix qui s'affrontent et qui se fondent ensemble. On l'entend dans la dernière phrase de la citation lorsque la voix énonce : « mais, toi-même, tu es... qui? » Explicitant l'analyse bakhtinienne de Dostoïevski, Eltchaninoff résume les trois dimensions du dialogisme chez Dostoïevski. Outre le « grand dialogue¹⁰⁰ » qui est l'équivalent des sections d'un roman autour d'un même évènement, ou encore « les dialogues au sens traditionnel du terme¹⁰¹ », qui sont en somme les échanges entre les protagonistes, il y a finalement le « microdialogue » qui selon Eltchaninoff s'articule de la sorte :

[L]e dialogue s'intériorise dans chaque mot du roman en lui donnant deux voix, dans chaque geste, dans chaque mouvement mimique du visage d'un héros en y créant chevauchements et failles ; on a alors un « *microdialogue* », qui détermine les caractéristiques du style verbal de Dostoïevski¹⁰².

Ainsi, il y a juxtaposition de deux voix selon ce que Michel Eltchaninoff nomme un « mouvement mimique ». Ce mouvement, comme nous l'avons introduit, repose entre autres sur la répétition à travers l'œuvre de certains mots ou signifiants particuliers. Prenons encore une fois l'exemple, à l'aide de l'extrait ci-dessus, du verbe « plaire ». Dans le microdialogue qui est en train de prendre forme, ce mot a une importance majeure, car il est énoncé par deux protagonistes ; ainsi, il porte à lui seul la force d'évocation de cette scène. Eltchaninoff se sert de l'expression de *mots à deux voix*¹⁰³ pour définir ce type de dialogue :

Le microdialogue est davantage que la transformation du monologue en dialogue à plusieurs voix : c'est une insinuation du dialogue dans chaque mot du monologue [...] en répétant les mots prononcés par autrui, nous transformons

⁹⁹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁰ Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps, op. cit.*, p. 55.

¹⁰¹ *Idem*

¹⁰² *Ibid.*, p. 55-56.

¹⁰³ Terme de Bakhtine

inévitablement leurs sens ; pourtant, ils demeurent mot d'autrui : ce sont des « mots à deux voix¹⁰⁴ ».

Ces mots à deux voix, que nous appelons mots pantomimiques, car les personnages qui les énoncent semblent se dédoubler à travers eux, donnent au texte son épaisseur et sa complexité, en tant qu'ils permettent à chacune des scènes, et à l'histoire en général, de faire l'économie de repères temporels. Nous nous situons toujours dans le temps des mots rapportés par le narrateur qui, par leurs apparitions, font avancer le récit à contre-courant ; avec des sauts abrupts dans l'histoire familiale passée du narrateur.

À la suite de la transcription du « délire aviné », le narrateur raconte que ses pieds, sans qu'il ne s'en aperçoive, l'ont conduit aux appartements de sa mère. Une fois sur place, il constate la mort de son père officiel, Makar. Cette scène est particulièrement riche sur le plan de la polyphonie. La majorité des personnages principaux sont présents autour d'une situation de crise, ils crient, se pressent et parlent sans interruption narrative. À ce sujet, Eltchaninoff montre bien comment la temporalité vertigineuse crée un mouvement dans le roman dostoïevskien en général. Les scènes dramatiques et polyphoniques agissent comme des repères en marquant le récit de courtes pauses où beaucoup de choses sont représentées :

La temporalité « tourbillonnante », le dynamisme catastrophique et vertigineux qui caractérise ses romans, cette rapidité tragique deviennent aux yeux de Bakhtine l'ultime moyen de « dépasser le temps dans le temps ». Dostoïevski affectionne donc particulièrement la scène de foule, où de nombreux personnages se rassemblent et génèrent une situation de crise. C'est au cours de ces scènes de scandales, dont la répétition rythme les romans, que l'on entend le mieux la polyphonie. Chacun a la parole, et la violence des discours se trouve exacerbée par la situation dramatique¹⁰⁵.

Dans ce cas-ci, ce qui rythme *L'Adolescent* est bien la juxtaposition d'une scène pantomimique précédant la situation de crise polyphonique qui reproduit pratiquement

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 54.

en intégralité la transcription du « délire aviné » d'Arkadi. Nous le voyons, d'une part, avec la répétition de certains mots clés et, d'autre part, avec l'apparition soudaine de Katérina qui place le narrateur dans un état de repentir et de culpabilité. En effet, il va avouer à celle-ci son désir de manigancer avec Lambert pour la marier, et finalement renier la personne qu'il était une heure auparavant. :

Maintenant tout a changé, et si quelqu'un a ressuscité, c'est d'abord moi. Devant vous, je suis vil dans mes pensées, Katérina Nikolaevna, et, peut-être. Pas plus tard qu'il y a une heure, j'ai fait une bassesse contre vous, et même en actes, mais sachez-le, je suis là, assis auprès de vous, et je ne ressens pas le moindre remords. Parce que, maintenant, tout a disparu, et tout recommence de zéro, et, cet homme qui, il y a encore une heure, pensait à des bassesses contre vous, je ne le connais plus, et je ne veux pas le connaître !

– Reprenez-vous, m'a-t-elle souri, j'ai l'impression que vous délirez un peu.
 – Et est-ce qu'on peut se juger auprès de vous ?... continuais-je. Qu'on soit honnête, qu'on soit infâme – vous, de toute façon, vous êtes comme un soleil, inaccessible¹⁰⁶.

L'Adolescent est construit selon un mouvement qui enchaîne les épisodes de délire solitaire aux scènes de rencontres fortuites. Une logique du corps anime les différents fils dialogiques qui unissent chacune des scènes entre elles. Lorsque le corps du narrateur est en souffrance, physique et psychique, ou encore en extase, en ébahissement, avant chaque monologue, l'écriture mime et reproduit les traces passées d'un état antérieur. De ce fait, l'importance de la corporéité dans l'énonciation dostoïevskienne s'entend à partir des indications tonales du narrateur ; par exemple lorsqu'il signale la transcription d'un monologue. Eltchaninoff considère ces indications comme essentielles au mouvement des événements :

Les indications tonales sont enfin très nombreuses lorsqu'il s'agit de désigner non la parole individuelle d'un personnage, mais la teinte d'une conversation, voire l'atmosphère qui se dégage d'une assemblée entière. Le ton exprime la corporéité inobjective de la violence, du scandale, de la maladie, qui détermine souterrainement les comportements humains [...] [C]e type de notation révèle l'importance que Dostoïevski accorde au projet d'une restitution profonde de la parole. Y participent également les nombreuses indications concernant des

¹⁰⁶ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 331.

transformations internes à la voix. Celles-ci expriment le dynamisme corporel de la parole. Elles sont le reflet verbal et corporel des événements romanesques¹⁰⁷.

Dans *L'Adolescent*, une importance particulière est accordée aux témoignages d'événements où le corps du narrateur se trouve atteint (entendons frappé, heurté) par les autres. À tel point que la scène qui suit, s'autorise presque d'elle-même, car elle s'exprime par le biais d'un rêve, au moment où le narrateur tombe inconscient suite à une sévère chute. Le narrateur nous conduit, sans repère temporel, à entrer dans le souvenir douloureux de l'unique visite de sa mère au pensionnat. La structure énonciative de ce segment est similaire à la scène de la transcription du « délire aviné » que nous avons commenté précédemment. Suite à l'humiliation à la roulette clandestine où on accuse Arkadi d'être un voleur, celui-ci se réfugie dans un délire morbide où il envisage tour à tour le suicide ou la destruction comme une possible sortie de crise :

Cette pensée, un instant, s'est emparée de tout mon être, mais je l'ai chassé en une seconde, avec douleur : « Poser la tête sur les rails et mourir, et, demain, on dira : il l'a fait parce qu'il a volé, il l'a fait par honte – non, pour rien au monde! » Et là, à cet instant, je me souviens, j'ai ressenti une minute de rage terrible. « Eh quoi? Ai-je senti fuser en moi, il n'y a plus moyen du tout de se justifier, commencer une nouvelle vie aussi est impossible, et, donc, se soumettre, devenir un laquais, un chien, un moucheron, un mouchard, un vrai mouchard, cette fois, et, pour soi-même, se préparer, en douce – et puis, un jour, tout faire sauter, d'un coup, dans l'air, tout anéantir, tous, les coupables et les innocents, et là, d'un coup, ils l'apprendront, tous – c'est celui-là qu'on avait traité de voleur... et là, bon, se tuer¹⁰⁸ ».

Dans cet extrait on remarque la même utilisation des guillemets qui délimite les propos que l'on pourrait tenir pour « délirants » par rapport à la trame narrative proprement dite. Cela dit, la ligne est mince entre cette voix narrative et cette voix qui est rapportée. Plus nous avançons dans ce délire morbide et plus nous assistons à un renversement de la forme qui, encore une fois, fait sens à partir de la répétition de certains mots. Dans

¹⁰⁷ Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps, op. cit.*, p. 294.

¹⁰⁸ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 106-107.

la scène qui suit, le narrateur *tombe* et le son que produit sa chute matérialise un segment bien précis de sa mémoire qui est annoncée par le son d'un coup de cloche. Il comprend qu'il s'agit de l'église qui faisait face à la pension du directeur Touchard ; pensionnat dans lequel il a passé toute son enfance et son adolescence :

Je suppose que je me suis cogné la nuque sur le sol, et, sans doute, pendant une minute ou deux, je suis resté inconscient. Je suis revenu à moi, j'ai machinalement refermé ma pelisse, parce que, d'un coup, j'avais ressenti un froid insupportable [...] je me suis blotti, courbé, recroquevillé, dans un renfoncement entre un battant du portail et l'avancée du mur [...] c'est comme dans un rêve, à présent, que je me souviens que, d'un seul coup, un glas épais et lourd a retenti dans mes oreilles, et moi, avec jouissance, je l'ai écouté [...] La cloche sonnait un coup ferme et précis toutes les deux ou même toutes les trois secondes, mais ce n'étais pas un tocsin, c'était une espèce de son agréable et uni, et, brusquement, j'ai réalisé que, ce son-là, c'était le son si familier de Saint-Nikolaï, de l'église rouge en face de chez Touchard¹⁰⁹.

Le travail de l'écriture ici est remarquable et il soulève plusieurs questions. Le déplacement métonymique du mot « coup » tient lieu à lui seul de support temporel et ce signifiant va déterminer la suite du souvenir, et faire tenir une chaîne associative qui va du *coup de surprise*, comme dans l'expression commune « tout à coup », au *coup précis* de la cloche, et finalement *les coups* que le narrateur reçoit du fait de sa condition de bâtard et de laquais. Par ailleurs, dans cet extrait le narrateur « réalise » qu'il est chez Touchard, mais la narration ne fait pas de différence entre le narrateur du passé et celui du présent. Ce faisant, nous sommes dans une narration à deux voix, partagée entre ces deux « Arkadi » qui parlent à travers la souffrance et l'humiliation. En effet, ces deux sentiments qui ont conduit le narrateur tout près de la mort participent également du souvenir du pensionnat. Le narrateur se souvient avec honte et douleur de la visite de sa mère. Dans l'extrait suivant, Arkadi est littéralement divisé entre deux motifs de hontes, avoir une mère domestique, tandis que lui-même, comme un reflet déplaisant, agit devant elle en laquais :

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

[J]’avais très fort envie, aussi, de ne pas lui cacher que sa visite me faisait honte même devant mes camarades ; de lui montrer cela, ne serait-ce qu’un tout petit peu, pour qu’elle comprenne : « Voilà, tu vois, tu me fais honte, et tu ne le comprends même pas. » Oh, déjà à ce moment-là, je courais avec ma brosse derrière Touchard, pour lui ôter ses derniers grains de poussière¹¹⁰!

De ce coup porté à l’ego d’Arkadi, la narration nous conduit à l’appréhension du jeune adolescent face à un châtiment physique. Mais avant, un nouveau *coup de stupeur* le saisit lorsque sa mère s’incline devant lui :

Une nouvelle fois, elle m’a signé, encore une fois elle a chuchoté je ne sais quelle prière et puis, d’un coup – d’un coup – elle s’est inclinée devant moi, exactement comme, en haut, elle l’avait fait devant les Touchard – un enclin profond, lent, interminable – jamais je n’oublierai ça! J’ai été secoué d’un soubresaut, et je ne sais pas moi-même pourquoi. Que voulait-elle dire avec cet enclin : « Elle a reconnu sa faute devant moi? », comme cela m’est venu en tête un jour, déjà longtemps après – je ne sais pas. Mais, sur le coup, je me suis senti pris d’une honte encore plus terrible, parce que, « là-haut, ils voyaient tout ici, et, Lambert, lui, si ça se trouve, il se mettra même à me cogner¹¹¹ ».

On comprend que les seules descriptions physiques que nous avons des personnages se limitent la plupart du temps à la réaction de leur corps face aux évènements vifs auxquels les protagonistes sont confrontés. Dans ce cas-ci le narrateur est pris de « soubresauts », comme une réaction épileptique, face à la surprise et à l’incompréhension de voir sa mère se sentir coupable à son égard. Nous pourrions dire, suivant les trois types de dialogisme, selon Bakhtine, que la corporéité mimétique ou pantomimique constitue le quatrième type de dialogue. Le corps incliné de la mère d’Arkadi en plus de l’action de le *signer* constitue, de manière énigmatique, une voix entière et pleine que la narration nous transmet par la réponse corporelle du narrateur. Ensuite, la dernière phrase relative à Lambert représente l’espace pantomimique qui reproduit ce qui vient tout juste d’arriver au narrateur, mais cette fois de manière explicite. À chaque fois que les émotions ressenties par le narrateur sont vives et

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 116.

troublantes, la narration s'interrompt brusquement et donne cours aux agissements violents de son camarade Lambert. Comme dans l'extrait qui suit, le narrateur est en proie à la haine ; et un cadeau de sa mère, enfoui depuis un moment, refait surface. Or, la description de cet heureux trésor dévie vers le souvenir de Lambert qui le bat :

Six mois entiers se sont passés. J'avais complètement oublié maman. Oh, à ce moment-là, la haine, une haine sourde contre tout me pénétrait déjà le cœur, elle le nourrissait entièrement ; j'avais beau continuer de broser les habits de Touchard, déjà, je le haïssais de toutes mes forces et chaque jour de plus en plus. Et là, une fois, dans les tristes pénombres du soir, je me suis mis un jour, à fouiller dans ma malle, et, soudain, dans un coin, j'ai vu son petit mouchoir bleu ; il était resté là depuis le temps, je l'avais fourré là. Je l'ai sorti et je l'ai examiné avec, même, une certaine curiosité ; le bout du mouchoir conservait encore tout à fait une trace de l'ancien nœud et même, on distinguait, clairement imprimé, la forme ronde de la pièce de monnaie. C'était une veille de fête et la cloche a appelé à l'office de nuit. Lambert était resté le dimanche, personne n'était venu le chercher, il continuait toujours, certes, de me battre¹¹².

Peu de temps après, la narration revient au souvenir chaleureux et douloureux de sa mère qui lui avait rendu visite au pensionnat. Encore une fois la narration s'interrompt brusquement sous les coups de Lambert :

J'ai tiré le mouchoir bleu de sous l'oreiller ; je ne sais pas pourquoi, mais j'étais allé le chercher, une heure auparavant, et, sitôt qu'on nous avait fait coucher, je l'avais fourré sous mon oreiller. Je l'ai tout de suite serré contre mon visage, et, d'un coup, je me suis mis à l'embrasser. « Maman, maman », chuchotais-je, me ressouvenant, et toute ma poitrine était serrée par un étau. Je fermais les yeux et je voyais son visage aux lèvres tremblantes quand elle se signait devant l'église, puis quand elle me signait, et moi, je lui disais : « Ça fait honte, ils regardent. » [...] Ma petite maman, ou es-tu maintenant, ma visiteuse lointaine ? Tu te souviens, maintenant de ton pauvre petit garçon que tu es venue voir ? Montre-toi, maintenant, ne serait-ce qu'une toute petite fois, reviens me voir dans mon rêve, reviens juste pour que je te dise que je t'aime, juste pour que je te prenne dans mes bras, que j'embrasse tes jolis yeux bleus, que je dise que, maintenant, je n'ai plus honte de toi, que, même l'autre fois déjà, moi, je t'aimais, que j'avais tout le cœur qui saignait, et, moi, je restais juste là comme un laquais. Tu ne le sauras jamais, maman, à quel point je t'aimais à ce moment-là ! Maman, où es-tu maintenant est-ce que tu m'entends ? Maman, maman, [...] – Ah, bon Dieu grogne Lambert [...] et il me bat, il me donne des coups de poing dans le dos, ça fait de

¹¹² Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 116-117.

plus en plus mal et... et, brusquement, j'ouvre les yeux [...]
 Je suis là, recroquevillé, à demi mort, engourdi dans ma pelisse, et il y a
 quelqu'une au-dessus de moi, qui me réveille, qui m'injurie en criant et me donne
 des coups de pied [...] il se penche très près de moi, une vapeur de gel s'envole
 de sa bouche à chaque fois qu'il reprend son souffle.
 – Il a gelé, gueule de pochard, c'ouétin! Tu vas geler comme un chien, lève-toi!
 'Ouelève-toi!
 Moi, je lui crie :
 – Lambert !
 – Qui tu es ?
 – Dolgorouki ¹¹³?

Le narrateur se remémore avec honte la gêne ressentie face à la venue impromptue de sa mère. Le récit est structuré continuellement par des retours en arrière relativement rapides par rapport à la continuité de l'histoire. Il se dessine alors une double temporalité : celle de l'évènement lui-même et celle de sa répétition. Cette duplication permet de faire émerger dans l'écriture une profondeur inouïe ; comme si chaque mot était le signe d'un passé, d'une mémoire qui fait retour comme un coup de poing. En effet, les mots comme « coup », « laquais », « maman » et « honte », par leur répétition, se répondent et semblent graviter autour du signifiant ambigu de la souffrance, dont le mot peut signifier autant quelque chose qui manque que quelque chose qui fait mal. Bien que cette imploration à la mère soit de loin, selon nous, la scène la plus réussie sur le plan poétique et sur le plan de l'intensité dramatique, constituant une sorte d'apogée par rapport au reste de l'histoire, ce qui est étonnant ici, est de voir qu'encore une fois ce qui permet la continuité temporelle de la narration, est l'apparition de Lambert, et ce, à deux reprises. Le « premier Lambert », celui du souvenir, frappe le narrateur pour qu'il cesse son imploration, il est suivi de près, sans interruption ou avertissement narratif, par le « second Lambert », celui du présent, qui le frappe aussi. Lambert sauve donc Arkadi de la mort en trouvant son corps pratiquement inanimé. La répétition de l'image d'un corps fracassé par les émotions, et par les coups, montre bien comment l'écriture dostoïevskienne travaille en *pièce*

¹¹³ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 118-119.

mimée. Le narrateur expose une scène qui est par la suite, littéralement, reproduite par lui-même et par autrui. Ce faisant nous pouvons parler d'une écriture hystérique en tant qu'il y a mise en scène et reproduction, répétitions d'évènements symptomatiques, caractéristiques de l'ambivalence des sentiments du narrateur envers l'autre. Nous ferons l'économie d'une autre citation, mais nous trouvons tout de même important de signaler qu'encore une fois, une scène polyphonique se juxtapose à une écriture qui nous apparaît davantage sous une forme pantomimique. Eltchaninoff explique aussi que ce lien n'est pas sans rappeler comment le dialogisme, par la répétition, permet une structure romanesque polyphonique :

L'on comprend ainsi le lien qui existe entre polyphonie et dialogisme. Le dialogue généralisé, répété et reflété à chaque niveau, du mot à la structure romanesque, constitue une réélaboration permanente du rapport à autrui posé dans la polyphonie. Seul un monde de personnages non réifiés permet de déployer la manière dont chacun d'eux cite la présence et le regard d'autrui¹¹⁴.

Nous avons choisi d'analyser ces deux scènes pour leur similitude sur le plan de l'énonciation. Dans l'épisode avec Katérina, le corps amoureux de l'adolescent conduit l'écriture à la transcription d'un délire. Dans le segment où il est question du pensionnat et Lambert, le corps torturé et mourant d'Arkadi participe d'une expression de la souffrance. Dans les deux cas, la pantomime structure et construit le discours tout en participant à l'émergence d'évènements polyphoniques. Nous trouvons cette évocation de la souffrance particulièrement évocatrice en prenant en compte la sensibilité de sa double évocation, mais en particulier celle qui renvoie à quelque chose qui est singulièrement manquant. Tout le roman met en scène ce qui manque au narrateur : l'argent, le nom, la présence de sa mère et de son père, l'amour, la beauté, etc. La somme de ces manques constitue, par le biais la souffrance, le combustible qui amène la voix du narrateur à s'incarner à l'aide des différentes consciences dont le roman est, en quelque sorte, la trame musicale, la symphonie. Les questions de l'écriture en pièce

¹¹⁴ Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps*, op. cit., p. 60.

mimée et du manque seront à la base de notre prochain chapitre. Nous verrons comment le désir de richesse se confronte à la réalité dans les deux scènes à la roulette clandestine. Nous verrons aussi comment le narrateur se met littéralement en scène devant les autres joueurs. Nous analyserons la relation hystérique du narrateur à l'endroit de son père et de son ami princier, ainsi nous partirons du principe qu'une écriture hystérique s'entend dans *L'Adolescent* par la mise en scène répétée du fantasme de sauvetage. Nous porterons donc une attention particulière à l'articulation ambivalente entre l'amour, la haine, la rivalité amoureuse, l'amitié et la trahison entre ces trois différents protagonistes ; sentiments qui sont tous en lien avec la faute immanente de la bâtardise et l'amour pour le père.

CHAPITRE II

SAUVER LE PÈRE : LE PÈRE EST LE MAÎTRE

Ce verbe sauver sert en effet au ravalement de l'objet d'amour pour en faire un objet sexuel [...] mais ce verbe donne aussi la clé de tous les fantasmes de sauvetage et de grossesse de la littérature analytique [...] [M]ais sauver le père, comme dans les contes de fées, peut aussi avoir le sens de lui sauver la vie, de lui laisser la vie sauve et donc de l'épargner. Ce qui est donc camouflé, sous ces déluges d'amour et de tendresse, c'est un violent désir de meurtre, celui du fils envers le père et celui du père envers le fils¹¹⁵.

La qualification d'une *écriture hystérique* comme mentionnée au chapitre précédent se doit d'être éclaircie. Elle se caractérise, selon nous, par une emphase accordée, comme le dit Liliane Fainsilber, à ces « fantasmes de sauvetage » du sujet hystérique. Dans *L'Adolescent*, il est énormément question de sauvetage, particulièrement dans la dernière partie du roman : « Et moi, je dois sauver "l'honneur de la famille", ou quoi^{116?} » ; « même si je ruine ma réputation, je le sauverai¹¹⁷ » ; « Cet homme, il faut absolument le sauver¹¹⁸ » ; « Je vous sauverai tous [...] Je réconcilierai tout le monde, et tout le monde sera heureux¹¹⁹ ». Alors que la thématique du sauvetage est explicite dans la dernière partie du roman, elle n'en est pas moins absente de la première partie, elle est simplement implicite. Pensons au « sauvetage » de l'enfant orphelin par Arkadi. Ou encore, à l'expression quand même remarquable du fantasme d'être sauvé du pensionnat par le père :

¹¹⁵ Liliane Fainsilber, *op. cit.*, p. 14-15.

¹¹⁶ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p 42.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 274.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 453.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 480.

Quand je me mettais au lit et que je m'enfonçais sous ma couverture, je commençais tout de suite à rêver de vous, Andréï Pétrovitch, seulement de vous ; je ne sais pas du tout comment ça se faisait. Même dans mes rêves vous me veniez. Surtout, je rêvais toujours avec passion que, d'un seul coup, vous entriez – moi, je me jetais vers vous et vous me faisiez sortir de cet endroit, vous m'emmeniez chez vous, dans ce fameux bureau, et puis nous repartions au théâtre¹²⁰.

Dans cet extrait, on voit bien que le verbe choisi n'est pas explicite, bien que nous entendions clairement ce que cela signifie (père, je vous aime, aimez-moi, sauvez-moi), l'écriture nous fait passer par les méandres d'un désir qui ne peut pas s'énoncer clairement. Or, plus le roman s'approche de la scène finale du revolver, plus les masques tombent ; l'écriture des événements devient limpide alors qu'elle était bien souvent fuyante et surtout alambiquée. Il n'en est pas moins signifiant que le narrateur souhaite que son père le ramène au théâtre, à ce lieu où l'on joue un autre que soi. Dans ce « théâtre de l'hystérie » qu'est *L'Adolescent*, le sujet de l'énonciation, prisonnier entre la honte et l'amour, s'identifie à un autre, et dans ce cas-ci c'est autour du personnage de Lambert que cette identification se produit, porteur d'un « salut¹²¹ » à double tranchant pour le narrateur. On peut alors considérer le fantasme de sauver ou d'être sauvé comme le masque métaphorique et surtout hystérique d'une demande d'amour. En définitive, c'est principalement l'alternance de l'écriture, l'ambivalence des sentiments autour de la mort et de l'amour, ce va et vient constant entre deux différents registres d'expression, l'un que l'on associe à la position féminine et qui engendre le second par la riposte virile ; c'est en cela que *L'Adolescent* se présente comme une *écriture hystérique*, par la variation dramatique d'une écriture de « conte de fée » dont le héros endosse à la fois le rôle de la dame en détresse et celui du preux chevalier.

¹²⁰ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 226.

¹²¹ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 120.

2.1 Le nom-du-père

L'Adolescent est contaminé, d'une part, par la mémoire douloureuse du pensionnat et l'absence de la mère ; d'autre part, par les réminiscences du narrateur qui font retour — souvenirs qui sont propulsés dans des moments de honte, de culpabilité et d'impuissance. Dans la dernière partie de cette étude, nous analyserons la fonction et la figure du père à l'aide de ce que Lacan nomme les « Noms-du-Pères¹²² ». Nous chercherons à comprendre de quel ordre est la *fonction symbolique* que ce nom occupe dans le récit ; à partir du moment où le *nom du père* est interdit au sujet¹²³. Cet interdit se décline en plusieurs instances dans le roman : le *nom du père* (Dolgorouki) est le signifiant de la honte pour le sujet, tandis que la loi du père rend inconcevable l'espoir d'accéder au *nom du père* (Versilov). Cette *loi*, nous la qualifions *du père*, car elle est mise en place et suivie par le milieu social dont provient le père biologique. Elle maintient l'adolescent toujours à l'écart (comme un laquais) et jamais dans le récit il n'est fait mention par Versilov, ou un autre personnage, de la possibilité d'outrepasser une naissance illégitime. Or, un *nom du père* comme « Rothschild » — je rappelle que

¹²² Jacques Lacan a cherché à définir ce qui en est de la fonction paternelle : la première occurrence du terme se trouve dans une conférence donnée par Jacques Lacan en 1952 : *Le mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose*. Lacan nomme le *nom-du-père* ce qui du père représente plus que le nom, la fonction symbolique qui recouvre les carences du père réel, il affirme en ce sens : « Il faudrait que le père ne soit pas seulement le nom-du-père, mais qu'il représente dans toute sa plénitude la valeur symbolique cristallisée dans sa fonction. Or, il est clair que ce recouvrement du symbolique et du réel est absolument insaisissable. Au moins dans une structure sociale telle que la nôtre, le père est toujours, par quelque côté, un père discordant par rapport à sa fonction, un père carent, un père humilié, comme dirait M. Claudel. Il y a toujours une discordance extrêmement nette entre ce qui est perçu par le sujet sur le plan du réel et la fonction symbolique. » (Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2007, p. 45.) Deux ans plus tard, entre les années 1954 et 1955, dans son deuxième séminaire, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Lacan précise que le père symbolique est ce qu'il appelle le *nom du père* « ce qui distingue le père symbolique, ce que j'appelle le nom du père ». (Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien » 1978, p. 302.)

¹²³ À propos de la fonction du père en psychanalyse, voir entre autres : Erik Porge, *Les noms du père chez Jacques Lacan*, Toulouse, Erès, 2006 [1997] ; Guy Rosolato, « Du Père », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1977, p. 36-58.

l'adolescent espère un jour devenir « Rothschild » — est le garant d'une relève symbolique du père en levant momentanément l'interdit (cette loi), la honte et surtout l'ambivalence du sujet pris entre ces noms du père.

Notre hypothèse est que le désir du *nom du père* traverse le récit, et qu'il agit comme un déclencheur ; du fait, notamment, qu'il est source d'angoisse et un rappel à l'impuissance. Nous nous arrêterons également sur la rivalité sexuelle entre le père et le fils qui, bien que vécue sur le mode du conflit, est aussi ce autour de quoi quelque chose parvient à se lier ; en effet, c'est là que prend forme, dans le roman, une ébauche de solution quant au problème de la filiation qui s'organise autour de la déchéance et de la mort *des* pères (le père officiel et le père biologique). En dernière analyse, nous proposerons d'avancer l'hypothèse de lecture suivante : nous savons grâce à la psychanalyse que le névrosé (hystérique) pose en énigme sa jouissance dans son rapport au monde¹²⁴. Or, si un noyau hystérique est tout à fait audible dans l'œuvre de Dostoïevski, comme Freud l'a montré au sujet des *Frères Karamazov*, peut-on en déduire que le symptôme hystérique est un message envoyé à l'Autre (selon la fonction symbolique du symptôme qui suppose une adresse inconsciente à l'Autre)? Pourtant, dans *L'Adolescent* de Dostoïevski la voix du narrateur qui s'agite pour un rien sonne faux. Comme le dit très justement André Markowicz : « c'est bien un jeune homme qui parle, et qui parle faux, et qui tâtonne, et se trompe, qui n'est pas capable de suivre un plan, et qui, même s'il vous exaspère, ne peut que vous toucher¹²⁵ ». Et c'est précisément ici que se joue le travail d'écriture de Dostoïevski, à tout le moins sur le

¹²⁴ « C'est avec le cas Dora que Freud développe le mieux ce qui constituera sa rupture avec Charcot et Janet, en y démontrant les deux aspects du symptôme hystérique. D'abord, il affirme que le symptôme est tissé de langage, ensuite il remarque que la zone hystérogène, lieu du symptôme, est un déplacement de la zone érogène. Il s'agit d'un déplacement métonymique dans le corps, scène des déplacements autant des signifiants que de la jouissance. Le corps hystérique est un rêve qui doit être déchiffré parce qu'il parle de l'histoire érotique du sujet ». (Antonio Quinet, « Hystéries », *L'en-je lacanien*, vol. 3, n° 2, 2004, p. 63.)

¹²⁵ André Markowicz, *op. cit.*, p. 7-8.

plan de l'hystérie masculine comme nous le verrons plus loin. Finalement, en partant de la prémisse de Lacan voulant que « le nom du père crée la fonction du père¹²⁶ », il s'agira de démontrer comment cette fonction s'articule à partir du meurtre du père tel que l'a imaginé Freud dans *Totem et tabou*.

2.1.1 Le désir du nom un fantasme de puissance

L'Adolescent retrace l'itinéraire d'un jeune homme hanté par le regard d'autrui. La haine de son identité – entendue comme la somme des qualités que lui attribue autrui – est pour ainsi dire née avant lui, car elle découle de sa situation civile et familiale¹²⁷.

Le nom complet d'un individu russe, à l'époque où *L'Adolescent* a été écrit, était souvent composé de son prénom de baptême, d'un patronyme et du nom de famille paternel ; pour le narrateur il s'agit d'Arkadi Makarovitch Dolgorouki, autrement dit, Arkadi, fils de Makar Dolgorouki¹²⁸. Le nœud du problème est particulièrement tordu pour l'adolescent puisque le narrateur porte le nom d'un ancien serf qui a le même nom de famille, Dolgorouki, d'une famille très connue et importante d'aristocrates¹²⁹. Même si son père est un seigneur, comme il est son fils illégitime il est donc contraint de porter le nom de son père officiel : « Non, je suis Dolgorouki tout court, le fils illégitime de mon ancien maître, M. Versilov¹³⁰ ». De cette phrase scandée comme une sentence par le narrateur on peut dire beaucoup. Elle survient dès les premières pages du roman et est d'une importance capitale, car elle vient signifier le tournant hystérique qui nous

¹²⁶ Jacques Lacan, *Des noms-du-père*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2005, p. 55.

¹²⁷ Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps*, *op. cit.*, p. 62.

¹²⁸ « Dans l'immense majorité des cas, le nom de famille russe est un patronymique formé sur un nom de baptême ou sur un surnom à l'aide des suffixes -ov ou -in » : (B.-O. Unbegaun, « Les Noms de Famille du Clergé. » dans *Revue Des Études Slaves*, vol. 20, n° 1/4, 1942, p. 41.)

¹²⁹ « Le nom de Dolgorouki est celui d'une des familles les plus nobles et les plus anciennes de l'histoire russe. Ainsi, Moscou, au XII^e siècle, a-t-elle été fondée par un prince Dolgorouki. » (André Markowicz, *op. cit.*, p. 7-8.)

¹³⁰ *Tout court* en référence au fait que le narrateur n'est pas de la lignée des princes Dolgorouki. Cette expression est par ailleurs considérée comme vulgaire : « il n'y a rien de plus bête que de s'appeler Dolgorouki et de ne pas être prince. » (Féodor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 20.)

permet de décrire autrement le rapport au père. Le narrateur avec le lexique utilisé convoque ici un père tout puissant, symbolique, le Père-Maître, celui qui ne peut permettre à son fils de porter son nom. Même si cet interdit n'est pas posé, dit ou affirmé, on comprend que le nom est interdit. Dans la société russe, il serait inconcevable pour un bâtard de porter le nom de son père à moins qu'un mariage ultérieur vienne réguler la situation. Ce caractère sacré du patronyme qui confère au porteur noble, avant même de naître, le droit de régner sur des gens et des terres, sur une seigneurie héritée de son lignage, est dès lors vécu sur le mode de l'injustice par le narrateur qui, comme nous l'avons exposé, est considéré par des membres de sa propre famille comme un laquais, du fait de sa position sociale¹³¹.

C'est à partir du moment où cet interdit est vécu sur le mode d'un désir inavouable que le discours et les actions du fils fortuit vont mettre en place une série de stratégies confuses afin de voiler cette réalité, celle de son désir de porter le nom de son père. De ces stratégies d'évasion, il y a bien entendu les scènes de la maison de jeu ou de l'encan où l'idée du narrateur est de devenir riche et puissant. Si, comme nous l'avons vu précédemment, le nom de Rothschild constitue dans la représentation populaire, l'image de la réussite et de cette toute puissante masculinité, qui parvient à s'anoblir presque d'elle-même, le jeu (qui est après tout un endroit où on ne gagne pas, sinon rarement) se situe en étroite contiguïté avec l'idée d'un imaginaire (la réussite, la gloire, la richesse, etc.) qui se confronte brutalement à la réalité. Comme le note très justement Michel Eltchaninoff, l'adolescent passe à travers plusieurs étapes dans sa relation à l'argent. S'il commence par son identification à Rothschild avec l'idée d'une richesse acquise à la suite d'un travail acharné, elle se meut rapidement vers la tentation de *sauter les étapes*, en *devenant* immédiatement riche ; de la même façon que le jeu

¹³¹ En l'occurrence par son demi-frère qui est de descendance noble aussi bien du côté du père que de celui de la mère.

fait miroiter la possibilité d'un gain démesurément élevé pour un investissement à court terme :

Comme dans un jeu de poupées russes, Arkadi découvre au fond de son idole [Rothschild] le germe de l'image authentique. Il pourra échapper à la tentation du jeu alimentée par le jeune Sokoloski puis à celle, plus brutale, du cynisme d'un Lambert. Le point culminant de la première période de tentation se situe à la fin de la deuxième partie. Au projet capitalisateur, Arkadi a préféré, comme Dostoïevski en son temps, l'espoir de la fortune immédiate grâce au jeu, qui éloigne Arkadi du « capitalisme » laborieux [...] Il devra affronter une dernière épreuve, celle de la vision la plus crue du rôle social de l'argent, qui lui fournit Lambert en lui proposant de faire chanter Katerine Nikolaevna pour acheter ses faveurs ou l'épouser¹³².

En d'autres mots, les différentes représentations de la société dans *L'Adolescent* nous font penser que l'essentiel de ce qui cherche à se dire est qu'on fait toujours fortune, par le hasard ou le crime, et qu'aucun homme ne peut échapper à la « roulette Russe », qu'on soit Rothschild ou un bâtard, tout se résume à la « chance » ; de la même façon que les enfants ne décident pas de leurs parents. Quoiqu'il en soit, cet emprunt à la culture populaire, le nom de Rothschild, n'est pas un fait du hasard : c'est un autre père, un autre sujet d'identification pour son personnage en mal de père. Nous dirons que c'est inexorablement un autre *nom du père* qui permet de voiler un peu plus l'innocence du narrateur. Nonobstant ces considérations, nous allons montrer comment sont liées, dans le roman, la fonction du nom et la thématique de l'argent. Cela nous permettra, pensons-nous, de voir au-delà du désir trivial et ingénu du narrateur, qui souhaite être riche et renommé, afin de démontrer en quoi l'écriture de l'évènement laisse entendre un tout autre désir.

Nombre d'études thématiques sur Dostoïevski relèvent l'importance du double dans l'écriture dostoïevskienne (on se souviendra que cette thématique est au centre du deuxième roman de Dostoïevski, *Le double*, publié en 1846 dans *Les annales de la*

¹³² Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps*, op. cit., p. 232-233.

*patrie*¹³³). *L'Adolescent* n'est pas différent à cet égard aux autres grands opus de l'auteur, que ce soit le narrateur qui se dédouble à travers certains personnages, comme Lambert ou Katérina Nikolaevna. Eltchaninoff soulève comment le double dostoïevskien s'incarne dans la phrase et semble prendre corps dans les mots du texte :

Se dédoubler, c'est une tentative désespérée de peupler un monde sans autrui. Le plus troublant, c'est que le microdialogue que Bakhtine a repéré dans le texte dostoïevskien entraîne le dédoublement : le même mot, nous l'avons vu, semble prononcé à la fois par deux ou plusieurs voix différentes, avec plusieurs intonations... La phrase dostoïevskienne contient donc en elle-même la tentation du dédoublement. Le double « réel », celui qui dialogue avec le héros, n'est qu'un aboutissement du double présent dans chaque pensée, dans chaque monologue¹³⁴.

Dans *L'Adolescent* ce double est présent à plusieurs niveaux ; que ce soit à travers le personnage de Versiloz qui, en proie à une folie passagère, se dédouble, ou par le biais d'une scène comme celle de la maison de jeu, qui reviendra à deux occurrences, mais avec de légères différences. En plus, le récit met en scène une histoire d'amour *double*, sensiblement de même nature que l'histoire d'amour entre Versilov et Sofia : un noble aime une femme du peuple. En effet, Lisa, la sœur du narrateur, qui est aussi une « bâtarde », est enceinte du prince Sokolski¹³⁵. Ce dernier, par culpabilité (Lisa et lui ne sont ni mariés ni engagés), prête de l'argent à Arkadi, croyant ainsi régler une sorte de dot informelle. Naïf, le narrateur croit que c'est par amitié, et que l'argent est censé servir au jeu :

— Oseriez-vous donc dire, m'a-t-il lancé d'une voix terrible et distincte, articulant syllabe après syllabe, qu'en prenant mon argent pendant tout ce mois, vous ne saviez pas que votre sœur était enceinte de moi ?

¹³³ À propos du double chez Dostoïevski, voir les ouvrages suivants : Rober B. Anderson, *Dostoevsky : Myths of Duality*, Gainesville, University of Florida Press, coll. « Humanities Monograph Series », 1986 ; René Girard, *Dostoïevski : Du double à l'unité*, Paris, Plon, coll. « La recherche de l'absolu », 1963.

¹³⁴ Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : roman et philosophie*, Presses Universitaire de France, coll. « Philosophies », 1998, p. 90.

¹³⁵ Il y a plusieurs « prince » dans *L'Adolescent* : le vieux prince, les princes, le jeune prince Sokolski.

— Quoi ! comment ? me suis-je écrié, et, soudain, j’ai senti mes jambes qui faiblissaient – je me suis affaissé, sans force, sur le divan. Il m’a dit lui-même par la suite que, littéralement, j’étais devenu blanc comme un linge. L’esprit s’est troublé dans ma tête. Je me souviens, nous nous sommes regardés l’un l’autre, les yeux dans les yeux. Une sorte de peur a passé sur son visage ; il s’est penché soudain, il m’a saisi par les épaules, et s’est mis à me soutenir. Je ne me souviens que trop de son sourire figé ; on y lisait de l’incrédulité et de la surprise. Non, il ne s’attendait absolument pas à ce que ses paroles puissent avoir un tel effet, parce qu’il était convaincu que j’étais coupable¹³⁶.

Outre le fait que c’est une genèse similaire à celle qui conduisit à la naissance du narrateur¹³⁷, quelque chose se déplace et se pose du point de vue de la culpabilité. Effectivement, Arkadi n’est pas *coupable* d’usurper l’argent de son nouveau beau-frère puisqu’il en ignorait les tenants et aboutissants, il était dans l’ignorance comme un adolescent. Se maintenait-il dans l’ignorance? À cela Dostoïevski ne répond pas, mais ce qui importe au-delà de la faute, est de savoir si, en prêtant de l’argent, on ne prête pas aussi *un nom*. Ce n’est pas *avoir* de l’argent qui importe, mais pouvoir jouer ; quand ceux qui jouent ont *le nom* pour entrer dans cette maison isolée, qu’est la salle de jeu, réservée à une certaine élite. L’extrait cité ci-haut est un autre exemple de l’articulation polyphonique propre à l’écriture dostoïevskienne. On y retrouve deux visions complètement opposées autour d’un même évènement (le prêt) et deux voix qui s’affrontent. Miriel relève cela également dans *Les Frères Karamazov* :

Les quatre frères Karamazov forment un système. Ils se répondent l’un à l’autre. C’est ce qui pour Mikhaïl Bakhtine est à la base de la structure polyphonique de l’œuvre de Dostoïevski. Il y a dans le roman quatre positions par rapport au désir de tuer le père et quatre positions par rapport à la culpabilité, et elles se répondent entre elles. À l’intérieur même de chaque personnage il y a souvent deux positions, deux voix. C’est par le dialogue que vont émerger la conscience de leur désir de meurtre du père et la conscience de leur culpabilité. Comme les frères de la horde,

¹³⁶ Fédor Dostoïevski, *L’Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 31.

¹³⁷ À noter ici une autre occurrence de cette écriture en *pièce mimée* que nous défendions dans le premier chapitre. Cette scène reprend exactement les mêmes motifs que l’histoire d’amour entre la mère du narrateur et Versilov à la différence qu’il s’agit ici de la sœur du narrateur et d’un autre aristocrate.

ils sont tous coupables du meurtre du père, ils l'ont tous désiré et le plus coupable n'est pas celui qu'on pense¹³⁸.

Dans *L'Adolescent* les choses se passent différemment. Arkadi et Lambert se répondent l'un et l'autre autour d'un scénario de chantage. Lambert y voit un moyen de s'enrichir et Arkadi un moyen d'écartier la compétition en contraignant Katérina Nikolaevna à l'épouser. Alors que la situation dégénère autour d'une tentative de meurtre, c'est Lambert qui est pointé du doigt. Encore une fois l'adolescent n'est pas *coupable* s'étant dissocié de Lambert, mais la question se pose de la même manière que par le biais de la scène du « prêt d'argent » ; il ne s'agit pas de savoir s'il est coupable, ou non, puisque manifestement il l'a toujours été. Ce qui est significatif est la manière avec laquelle l'écriture se dérobe, et mime en même temps une suite de dédoublements imaginaires qui nous signalent, dans l'écriture, l'insistance du désir hystérique qui consiste à s'approcher du père dans une suite de rappels incessants au scénario paternel, lequel implique toujours la mémoire de sa déchéance.

2.1.2 Une version russe de l'allégorie du self-made-man

Au début du roman, alors que l'adolescent n'a aucun *sauf-conduit* pour ce genre d'établissement (la maison de jeu), il découvre dans un journal l'existence d'une vente aux enchères organisée par un huissier de justice. Nous allons, à des fins d'analyse textuelle et sémantique, suivre l'histoire d'un billet de dix roubles — de sa genèse, à son souvenir puis à son sacrifice.

Arkadi mise et gagne aux enchères un album familial. Convaincu d'avoir fait une mauvaise affaire, il est quand même satisfait de l'expérience. Jusqu'à ce qu'une personne liée sentimentalement au bien en question lui propose de le lui racheter. S'ensuit cette scène que nous citerons dans son intégralité, parce qu'il y a véritablement

¹³⁸ Annie Miriel, *op. cit.*, p. 129.

quelque chose qui se manifeste au niveau de la jouissance, de l'argent, de la famille et du nom :

— Ah, je suis en retard ; c'est à vous ? Vous avez acheté ? a soudain dit auprès de moi la voix d'un monsieur en manteau bleu foncé, d'allure imposante et bien habillé. Il arrivait en retard. Je suis en retard. Ah, quel dommage ! Combien ?

— Deux roubles cinq. [Arkadi]

— Ah, quel dommage ! et vous ne me le céderiez pas ?

— Sortons, lui ai-je chuchoté, le cœur figé. [Arkadi]

Nous sommes sortis sur le palier.

— Je vous le cède pour dix roubles, ai-je chuchoté, des frissons dans le dos.

[Arkadi]

— Dix roubles ! Mais voyons, enfin !

— A vous de voir. [Arkadi]

Il ouvrait de grands yeux sur moi ; j'étais bien mis, je n'avais pas du tout l'air d'un youpin ou d'un bandit.

— Soyez gentil, enfin, un vieil album de rien du tout, qui en voudrait ? L'étui, au fond, il n'a aucune valeur, vous, n'est-ce pas, vous ne le revendrez à personne ?

— C'est vous qui achetez. [Arkadi]

— Voyons, moi, c'est un cas particulier, moi, je ne l'ai su que d'hier ; voyons, il n'y a que moi dans ce cas-là ! Voyons, mais ça ne va pas ?

— Je devrais vous en demander vingt-cinq roubles ; mais comme il y a quand même un risque que vous renonciez, je ne vous en demande que dix, pour être sûr. Mais je ne descendrai pas d'un kopeck. [Arkadi]

Je lui ai tourné le dos et je suis parti.

— Tenez, prenez quatre roubles, a-t-il dit, me rattrapant déjà dans la cour, bon, cinq.

Je ne disais rien, j'allongeais toujours le pas.

— Tenez, voilà ! – Il m'a tendu dix roubles, je lui ai donné l'album.

— Mais admettez que c'est malhonnête ! Deux roubles – et dix, hein ?

— Pourquoi c'est malhonnête ? Le marché ! [Arkadi]

— Comment ça, le marché ? (Il était en colère.)

— Où il y a demande, il y a marché ; vous ne l'auriez pas demandé, je ne l'aurais pas revendu quarante kopecks. [Arkadi]

Même si je ne riais pas aux éclats et si j'étais sérieux, je riais aux éclats, intérieurement – je riais non pas d'exaltation, mais je ne sais pas moi-même pourquoi, je haletais un peu.

— Écoutez, ai-je marmonné, poussé par une force absolument irrésistible, mais amicalement, et c'était terrible comme je l'aimais, écoutez : quand James Rothschild, celui qui est mort, celui de Paris, qui a laissé mille sept cents millions

de francs (il a hoché la tête), du temps, encore, qu'il était jeune, quand il a appris par hasard, quelques heures avant tout le monde, l'assassinat du duc de Berry, il l'a tout de suite fait savoir à qui de droit, et, rien qu'avec ce truc-là, en une seconde, il a pu ramasser quelques millions – voilà comment ils font, les gens !
[Arkadi]

— Et alors, quoi, c'est vous, Rothschild ? m'a-t-il crié, indigné, comme à un imbécile.

Je suis très vite ressorti de l'immeuble. Un seul pas – et je m'étais gagné sept roubles quatre-vingt-quinze kopecks ! Ce pas était absurde, un jeu d'enfant, je veux bien, mais, malgré tout, il concordait avec ma pensée et il ne pouvait pas ne pas me bouleverser en profondeur... Au reste, pas la peine de décrire des sentiments. La coupure de dix roubles était dans la poche de mon gilet, j'y ai fourré deux doigts, histoire de la palper – et je marchais ainsi, sans ressortir les doigts. J'ai fait une centaine de pas dans la rue, je l'ai sortie pour la regarder, je l'ai regardée et j'ai eu envie d'y poser un baiser¹³⁹.

Les termes et expressions suivants, employés par le narrateur, transcrivent une situation de grande agitation que l'on pourrait comparer à celle d'un événement extraordinaire : « je haletais un peu », « le cœur figé », « poussé par une force absolument irrépessible », « il ne pouvait pas ne pas me bouleverser en profondeur ». Nous avons l'impression que le narrateur vient de tomber sur un véritable trésor alors qu'il ne s'agit que d'une coupure de dix roubles. Or, l'important ici pour Arkadi était de gagner. Encore une fois, la thématique du jeu revient, mais ici c'est le « jeu d'enfant » qui vient inscrire l'idée d'une supposée innocence ; si ce n'est un désir de facilité, un désir d'*aller vite* dans cette course à la richesse et à la renommée. Dans cette scène, on voit bien que l'adolescent est tout à fait conscient qu'il est en train de profiter d'un bien sentimental qui ne signifie rien pour lui, quitte à escroquer littéralement un inconnu pour qu'Arkadi accepte de s'en départir. Ce n'est pas rien non plus, en considérant l'histoire de notre jeune héros, que d'acheter un album de famille. Qu'est-ce à dire sinon que l'adolescent met littéralement son idée à l'épreuve ; avec de l'argent on peut s'acheter l'illusion d'une famille et peut-être, a fortiori, un nom. Ou encore, il comprend à cet instant que

¹³⁹ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 92-94.

l'attachement à une famille trahit une faiblesse et qu'on peut en profiter. Quoiqu'il en soit, son absence d'empathie se termine dans un geste de jouissance à peine voilé : palper, regarder, baiser. En effet, comment ne pas relever l'étrange ressemblance avec l'acte sexuel d'un coït lorsque les doigts d'Arkadi se fourrent à l'intérieur de son gilet, tétanisé, pour palper des doigts sa coupure d'argent et dans un geste tendre désirer l'embrasser¹⁴⁰. Nous pourrions dire qu'après cette scène, l'adolescent construit un fantasme éveillé. Ce n'est plus une simple idée, il a la confirmation que la réalisation de son projet est possible — devenir riche et puissant avec rien, et en n'étant personne, « voilà comment ils font, les gens ! » L'argent est alors pour l'adolescent la possibilité de la puissance qui évince en quelque sorte la nécessité du nom et s'y substitue :

La conscience secrète de la puissance est insupportablement plus agréable qu'une domination visible. Je serais un richard à cent millions, je crois bien que je trouverais du plaisir, justement, à porter les habits les plus râpés, et qu'on me prenne pour l'homme le plus misérable, pour ne pas dire presque un mendiant, qu'on me bouscule et qu'on me méprise : moi, il me suffirait de cette conscience¹⁴¹.

Bien que la scène qui suit puisse passer pour contradictoire au regard du désir formulé par le narrateur (devenir riche), ce n'est pas pour rien si quelques pages plus

¹⁴⁰ Cette scène fait également échos à d'autres scènes qui mettent en avant la passion délirante et mégalomane d'Arkadi pour un document qu'il possède, bien caché à l'intérieur de son manteau : « Mais, exigeant que les autres soient honnêtes, je le serai moi aussi : je dois avouer que ce document qui était cousu dans ma poche, il n'éveillait pas seulement en moi le désir passionné de voler au secours de Versilov. À présent, la chose ne m'était que trop claire, même si, déjà à ce moment-là, je rougissais de cette idée. Je voyais brasiller l'image de cette femme, cette créature fière du plus grand monde, avec laquelle j'allais me retrouver face à face ; elle, elle allait me mépriser, se moquer de moi, comme d'une souris, sans même soupçonner que c'était moi, le maître de son destin. Cette pensée m'enivrait déjà à Moscou, et surtout dans le train, quand j'arrivais ici ; je l'ai déjà avoué plus haut. Oui, je haïssais cette femme, mais je l'aimais déjà comme ma victime, et, tout ça, c'est vrai, tout ça est bien réel. » (*Ibid.*, p. 145.) « Oh, arrière, souvenir ignoble ! Rêve maudit ! Je le jure, jusqu'à ce rêve répugnant, il n'y avait dans mon esprit rien qui puisse ressembler à cette pensée honteuse ! Il n'y avait même pas eu de songe involontaire, rien du tout de ce genre-là (même si je conservais le "document" cousu dans ma poche et je saisissais parfois ma poche avec un sourire étrange) » (Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 195-196.)

¹⁴¹ Fédor Dostoïevski, *op. cit.*, vol. 1, p. 86.

loin il dépense la majorité de ses dix roubles pour sauver un enfant abandonné, quitte à s'engager à vie à lui verser une pension chaque mois :

C'était la fête de Maria Ivanovna, le 1^{er} avril de l'an dernier. Le soir, quelques invités sont venus, très peu. Soudain, Agraféna arrive, tout essoufflée, et nous déclare que, dans l'entrée, devant la cuisine, il y a un bébé abandonné qui piaille, et qu'elle, elle ne sait pas quoi faire. La nouvelle a bouleversé tout le monde, nous sommes tous allés voir et nous avons vu un panier, avec, dans le panier, une petite fille, de trois ou quatre semaines, qui piaillait. J'ai pris le panier, je l'ai amené à la cuisine, et, tout de suite, j'ai trouvé un petit mot plié : "Chers bienfaiteurs, faites preuve de bienfaisance pour la petite fille baptisée Arina ; et, nous et elle, nous enverrons toujours nos larmes vers le trône du bon Dieu, et nous vous souhaitons une bonne fête de votre saint patron ; des inconnus de vous." Ici, Nikolai Sémionovitch, que j'estimais si fort, m'a beaucoup chagriné : il m'a fait une mine très sérieuse et a décidé d'envoyer la petite fille, sans délai, dans un orphelinat. Je me suis soudain senti très triste. Ils vivaient d'une façon très économe mais n'avaient pas d'enfants, et Nikolai Sémionovitch en avait toujours été content. J'ai sorti précautionneusement Arinotchka de son panier et je l'ai prise par les aisselles ; dans le panier, ça sentait une espèce d'odeur acide et piquante, celle de tous les bébés qu'on n'a pas lavés depuis longtemps. Après m'être un peu disputé avec Nikolai Sémionovitch, je lui ai déclaré d'un coup que je prenais la petite fille à ma charge. Là, il s'est mis à me répliquer assez sévèrement, malgré toute sa douceur, et même s'il a fini par une plaisanterie, son intention au sujet de l'orphelinat, il ne l'a pas changée. Pourtant, c'est moi qui ai gagné ; dans la même cour, dans un pavillon, il y avait un menuisier ; un homme déjà âgé, et qui buvait ; mais il y avait aussi sa femme, une femme pas encore très vieille et en pleine santé, et elle, elle venait juste de perdre un petit bébé, et, surtout, un enfant unique, né après huit ans de mariage stérile, et, par un bonheur étrange, le bébé, lui aussi, il s'appelait Arinotchka. Je dis un bonheur, parce que, pendant que nous nous disputions à la cuisine, cette femme, ayant appris l'histoire, est accourue voir, et, quand elle a su que l'enfant s'appelait Arinotchka, elle a été bouleversée. Son lait ne s'était pas encore tari, elle a découvert sa poitrine et a posé l'enfant contre sa mamelle. Je me suis précipité vers elle et lui ai demandé qu'elle l'emporte avec elle, et, moi, je lui paierais une pension tous les mois. Elle avait peur de savoir si son mari le permettrait, mais elle l'a prise pour la nuit. Au matin, le mari avait

permis, pour huit roubles par mois ; et je lui ai tout de suite versé cette somme d'avance pour le premier mois ; là, tout cet argent, il l'a bu sur le coup¹⁴².

En faisant preuve d'un réel altruisme envers un enfant abandonné, il s'assure grâce à son argent que cet enfant aura au nom. Par ricochet, le narrateur se fait le bienfaiteur tout puissant d'un petit être et il répond à ce désir d'être père tandis que l'enfant est le pendant d'une position féminine à laquelle il correspond aussi. On peut aussi voir cette scène comme un épisode de pénitence à l'égard de cet argent gagné malhonnêtement, comme s'il devait s'en départir au plus vite et désavouer l'extase ressentit lors de son acquisition. On ne peut pas passer aussi à côté de la représentation négative du père dans cet extrait — un vieillard, ouvrier et qui boit — tandis que le narrateur se présente en père salvateur, l'inverse de son propre père. De la manière dont syntaxiquement les mots sont enchaînés, il n'est pas interdit de penser qu'encore une fois Arkadi cherche à montrer qu'il a gagné sur le père grâce à l'argent : « Pourtant, c'est moi qui ai gagné », « tout cet argent, il [le père] l'a bu sur le coup ». Comme le père dans cet extrait *boit* l'argent nous pouvons affirmer que le narrateur le décrit tout de suite comme un père indigne et sans générosité, égoïste, en somme. Également, le choix du verbe *boire* renforce par contiguïté le souhait du narrateur d'être riche, comme si *boire l'argent* revenait à en jouir, ni plus ni moins, la dépenser, la « liquider » sans compter. C'est aussi ce qui se passe lorsque le narrateur perd de l'argent à la roulette, dès qu'il entre dans la maison de jeu, son argent est tout de suite déjà perdu, il jouit tout de suite de cette idée, dès lors il n'est plus nécessaire *d'avoir* l'argent entre ses doigts, parce que l'ayant *misé*, l'argent s'est dérobé à lui, elle s'est incarnée en lui. C'est ce mouvement que nous voyons à l'œuvre dans *L'Adolescent* : la perte et le gain, pareil à un cœur qui bat — le coup systolique et le relâchement diastolique — en ce sens, le souffle cardiaque que produit la perte ou le gain sont au même niveau d'excitation. À partir donc du moment ou dans l'extrait de l'enfant abandonné, Arkadi donne l'argent pour

¹⁴² Fédor Dostoïevski, *op. cit.*, vol. 1, p. 183-185.

le sauver, il fusionne avec ce fantasme *d'être* le père. Voici donc de quelle manière l'adolescent a porté sur lui un billet de dix roubles en l'arrachant à autrui, et comment il l'a sacrifié « d'un coup », en évitant l'enfer de l'orphelinat à un enfant abandonné, tout en en faisant naître l'idée d'une famille susceptible de l'adopter.

2.1.3 À la portée du père

Ces événements riches en polyphonie que sont les scènes de l'*enfant abandonné* et la *maison aux enchères* tiennent lieu pour le narrateur d'un inavouable désir qui se tisse non plus autour du souhait d'un Nom inaccessible, mais autour d'un désir d'amour hystérique :

la différence entre Ivan Karamazov et Arkadi est que ce dernier est animé d'une forme de désir d'autrui : son idée dominatrice s'adresse toujours à quelqu'un et réclame une réponse. Arkadi interpelle très souvent le lecteur pour lui demander son approbation ; il poursuit son père, Versilov, afin de s'en faire aimer¹⁴³.

Cet amour est clairement énoncé par le narrateur, et ce, à plusieurs reprises, comme par le biais de cette déclaration : « Et pourquoi donc étais-je tombé amoureux de lui [Versilov], une fois pour toutes, pendant cette minute fugace où je l'avais vu, un jour, quand j'étais petit¹⁴⁴ ? » Un peu plus loin dans le récit, cet amour prend une autre dimension où l'on pourrait pratiquement entendre, à travers le désir de porter le *nom du père*, celui de porter, par amour, un enfant du père :

était-il [Versilov] incapable de deviner que ce n'était pas de la noblesse de Versilov dont j'avais besoin, que ce n'était pas ma naissance que je n'arrivais pas à lui pardonner, mais que c'était Versilov lui-même qu'il m'avait fallu toute la vie, l'homme tout entier¹⁴⁵.

¹⁴³ Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski : Le roman du corps*, op. cit., p. 63.

¹⁴⁴ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, op. cit., p. 142.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 255-256.

En affirmant explicitement vouloir l'homme et non le père, le narrateur avoue du même coup le désir d'une relation qui se dessine « tout entier » sous le paradigme de l'amour. Cette position féminine étant psychologiquement insoutenable dans l'esprit du personnage, le but caché est de rendre cette association impossible en ripostant de manière virile, tout comme le veut, aussi, l'identification à une figure masculine, faite des insignes de la réussite et de la richesse, qu'est celle de Rothschild. Or, face aux échecs répétés du narrateur à se constituer un nom, hérité d'une vie réussie et émancipée à défaut d'être issue de la noblesse, l'adolescent ne peut que vouloir réitérer la chute du père. C'est une des raisons pour laquelle nous affirmons que le narrateur tue son père, sur le mode symbolique, afin d'advenir, débarrassé du poids de cet amour incestueux. Jean-Pierre Winter explique la contradiction qu'il y a entre l'amour et le rejet du père pour l'hystérique : « Les hommes hystériques sont très souvent la proie de fantasmes de grossesse [...] Désirer un enfant du père, c'est en fait reléguer le père au second plan¹⁴⁶ ». Et par là, Winter sous-entend le meurtre du père au sens symbolique. Une fois le père réellement affaiblit à la fin du récit, Arkadi s'inscrit à l'université. Qu'est-ce à dire sinon, comme Freud l'avait souligné, dans *Totem et Tabou*, que c'est du fait de la culpabilité, de la faute originelle, suivant le meurtre du père, que les fils s'inscrivent et se reconnaissent dans une collectivité ; ici, celle de l'université et de la fratrie des étudiants¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Jean-Pierre Winter, *Les errants de la chair : Études sur l'hystérie masculine*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001 [1998], p. 186.

¹⁴⁷ Par rapport à l'injustice ressentie par les fils de la horde primitive à l'égard de leur père, l'idée exprimée par le mythe freudien est que, suite au meurtre du père de la horde, et surtout suite à la culpabilité des fils, l'édification de la société est désormais possible, dans cette alternance entre amour et haine du père : « Si nous suivons dans la religion et la prescription morale, encore peu nettement séparées dans le totémisme, les conséquences de l'élan de tendresse pour le père transformé en repentir, nous n'ignorerons pas que pour l'essentiel les tendances qui ont poussé au meurtre du père conservent toutefois la victoire. Les sentiments sociaux fraternels, sur lesquels repose le grand bouleversement, gardent désormais, et sur de longues périodes, l'influence la plus profonde sur le développement de la société. [...] La société repose maintenant sur la faute partagée du crime commis collectivement ; la religion, sur la conscience de culpabilité et le repentir qui s'y attache ; la moralité, en partie sur les nécessités de cette société, en partie sur les pénitences exigées par la conscience de culpabilité » (Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, *op. cit.*, p. 271-272.)

2.2 Au-delà du désir du nom

Les premières pages de *L'Adolescent*, servent à circonscrire le personnage du père dans une dimension pratiquement divine, semblable à la représentation quasi moyenâgeuse que l'on pourrait se faire d'un roi :

Versilov vivait oisif, il faisait des caprices et continuait de vivre avec une multitude d'habitudes du passé, et assez coûteuse. Il grognait terriblement, surtout pendant les repas, et toutes ses manières étaient entièrement despotiques. Mais ma mère, ma sœur, Tatiana Pavlovna et toute la famille du défunt Andronikov, [...] famille composée de multiples femmes, étaient en adoration devant lui, comme devant un fétiche¹⁴⁸.

Dès le début du roman, Dostoïevski nous soumet donc une représentation pour le moins particulière du père, grognant pendant les repas, comme le ferait un animal, et régnant en despote. Le père représenté ici n'est pas sans rappeler le *père-totem* ou le père de la horde, selon le mythe freudien du « père primitif violent¹⁴⁹ », celui qui prescrit de « n'utiliser sexuellement aucune femme appartenant au totem [au père]¹⁵⁰ ». Clairement, dans le passage cité, l'image du père est en défaut par rapport à une image idéalisée. Comme Dostoïevski n'était pas sans connaître l'histoire juive, surtout après son retour du bagne — c'est-à-dire à l'époque à laquelle *L'Adolescent* a été écrit, et à propos de laquelle nombre de ses biographes ont noté un intérêt accru pour la religion — on peut penser à la sentence punitive, énoncée dans l'Exode : à savoir que la faute des pères est reportée sur les fils¹⁵¹. Freud soulève d'ailleurs, à propos du mythe chrétien, que la faute des fils est reportée sur les fils qui suivront, puisque que les pères ont d'abord été des fils :

¹⁴⁸ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁴⁹ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 250.

¹⁵¹ « Dieu jaloux, reportant la faute des pères sur les fils, sur la troisième génération et sur la quatrième génération, pour ceux qui me rejettent » (*La Bible*, trad. François Bon, Walter Vogels, Bayard, Paris, 2001, p. 170)

Ainsi, l'humanité assume de la façon la plus ouverte dans la doctrine chrétienne l'acte coupable de l'époque originaire, parce que avec la mort sacrificielle de ce fils unique elle a trouvé l'expiation la plus large de cet acte. La réconciliation avec le père est d'autant plus radicale puisque ce sacrifice s'accompagne du renoncement total à la femme pour laquelle on s'était révolté contre le père. Mais voilà que la fatalité psychologique de l'ambivalence exige aussi son dû. Avec le même acte qui offre au père la plus grande expiation possible, le fils atteint aussi le but de ses désirs hostiles au père. Il devient lui-même dieu aux côtés, ou, à proprement parler, à la place du père. La religion du fils remplace la religion du père. En signe de substitution, on redonne vie à l'ancien repas totémique sous forme de communion, dans laquelle la troupe des frères consomme à présent la chair et le sang du fils, et non plus du père, se sanctifie et s'identifie avec lui grâce à cette consommation¹⁵².

On comprend mieux, dès lors, les motivations du narrateur à faire déchoir le père, pour parvenir à *le* sauver, et peut-être aussi à *se* sauver. Prouver ou non la moralité de son père, en le mettant sournoisement au défi, tout en menant une enquête sur ses actions passées, est bel et bien la quête avérée du héros. Soulignons que le père Versilov commet plusieurs crimes moraux. En commençant par un adultère qui est nommé comme la faute originelle, la genèse du héros. Le narrateur mène alors plusieurs enquêtes pour déterminer à qui revient la faute de cet adultère. Sans trouver de réelle réponse, on comprend tout de même que la faute revient au père étant donné que la position de la mère est souvent décrite comme la position d'une servante soumise. L'enquête se conclut d'elle-même, mais sans accusation, en silence. Au-delà des enquêtes du narrateur à propos de son père biologique, ce qu'il est important de dégager, c'est justement cette mise sous surveillance de la moralité du père. De la même manière que les fils de la horde primitive justifient le meurtre du père. La raison de cette injustice — à savoir que la faute du père retombe sur le fils — est immanente à la position symbolique de Versilov. En effet, comme il est noble, il a tous les droits, et tout peut lui être pardonné, le seul châtement qu'il peut craindre est d'être rejeté au ban de la société, comme s'il était au-dessus de toute réelle conséquence. Outre, l'adultère, il a également poussé au suicide une jeune fille en faisant miroiter un

¹⁵² Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, op. cit., p. 285.

mariage, qui n'allait jamais avoir lieu, afin de contraindre une autre femme à l'épouser. Et malgré toute cette scabreuse histoire, le narrateur doit constater qu'il a maintenu sa position au sein de la société. Ce n'est donc plus une enquête sur la moralité du père, mais bien plutôt une dénonciation de la perversion du père qui s'impose. Enfin, il s'agit, pour le narrateur, d'une manière de justification quant au désir du meurtre du père.

D'ailleurs, le passage de l'Exode est repris pratiquement mot à mot dans *L'Adolescent* par le personnage de Makar¹⁵³. Outre le père-pécheur dont la figure est idolâtrée, il y a également le père officiel, Makar, qui n'est pas le père biologique, et qui possède aussi un pouvoir d'attraction, mais dont la morale est cependant irréprochable. Un vieil homme investit d'une aura comme s'il était un saint : « on ne parlait plus de lui autrement que comme d'un genre de saint, d'une sorte de grand martyr¹⁵⁴ ». Une personnalité « morale » donc qui n'hésite pas à prendre une épouse par devoir et obéissance : « élève-la et prends-la pour toi ¹⁵⁵ ». C'est que le mariage de Makar, de plus de trente ans l'aîné de son épouse, n'est qu'un mariage de raison, alors que la jeune mariée tombe sous le charme du seigneur Versilov, peu de temps après. C'est de cette union fortuite, consommée dans le péché, qu'est né un « bâtard » du nom d'Arkadi. Makar a dans le roman une importance relative, il agit comme un rappel à l'immoralité des autres, mais surtout de Versilov, qui, après tout, aura convoité la femme de son prochain, pour revenir à la loi biblique. Bien qu'une rivalité ne soit pas strictement énoncée, elle est quand même sous-entendue dans le récit. Elle trouve son

¹⁵³ « Et, s'il rejette Dieu, il se prosternera devant une idole, du bois, ou bien de l'or, ou une idole de pensée. C'est tous des idolâtres, et pas des hommes sans Dieu, voilà ce qu'il faut dire d'eux. Bon, mais, des hommes sans Dieu, il faut bien qu'il y en ait. Il y a en, ils sont vraiment sans Dieu, seulement, ceux-là, ils sont bien plus terribles, parce qu'ils vous viennent avec le nom de Dieu aux lèvres. J'en ai entendu parler souvent, mais j'en ai jamais vu, jamais. Y en a, mon ami, de ceux-là, et ce que je me dis, c'est qu'il doit y en avoir. » (Féodor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 186-187.)

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

expression ultime lorsque Andréï Pétrovitch (Versilov) brise l'icône bénie du défunt Makar :

[Versilov] Tu sais, Sofia, tiens, j'ai repris cette image (il l'avait reprise et la retournait entre ses mains), et, tu sais, j'ai une envie terrible en ce moment, là, à l'instant, de la cogner contre le poêle, juste sur le coin. Je suis sûr qu'elle se fendra d'un coup en deux moitiés – ni plus ni moins.

Surtout, il avait dit tout cela sans avoir du tout l'air de feindre, ou même de vouloir agresser qui que ce soit ; il parlait d'une façon toute simple, et c'était d'autant plus terrible ; et réellement, lui-même, sans doute, il avait une peur terrible de quelque chose ; j'ai soudain remarqué que ses mains tremblaient un peu.

— Andréï Pétrovitch ! s'est écriée maman, levant les bras.

— Laisse, laisse cette image, Andréï Pétrovitch, laisse-la, repose-la ! a crié Tatiana Pavlovna en bondissant. Déshabille-toi, mets-toi au lit. Arkadi, le docteur !

— Mais... mais pourquoi vous agitez-vous ? a-t-il dit d'une voix douce, en faisant courir sur nous un regard scrutateur. Ensuite, soudain, il a posé ses deux coudes sur la table, et il s'est pris la tête dans les mains :

— Je vous fais peur, mais voilà, mes amis : faites-moi plaisir un petit peu, rasseyez-vous et soyez plus tranquilles, tous – ne serait-ce qu'une petite minute ! Sofia, ce n'est pas du tout de ça que je suis venu parler ; je suis venu pour te dire quelque chose, pas du tout ça. Adieu, Sofia, je vais reprendre mes errances, ça fait déjà plusieurs fois que je te quitte... Bon, bien sûr, un jour, je reviendrai te voir – dans ce sens-là, tu es inévitable. Et puis, chez qui je pourrais revenir, quand tout sera fini ? Crois-le, Sofia, je suis venu te voir, en ce moment, comme un ange, et pas du tout comme une ennemie : mon ennemie, toi ? toi, mon ennemie ? Ne pense pas que ce soit pour casser cette image, parce que, tu sais, Sofia, j'ai quand même bien envie de la casser...

Quand Tatiana Pavlovna avait crié : "Laisse cette image !", elle lui avait pris l'icône des mains, et la tenait dans les siennes. Soudain, à ces mots, il a bondi, dans un éclair, il a repris l'image des mains de Tatiana, et, avec un élan frénétique, il l'a cognée de toutes ses forces contre le coin du poêle à carreaux de faïence. L'image s'est fendue exactement en deux morceaux... Il s'est retourné vers nous, et son visage blême est soudain devenu rouge, quasiment pourpre, et le moindre trait de son visage s'est mis à trembler, à remuer :

— Ne prends pas ça pour une allégorie, Sofia, ce n'est pas l'héritage de Makar que j'ai cassé, c'est juste comme ça, pour casser... Et, malgré tout, je reviendrai

vers toi, le dernier ange ! Mais tu peux le prendre comme une allégorie ; c'était exactement comme ça¹⁵⁶!

Plusieurs éléments sont importants dans cet extrait dont la dimension polyphonique est évidente. L'état de trémulation du père, qui s'apparente aux tremblements du fils, au débordement des affects, signe de la division du sujet, est tout à fait lisible dans cet extrait par ces diverses occurrences : « ses mains tremblaient », « son visage s'est mis à trembler, à remuer ». Et de fait, il est intéressant de noter que cet état de grande agitation, autrefois attribuée au narrateur, est maintenant associé au père de ce dernier. C'est en effet au tour de Versilov de s'opposer aux autres, comme le ferait un adolescent impulsif ; il a envie de casser quelque chose, de marquer les esprits. Bien qu'il insiste auprès de Sofia de ne pas prendre son geste comme une allégorie, c'est exactement ce qu'il produit. La frénésie iconoclaste de Versilov de casser l'image du père en deux renvoie à plusieurs éléments. Dans cet extrait, Versilov est persuadé que l'image se brisera en deux : « je suis sûr qu'elle se fendra d'un coup en deux moitiés – ni plus ni moins » ; et c'est bien ce qui arrive : « l'image s'est fendue exactement en deux morceaux ». D'un côté, on semble vouloir signifier une étrange équité, entre les deux moitiés ; bien que, d'un autre côté, il n'en resterait qu'une image brisée. Outre la thématique du double : une image du père, brisée en deux moitiés, « ni plus ni moins », tel le dédoublement de l'image du père, où à tout le moins la fracture de la division interne de l'image du père, il y a également quelque chose qui semble se signifier au niveau de la loi du père. Nous l'identifions à travers le refus de la transmission, du lègue, de l'héritage du défunt père Makar. Briser l'icône équivaut à tuer le père, dans sa tombe, tout en reconnaissant en lui une figure double, ce que d'ailleurs on ne cesse de dire dans ce roman voué à décrire un père aimé *et* un père méprisé, un père idéal *et* un père trivial, un père noble *et* un père déchu, un père légal *et* un père biologique, etc. Il est intéressant de relever ici qu'à la fin du roman c'est

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 428-430.

Versilov qui est brisé en deux : « plus que la moitié du Versilov d'avant » ; et c'est le fils qui symboliquement choisit d'honorer la mémoire de « l'inoubliable Makar » :

Oh, ce n'est plus que la moitié du Versilov d'avant ; maman, il ne la quitte plus du tout, et il ne la quittera plus jamais. Il a même reçu "le don des larmes", selon l'expression de l'inoubliable Makar Ivanovitch dans son récit sur le marchand ; du reste, j'ai l'impression que Versilov vivra très vieux. Avec nous, à présent, il est totalement simple et sincère, comme un enfant, sans perdre, du reste, ni la mesure, ni la réserve, sans rien dire de trop¹⁵⁷.

En faisant le choix d'honorer les paroles de Makar à défaut de celles de Versilov, en mettant Makar presque sur un piédestal, tout en signifiant le déclin quasi cognitif de Versilov, Dostoïevski rend tout à fait caduc le personnage de Versilov, en tant que père, au profit de Makar, celui qui n'a jamais vraiment été un père au sens biologique du terme.

Symboliquement, le parricide a toujours déjà eu lieu (c'est du moins le sens de la leçon freudienne) de sorte que le récit se présente, comme nous l'avons montré, dans l'alternance entre l'amour du père et la destruction du celui-ci, entre la vénération et le rejet. Dans l'extrait qui suit, le narrateur explique clairement que, comme il est littéralement tombé amoureux de son père, comme il le dit lui-même, il suffit qu'il se brise pour se libérer de son amour pour lui :

Et jamais, jamais, je ne lui aurais *fait l'honneur* de lui reprocher quoi que ce soit ! Et puis, était-ce sa faute, si j'étais tombé amoureux de lui et si j'avais fait de lui un idéal fantastique ? Mais, même, peut-être, si ça se trouve, je ne l'aimais pas du tout ! Son esprit original, son caractère curieux, toutes ces espèces d'intrigues et d'aventures, et le fait que ma mère se trouvait auprès de lui – tout cela, semblait-il, n'était déjà plus en état de m'arrêter ; il me suffisait que ma poupée fantastique se soit brisée, et que, peut-être, je ne sois plus capable de l'aimer. Alors, qu'était-ce donc qui m'arrêtait, pourquoi me retrouvais-je englué ? – la question était là. La conclusion faisait que, l'imbécile, c'était moi – personne d'autre¹⁵⁸.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 513-514.

¹⁵⁸ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 144.

En comparant son propre père à une « poupée fantastique » et en affirmant son amour pour le père, le narrateur confirme notre hypothèse quant au souhait de meurtre sur le plan symbolique. C'est parce qu'il y a eu un désir de mort, que le désir de mort était toujours présent, qu'apparaît cet amour débordant pour le père. La « poupée fantastique » représente à la fois l'objet du fantasme et un jouet d'enfant. On comprend qu'il suffit que la poupée *se brise* pour que l'amour cesse, mais surtout que la poupée peut se briser d'elle-même, sans le concours du fils. C'est ici que se dessine toute la subtilité de cet acte, c'est-à-dire que le sujet se dégage de toute responsabilité, mais qu'il faut bien à l'hystérique un père brisé pour advenir¹⁵⁹. C'est-à-dire que la conséquence du *savoir* de l'hystérique à propos du père le pousse à agir. Or, le reconnaître directement serait avouer son amour et, du même coup, composer avec une position féminine dont l'adolescent ne veut pas. L'adolescent en parfait névrosé réussit à *exister* dans le dénouement de cette intrigue amoureuse à travers Lambert, son double maléfique¹⁶⁰. Winter parle de l'errance du sujet hystérique — dans la non-reconnaissance de son amour pour le père — et ce qu'il fait pour soutenir son désir — errer d'un masque à l'autre :

Dupe et non dupe à l'endroit de la père-version, l'homme hystérique erre d'un masque à l'autre et soutient son désir, sans vouloir reconnaître, et là est sa tragédie, l'amour qu'il voue à cette version du Père. Mais comment peut-on ne pas être errant¹⁶¹ ?

¹⁵⁹ « L'hystérique captive cet objet [objet visé par le désir] dans une intrigue raffinée et son *ego* est dans le tiers par le médium de qui le sujet jouit de cet objet où sa question s'incarne ». (Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 303.) « Freud nous révèle que c'est grâce au Nom-du-Père que l'homme ne reste pas attaché au service sexuel de la mère, que l'agression contre le Père est au principe de la Loi et que la Loi est au service du désir qu'elle institue par l'interdiction de l'inceste ». (*Ibid.*, p. 852.)

¹⁶⁰ Lors de la rencontre impromptue entre Lambert et Arkadi, déjà, la description physique de Lambert ouvre grand la porte à cette idée que le personnage de Lambert ne serait qu'un double fantasmé d'Arkadi, un masque... : « les yeux noirs, des favoris noirs comme jais, le nez busqué, les dents blanches qu'il me montre, le teint blanc, la peau bien rouge, le visage comme un masque... » (Fédor Dostoïevski, *op. cit.*, vol. 2, p. 119.)

¹⁶¹ Jean-Pierre Winter, *op. cit.*, p. 14.

Arkadi erre donc, entre plusieurs masques : celui du fils qui aime son père, celui qui le hait, celui d'enquêteur et finalement celui de justicier et de héros. En ce sens, Winter emprunte à Lacan l'expression de « père-version¹⁶² » qui est, dans une certaine mesure, une version du père imaginaire, fondée sur l'imagination d'un père pervers — coupable de perversion au regard de l'hystérique¹⁶³. Nous pourrions reformuler la question de Winter comme suit : comment ne pas être errant devant la faute du père? Et comment ne pas être errant quand le désir du père — avéré énigmatique ou à tout le moins inexplicable — masque l'amour pour le père? En effet, il apparaît dans *L'Adolescent* que la culpabilité liée à l'adultère rejaillit sur le fils, coupable de la faute des parents : enfant de la faute. En effet, dans les premières pages de *L'Adolescent* le narrateur affirme : « Je commençais déjà à comprendre, petit à petit, ce que c'était précisément qu'on ne me pardonnerait pas, et de quoi précisément j'étais coupable¹⁶⁴ ».

2.2.1 Le double comme métaphore du meurtre et de la déchéance du père

Suivant l'enquête menée par le narrateur à l'égard de son père, la thèse de la perversion paternelle étant plus que probable du point de vue de l'adolescent, le but du héros consiste à le voir tomber au plus bas pour pouvoir le *relever ensuite* à travers une image morale de lui-même. Le récit nous laisse croire que c'est par inadvertance si le fameux document censé perdre le père s'est retrouvé entre les mains de Lambert, mais certains indices nous informent que, bien au contraire, c'est Arkadi qui manipule la situation à sa guise ; et il ne s'en cache pas :

¹⁶² « Perversion ne veut dire que version vers le père, et qu'en somme le père est un symptôme ou un sinthome, comme vous le voudrez. L'ex-sistence du symptôme c'est ce qui est impliqué par la position même, celle qui suppose ce lien – de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel – énigmatique ». (Jacques Lacan, *Le sinthome, séminaire 1975-1976*, publication hors commerce, document interne à l'Association Freudienne, p. 13.)

¹⁶³ Dès le début du roman, l'adolescent appréhende cette perversion du père en citant des gens « pervers » : « J'ai entendu dire par des gens pervers que l'homme, très souvent, rencontrant une femme, commençait sans lui dire un seul mot, ce qui, bien sûr, est le sommet de la monstruosité et du sordide ; malgré tout, Versilov, quand bien même il aurait voulu, il n'aurait pu commencer par rien d'autre avec ma mère ». (Féodor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 30.)

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 226.

Tu vois, Lambert, ce qui me met en rage, c'est que tu penses que tu peux toujours me commander, comme chez Touchard, alors que c'est toi, ici, qui es l'esclave de tout le monde¹⁶⁵.

Alors que l'adolescent ne contrôlait rien au pensionnat, il semble prévenir Lambert qu'en ce qui trait aux manœuvres de l'aristocratie il est plus qu'initié :

[T]u vois, Lambert, tu ne connais pas le grand monde ; chez eux, ça tient, tout ça, sur les relations les plus patriarcales, les plus, pour ainsi dire, ancestrales, si bien que, pour l'instant, tant qu'elle [Katérina Nikolaevna] ne sait pas encore de quoi je suis capable et ce que je peux accomplir dans ma vie – malgré tout ce que tu dis –, elle aura honte. Mais je te ne cacherai pas, Lambert, que, réellement, il y a un point, là, qui peut donner de l'espoir. Tu vois : elle peut m'épouser par reconnaissance, parce que je l'aurai sauvée de la haine d'un certain homme [le narrateur parle de Versilov]¹⁶⁶.

C'est précisément pour cette raison que l'adolescent met son ancien camarade de classe Lambert au parfum de ses projets à l'égard de Katérina Nikolaevna¹⁶⁷, sachant très bien que tôt ou tard Versilov trouvera le chemin de Lambert. :

Après avoir volé la lettre, Lambert s'est aussitôt uni avec Versilov. La façon dont Versilov aura pu s'accoupler¹⁶⁸ avec Lambert, je n'en parlerai pas pour le moment – plus tard ; l'essentiel, c'est qu'il y avait « le double »¹⁶⁹ !

Le choix du verbe *s'accoupler* n'est évidemment pas anodin d'autant qu'il est juxtaposé à cet être fantomatique et dangereux : « le double¹⁷⁰ ». En faisant

¹⁶⁵ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 307.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 315-316

¹⁶⁷ Femme avec laquelle le père et le fils sont en rivalité.

¹⁶⁸ Note de bas de page du traducteur André Markowicz : « Le terme employé par l'adolescent est le mot *sovokoupitsia*, qui a bien le sens de "s'accoupler". »

¹⁶⁹ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 503-504.

¹⁷⁰ Vers la fin du récit, les événements se succèdent à un rythme effréné et à plusieurs reprises le narrateur relève que son père est en proie à son « double » comme dans cette scène où le narrateur est témoin du dédoublement de son père : « Vous savez, l'impression que j'ai, c'est comme si je me dédoublais, a-t-il continué en nous regardant de l'air le plus sérieux du monde et la plus grande sincérité. Oui, comme si je me dédoublais moralement, et ça me fait une peur terrible. Comme si vous aviez un double à côté de vous ; vous-même, vous êtes raisonnable, intelligent, et, lui, à côté de vous, il veut absolument faire je ne sais quelle absurdité, ou une bonne farce, et vous, d'un coup, vous remarquez que, vous aussi, vous voulez la faire, cette bonne farce, Dieu sait seulement pourquoi, c'est-à-dire que c'est sans le vouloir

imaginativement *s'accoupler* un ancien camarade de classe avec son père, le fils s'assure donc de l'apparition de son double pour le déléguer à sa place dans un scénario amoureux, et le livrer à la position féminine qu'il refuse. Autrement dit, en *mariant* en imagination les deux hommes, il fait miroiter un scénario fantasmatique où Lambert assumerait la position féminine en étant aimé par le père.

Par la suite, Versilov devient complètement fou au dire du narrateur et cherche à tuer Katérina Nikolaevna et à se suicider. Mais c'est l'adolescent qui parvient à sauver la situation en déviant le coup de fusil du père. Ainsi, le fils sauve son père tout en le laissant humilié. La balle de fusil ne *tue* personne, Arkadi éloigne le canon du revolver que son père a enligné sur son propre cœur, mais la balle touche tout de même son épaule. On pourrait considérer que c'est un sauvetage à moitié réussi par le fils, car Versilov blessé par balle s'évanouit et reste un long moment à récupérer. Malgré tout, le père de l'adolescent ne se remet pas réellement de cette blessure : « Oh, ce n'est plus que la moitié du Versilov d'avant¹⁷¹ ». Nous pouvons donc tout à fait considérer que le père de l'adolescent perpétue une version affaiblie de l'homme d'avant, en étant *diminué* de « moitié ». Il faut considérer que dans *L'Adolescent* le fils, de par sa naissance et son existence, est lui-même un rappel constant de la perversion du père,

que vous le voulez, que vous le voulez en résistant de toutes vos forces. » (*Ibid.*, p. 428-430.) Ou encore dans ce passage où le narrateur revient sur le dédoublement de son père : « Du reste, je n'admets pas du tout une folie véritable, d'autant qu'à présent il [Versilov] est tout sauf fou. Mais, "le double", je l'admets sans aucun doute. Qu'est-ce que c'est, finalement, un double ? Le double, du moins selon le livre médical d'un expert que j'ai lu tout spécialement, le double, ce n'est rien d'autre que le premier degré d'un dysfonctionnement réellement sérieux de l'âme, dysfonctionnement qui peut conduire à une fin assez triste. Versilov lui-même, d'ailleurs, dans sa scène avec maman, nous avait expliqué le "dédoublement" de ses sentiments et de sa volonté avec une sincérité terrible. Mais, là encore, je le répète : cette scène chez maman, cette icône brisée en deux même si, indiscutablement, elle était survenue sous l'influence d'un véritable double, j'ai toujours eu comme une espèce d'impression que, ne serait-ce qu'en partie, il y avait là une sorte d'allégorie méchante, une espèce comme de haine envers les attentes de ces femmes, une certaine rage contre leurs droits et leurs jugements et que c'était donc lui aussi, à moitié avec son double, qui avait brisé l'image. "C'est ainsi, voilà, que vos attentes se briseront !" Bref, il y avait un double, et il y avait juste une pure lubie... Mais tout cela, c'est juste ce que je me dis ; il m'est très difficile de l'expliquer exactement » (*Ibid.*, p. 511-512.)

¹⁷¹ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 513.

coupable d'un adultère, en étant son bâtard. Une précision s'impose, le père n'est pervers que du point de vue du narrateur, car il ressent sa naissance comme indigne et immonde, étant passé par la rencontre des corps, la sexualité du père. C'est aussi en ce sens que Makar représente l'image d'un père idéal, *inoublable*, n'étant pas passé par le rapport sexuel avec la mère. Tandis que Versilov, en plus de l'adultère, est celui qui a couché avec la mère, c'est ce rapport sexuel qui l'a fait père. Makar est aussi un père, mais uniquement d'un point de vue symbolique, c'est un père sans tache du point de vue de l'hystérique pour qui la sexualité du père est répugnante et obscène, un père idéal en somme. Markowicz explique comment le choix de certains mots par Dostoïevski vient renforcer l'idée que bien qu'il ne soit pas noble par sa *souche*, Makar est bien plus qu'un simple paysan au regard d'Arkadi et de plusieurs personnages :

En russe, la noblesse se dit *dvorianstvo*, mais pour décrire le caractère de ce qui est noble, on emploie une racine différente : *blagorodstvo* – littéralement, « la naissance, la famille, la souche (rod) – bonne, noble (blagoé) ». On peut lire *L'Adolescent* comme le roman d'une quête de la noblesse, héritée et réelle, d'une recherche de ce *blagorodstvo*. Si le paysan Makar Ivanovitch est fier de son nom, Dolgorouki, celui des princes fondateurs de Moscou, Arkadi Makarovitch (le jeune homme aux deux patronymes, à la double naissance, noble et paysanne, l'enfant d'une famille "fortuite"), lui, peste parce que tout le monde lui demande s'il est prince. Passer de la noblesse du nom à la noblesse de l'âme, tel est l'un des sens évidents du roman. On peut, plus largement, lire *L'Adolescent* comme le roman d'un mot : *blago* – le bien –, et de tous les composés que lui offre la langue russe. Plus précisément encore comme le roman de l'union de deux mots, *blago* et de ce mot qui désigne l'image – mais l'image sainte (et aussi la métaphore) : *obraz*. Makar Ivanovitch – dans cette langue qu'il emploie, une langue à la fois paysanne et lyrique, écrite quasiment en versets, une langue qui, en russe, remonte au Moyen Age – emploie un mot tout à fait étonnant quand il parle de l'état dans lequel l'homme devrait se trouver tout au long de sa vie quand il vit « sous le regard de Dieu » : *blagoobrazié*. Ce mot, il existe dans la langue courante, plutôt sous forme d'adjectif : un homme *blagoobrazny*, c'est un homme qui, rien qu'à son allure, à son comportement, montre qu'il est « comme il faut », parfaitement honnête, rassurant. Mais Makar Ivanovitch, évidemment, ne l'emploie pas que dans ce sens : Dostoïevski parvient à faire sentir au lecteur russe que, pour le vieil errant, ce nom revient à son origine. Est *blagoobrazny* un homme qui a un *obraz* – une image – *blagoï* – de bien –, celui dont l'apparence (ou l'âme) est réellement à l'image de Dieu¹⁷².

¹⁷² André Markowicz, *op. cit.*, p. 10-11.

Pour Arkadi, ce n'est pas tant l'adultère en soi qui le choque, mais le fait que l'adultère soit révélé à tous, constamment, par le nom de famille notamment, comme une exhibition du sexe du père, de son désir d'homme, un désir qui n'est pas *honorable*. Ainsi, pour le fils, Versilov est *toujours déjà* dans la déchéance, mais en sauvant son père de la mort, il permet de *se* le conserver, amoindri à jamais. Dans une certaine mesure, le fils sauve son père de la mort, mais il lui permet aussi de se sauver de cette *père-version*, de cette version pervertie de lui-même, en réparant ses torts, notamment auprès de la mère du narrateur qu'il ne quittera d'ailleurs plus¹⁷³. Par ailleurs, il est fort intéressant de mentionner que peu avant cette scène de déréliction le narrateur met une emphase particulièrement dissonante à propos de son souhait qui n'est *pas* de sauver Versilov :

Et, donc, qu'on sache que [...] ce n'était pas du tout, non, pas du tout pour sauver Versilov de sa folie et le rendre à maman, mais parce que... parce que, peut-être, moi-même j'étais amoureux d'elle, j'étais amoureux et jaloux ! Et jaloux de qui ? De Böhring, de Versilov¹⁷⁴?

En mettant l'accent sur le « pas du tout », l'écriture suggère tout le contraire de ce que le narrateur affirme, puisqu'en effet, il sauve tout de même Versilov de sa folie et, ce faisant, le « rend » à sa mère. Dans la conclusion du récit, on remarque une certaine distance dans l'écriture entre le narrateur et son père. En effet, aucune marque d'humeur n'est perceptible dans l'écriture, quelque chose s'est apaisé, ou a été enfoui plus loin encore. Ce qui demeure est l'amour du fils pour le père, un amour qui, comme nous l'avons montré, n'est possible qu'à l'endroit d'un père diminué : « je dirai franchement que je ne l'ai jamais aimé plus fort qu'en ce moment¹⁷⁵ ». Et c'est là toute la différence avec le mythe du meurtre du père. En étant plus qu'un simple « reste » de l'homme d'autrefois, le père ne meurt pas, mais dans l'œil du narrateur une partie de celui-ci est belle et bien morte, et le fils peut faire pénitence en *s'inscrivant* à

¹⁷³ Dans la conclusion, un mariage entre Sofia, la mère de l'adolescent et Versilov est suggéré.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 455.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 514.

l'université. Ce dernier point n'est pas sans rappeler encore une fois le mythe freudien de la horde primitive. Lorsque le fils fait pénitence, c'est qu'il y a culpabilité et hantise du père :

Pour trouver ces conséquences crédibles, en faisant abstraction des présupposés, il suffit d'admettre que la meute des frères était dominée par les mêmes sentiments contradictoires à l'endroit du père que ceux que nous identifions comme contenu de l'ambivalence du complexe paternel chez chacun de nos enfants et de nos névrosés. Ils haïssaient le père qui faisait obstacle à leur besoin de pouvoir et à leurs revendications sexuelles, mais ils l'aimaient et l'admiraient aussi. L'ayant éliminé, ayant satisfait leur haine et réalisé leur désir d'identification avec lui, les élans de tendresse qu'ils avaient dû réprimer pour ce faire devaient nécessairement se faire entendre. Cela prit la forme du repentir, faisant naître un sentiment de culpabilité qui coïncide ici avec le repentir partagé. Le mort devint alors plus fort que n'avait été le vivant ; toutes choses que nous voyons aujourd'hui encore dans les destinées humaines¹⁷⁶.

C'est peut-être justement parce que, dans *L'Adolescent*, le père n'est pas encore mort, quoiqu'il le soit toujours déjà, dans une certaine mesure, que Dostoïevski écrit, tout de suite après, *Les Frères Karamazov* afin de tuer à nouveau le père, peut-être une fois pour toutes. S'il s'agit, dans *L'Adolescent*, en effet, d'une fin bien moins tragique que celle de *Hamlet*, d'*Œdipe* ou des *Frères Karamazov*, Dostoïevski parvient à donner une nouvelle dimension à ce mythe phare de la littérature universelle qu'est le meurtre du père. Nous pourrions en déduire une tentative de compromis avec le souhait avéré du meurtre du père et la culpabilité ressentie devant ce vœu qui est exaucé en partie. On pourrait réduire grossièrement *L'Adolescent* à cet étrange message : au lieu de s'en remettre au hasard, il conviendrait davantage d'accompagner le père dans sa déchéance, jusqu'à son point de rupture et d'y prendre sa place. C'est ce qui se produit, dans *L'Adolescent*, quand Arkadi nous informe d'une correspondance soutenue entre lui et Katérina Nikolaevna qui est maintenant « une veuve des plus riches¹⁷⁷ ». Le fils est donc parvenu à évincer le père de l'équation et il a toute la place pour construire

¹⁷⁶ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, op. cit., p. 266 à 268.

¹⁷⁷ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, op. cit., p. 516.

une éventuelle romance avec cette femme. Au final, les états de grande agitation, d'urgence, de trémulation propre au narrateur sont totalement absents des dernières pages. *Toute* la situation s'est en quelque sorte réglée, ou régulée, par cette mort symbolique

CONCLUSION

ATTENDRE QUE LA POUPÉE SE BRISE

Au moment de conclure ce mémoire, il nous semble incontournable de revenir à une étude que nous avons citée en début du mémoire : *Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père au fantasme du meurtre du père*, de l'auteure Annie Miriel. Ce qui nous permettra de montrer en quoi la survivance du père dans *L'Adolescent* est la grande victoire du fils. Ce sera l'occasion de nous enligner à nouveau sur notre hypothèse de départ, en situant l'hystérie masculine au travers des phrases et des voix polyphoniques qui font évènement. Si pour Annie Miriel, à la fin du roman, le fils est « éclipsé » et que le père « triomphe », pour nous, il semble que ce soit tout le contraire. Car le fils reste, du début à la fin, sur les traces, ou sinon jamais bien loin derrière les malheurs de son père ; dans l'attente que la poupée se brise. Cette différence de vue, quant aux lectures possibles de *L'Adolescent*, nous semble dépendre de la compréhension que nous avons de la fonction paternelle, et du drame symbolique qu'elle induit. Un meurtre symbolique aux implications totalement différentes pour le fils : le « crime » parfait qui ne contraint pas le fils à l'exil, à la folie ou au suicide à l'instar de ces grands opus de la littérature que sont *Hamlet*, *Œdipe roi* et *Les Frères Karamazov*. C'est pourquoi nous débiterons par un retour sur la lecture de Freud, à propos des *Frères Karamazov*, en prenant pour point de départ le jeu comme moteur de l'écriture ; et en cherchant, en définitive, à soulever ce qui fait la particularité de *L'Adolescent*.

Miriél soulève justement que : « pour Freud, jouer jusqu'à la perte absolue est une manière pour Dostoïevski de lever l'inhibition de l'écriture¹⁷⁸ ». Il est particulièrement intéressant d'établir un lien avec le narrateur dans *L'Adolescent*. Le narrateur écrit un récit autobiographique dans lequel il se met en scène dans une maison de jeu où il finit par perdre toute dignité : « on m'avait tué¹⁷⁹ ». Cette volonté profonde de lever l'inhibition quant au travail de l'écriture sera notre point de sortie par rapport à l'étude de Freud sur Dostoïevski. Il va sans dire que le court texte de Freud est pour le moins particulier, écrit un peu à reculons et sur une période de deux ans, Freud digresse et conclut son texte en convoquant une nouvelle de son ami Stefan Zweig¹⁸⁰. D'où vient donc la résistance de Freud à écrire sur le roman phare de Dostoïevski ? De toutes les œuvres citées par le père de la psychanalyse, *Hamlet* ou *Œdipe roi*, *Les Frères Karamazov* est pourtant la seule qui met littéralement en scène le meurtre du père :

En 1967, dans la préface à un livre d'Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, Jean Starobinski a montré que si *Œdipe roi* était pour Freud la tragédie du dévoilement, *Hamlet* était le drame du refoulement [...] Freud eut parfaitement conscience de cette différence et à la tragédie antique et au drame shakespearien il ajouta en 1927 un troisième volet : *Les Frères Karamazov*. Selon lui, le roman de Fedor Dostoïevski (1821-1881) est le plus « freudien » des trois. Au lieu de montrer un inconscient déguisé en destin (Œdipe) ou une inhibition coupable, il met en scène, sans masque, la pulsion meurtrière elle-même, c'est-à-dire le caractère universel du désir parricide : chacun des trois frères, en effet, est habité par le désir de tuer réellement le père¹⁸¹.

¹⁷⁸ Annie Miriél, *op. cit.*, p. 124.

¹⁷⁹ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁰ « Freud a mis deux ans à l'écrire. Il consacre peu de lignes à Dostoïevski écrivain et s'intéresse plutôt à sa pathologie (en particulier à son épilepsie). Puis, au beau milieu de son texte, il abandonne Dostoïevski pour s'occuper d'une nouvelle de Stefan Zweig, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*. Aux reproches de Théodor Reik d'avoir ainsi maltraité Dostoïevski, Freud répond : " Vous avez raison de supposer que je n'aime pas réellement Dostoïevski en dépit de toute mon admiration pour son intensité et sa supériorité. C'est parce que ma patience pour la nature pathologique est épuisée par mes analyses. Je ne les tolère ni dans l'art, ni dans la vie. " ». (Annie Miriél, *op. cit.*, p. 119.)

¹⁸¹ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *op. cit.*, p. 758.

Même si certains considèrent le roman de Dostoïevski, comme étant le plus freudien de trois « volets » littéraires, qui ont intéressé Freud, lui-même garde ses distances avec l'œuvre de Dostoïevski. C'est peut-être justement cette absence de masque, cette « pulsion meurtrière » qui paraît trop évidente pour nécessiter une analyse plus poussée. N'y a-t-il pas, de la part de Freud, une certaine répugnance à l'égard du type même d'écriture de Dostoïevski. Le médecin viennois s'en confie par ailleurs à Stefan Zweig dans une correspondance :

Si je compare vos nouvelles avec les œuvres de l'homme auquel nous devons reconnaître l'émotion la plus profonde causée par l'inconscient refoulé, la différence est à votre avantage D[ostoïevski] est un névrosé d'une grande perversité, et l'on observe dans sa production une tentative égoïste pour relâcher, du moins par une satisfaction symbolique, la tension de ses pulsions ; cela faisant, il profite de l'occasion pour effrayer le lecteur et le maltraiter. Votre type est celui de l'observateur, de celui qui écoute et lutte de manière bienveillante et avec tendresse, afin d'avancer dans la compréhension de l'inquiétante immensité. Vous n'êtes pas vous-même violent¹⁸².

Ce n'est donc pas anodin si, dans son texte sur les *Frères Karamazov*, Freud accorde une importance manifeste au texte que lui a soumis Zweig. Jusqu'à un certain point, Freud cherche à nous dire que cette « conscience de soi¹⁸³ », mais aussi cette sorte d'intériorité dévoilée des pulsions, finalement, « cette haine passive et cette rage de sous-sol¹⁸⁴ », qui caractérise les personnages dostoïevskiens, cherchent à exhiber l'effervescence des pulsions. Alors qu'une écriture « bienveillante », comme celle de la nouvelle de Zweig, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, serait capable, grâce à une observation attentive des « vices », de découvrir un peu plus cette « inquiétante immensité ». Pourtant, une écriture comme celle de Dostoïevski nous éclaire et nous éveille à cet univers des sous-sols de la pensée que l'on préfère ignorer. L'exhibition des pulsions était sans doute un lieu réservé à la clinique, de l'avis de Freud. Quoi qu'il

¹⁸² Stefan Zweig et Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸³ Terme bakhtinien souvenu utilisé pour décrire la psyché des personnages dostoïevskien

¹⁸⁴ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 105.

en soit, ce qui nous semble plus que probable c'est que Freud ait cherché, en comparant Zweig et Dostoïevski, à établir un lien entre le jeu et l'angoisse du père :

Quel fragment d'une vie d'enfance, depuis longtemps enseveli, obtient par contrainte de se répéter dans la contrainte au jeu, cela se devine sans peine si l'on s'étaye sur une nouvelle d'un écrivain contemporain [Stefan Zweig] [...] si la manie du jeu, avec ses vains combats pour la déshabitude, et ses occasions d'autopunition [...] nous ne serons pas étonnés qu'elle se soit taillée une si grande place dans la vie de Dostoïevski¹⁸⁵.

Il est intéressant de noter par rapport à cela que la répétition de certains éléments dans l'écriture de *L'Adolescent* est fréquente. Nous avons déjà démontré dans notre étude comment cette angoisse devant le père pouvait être comparable à l'angoisse hystérique devant l'amour du père. Dans *L'Adolescent*, cette angoisse est éprouvée à la fois réellement et inconsciemment, tout comme Arkadi oscille entre l'amour et la rage qui sous-tendent toujours, bien sûr, le souhait de posséder pour soi un père amoindri, dont on doit prendre soin. Freud explique que du point de vue de la psychologie, il n'y a pas vraiment de différence entre poser l'acte et le désirer :

Et voilà qu'arrive dans la plaidoirie devant le tribunal la fameuse raillerie à l'encontre de la psychologie qui serait une arme à double tranchant. Magnifique camouflage, car il suffit de le retourner pour trouver le sens le plus profond de la conception dostoïevskienne. Ce n'est pas la psychologie qui mérite la raillerie, mais la procédure d'instruction judiciaire. Peu importe à vrai dire qui a effectivement exécuté l'acte, pour la psychologie il s'agit seulement de savoir qui l'a voulu dans son intime sentiment, qui, lorsqu'il s'est produit, lui a fait bon accueil, et c'est pourquoi, à l'exception de la figure qui fait contraste, celle d'Aliocha, tous les frères sont également coupables, le jouisseur mû par ses pulsions, le cynique sceptique et le criminel épileptique¹⁸⁶.

Dans *L'Adolescent*, même si Arkadi n'a rien à voir dans le dédoublement et l'humiliation de son père, le fait d'avoir envisagé que sa *poupée fantastique* puisse se briser, est suffisant au niveau de la psychologie. Ainsi, il n'est pas lui-même innocent puisque la formule peut encore dissimuler le désir de voir la poupée se briser.

¹⁸⁵ Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père », *op. cit.*, p. 164-167.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 162-163.

Paradoxalement, comment ne pas relever une équivalence dans la posture du martyr, au moment où Arkadi se sacrifie pour l'honneur de son père durant les années passées au pensionnat, lorsqu'Arkadi prend sur lui sa bâtardise devant tous les autres — évitant du même coup de mettre son père au banc des accusés. Cette figure, sans doute plus christique que strictement martyrologique, n'est pas étrangère à l'hystérie masculine — le sacrifice de soi pour le père. Le narrateur, nous l'avons démontré, manigance pour faire tomber son père, indirectement, et ainsi prendre sa place au côté de Katérina Nikolaevna. Nous pourrions dire que Katérina est le personnage *cause* de la folie du père. Elle aussi parvient à vaincre Versilov et à faire cesser ses avances, cet homme pour qui elle n'avait que du mépris au regard de son passé scandaleux. Le narrateur rejoint donc, en somme, cet impératif de l'hystérique de prendre la place du père ou de prendre la place de l'objet d'amour. Mais l'accession à ce lieu du père est à double tranchant. Nous l'avons expliqué, Arkadi veut sauver son père, parce qu'il l'a, après tout, déjà tué. Or, cette tentative a aussi pour but de se sauver *soi-même* parce qu'ayant pris sa place, la place d'un mort, l'adolescent se retrouve assailli par la culpabilité, rongé par le secret — je rappelle que le narrateur détient un document inconnu de son père à l'endroit de la femme pour qui ils sont en rivalité. Prendre la place du père revient pour Freud à prendre la place d'un mort et il note à ce propos :

Tu as voulu tuer le père pour être toi-même le père. Eh bien ! tu es le père, mais le père mort ; mécanisme habituel des symptômes hystériques. Et avec cela : Maintenant c'est le père qui te tue. Pour le moi, le symptôme de mort est satisfaction en fantaisie du souhait masculin et en même temps satisfaction sadique. L'un et l'autre, moi et sur-moi, reprennent le rôle du père. — Au totale, la relation entre la personne et l'objet-père s'est transformée, en maintenant son contenu, en une relation entre moi et sur-moi, une nouvelle mise en scène sur un second théâtre¹⁸⁷.

Dès lors, même si Miriel énonce que le fils s'efface en devenant le « simple témoin de l'histoire¹⁸⁸ », c'est simplement parce qu'une narration hystérique — entendons : la

¹⁸⁷ Sigmund Freud, « Dostoïevski et la mise à mort du père », *op. cit.*, p. 158-159.

¹⁸⁸ Annie Miriel, *op. cit.*, p. 127.

logique hystérique de la narration — conduit le lecteur à admettre cette nouvelle mise en scène. Celle du fils qui s'émeut et se démène sur le théâtre des événements, pour finalement endosser le rôle d'un étudiant universitaire. Miriel affirme que ce n'est qu'à partir des *Frères Karamazov* que le fantasme du meurtre du père se révèle distinctement. Cependant, notre lecture attentive de *L'Adolescent* nous a permis de décrire comment ce mouvement était aussi présent du fait de l'ambiguïté et de la polyphonie des phrases où l'expression d'un amour démesuré masque souvent, si ce n'est pas toujours, ce désir du meurtre symbolique. Julia Kristeva explique que c'est bien la polyphonie qui rend cela possible :

On pourrait dire ceci de tout écrivain, mais les romans de Dostoïevski, à cause de leur polyphonie (analysé par Bakhtine) sans centre de valeurs idéologiques ou d'énonciation, sont l'un des exemples les plus frappants de cette fonction de l'écriture qui est d'accomplir la résurrection du sujet, c'est-à-dire son accession au lieu du Père par l'intermédiaire du langage¹⁸⁹.

Kristeva affirme ainsi que le concept textuel de la polyphonie — que nous associons à l'expression improbable entre l'amour et le désir de mort — permet l'accession du sujet au lieu du Père (il faut entendre à *sa place*) et signe sa résurrection. En d'autres mots, c'est à partir de ce lieu du savoir (sur le père) que cette écriture peut rendre pleines ses voix et ses consciences. Ainsi, cet avant-dernier grand roman de Dostoïevski serait un point pivot, voire un point de bascule, dans l'expression de cette logique, en partie paradoxale, mais constitutive du sujet. Alors que le père tombe et se relève diminué, l'écriture, voire l'*accession* à ce lieu de la mort du père n'aura lieu qu'avec *Les Frères Karamazov*, qui signe à nouveau sa mise à mort et rejoue la comédie de la culpabilité. Quoi qu'il en soit, l'essentiel de ce mémoire aura consisté à ne pas nous laisser piéger par le chaos alambiqué des phrases de ces carnets adolescents, pour mettre en lumière le mouvement si incroyable et spontané de cette écriture que nous avons qualifié d'hystérique. Oui, le récit dostoïevskien souffre de réminiscence, le héros va

¹⁸⁹ Julia Kristeva, « Nom de mort ou de vie », *Retour à Lacan ?*, Paris, Fayard, 1981, p. 180.

d'évènements passés, présents et futurs sans égard aucun pour le lecteur qui tente de le suivre. Le narrateur se remet en scène, se répète, se met de l'avant et se terre dans le sous-sol de sa pensée où il fantasme des scénarios délirants de puissance, de reconnaissance, de sauvetage et finalement de rédemption. Et l'écriture dans tout cela ? Elle en est le miroir déformant, doublant les consciences autonomes des autres, qui hantent ou contaminent cette écriture polyphonique, tout en la réalisant. Si *L'Adolescent* est certainement le roman le moins apprécié des œuvres de Dostoïevski, c'est peut-être aussi parce qu'il est peu étudié et analysé. En effet, si de prime abord une certaine complaisance envers le père peut se lire dans les dernières pages — donnant également à la fin du récit cette étrange impression d'un retour à la normale — et que nous semblons nous éloigner des auspices de la tragédie grecque, contrairement à bien des œuvres de Dostoïevski, il n'en demeure pas moins que l'échange épistolaire finale entre les deux protagonistes — le fils et son ancien maître d'école — sonnent faux. Étrangement, les derniers mots du roman sont ceux de cet homme qui répond à la correspondance du narrateur, dans laquelle il lui faisait parvenir ses manuscrits, les fameux *carnets*. Il est donc tout à fait significatif que Dostoïevski ait décidé de lui laisser les derniers mots, comme s'il semblait mettre l'emphasis sur ce nouveau *nom du père*, ce nouveau sujet d'identification pour l'adolescent. Les dernières phrases de ce maître font un peu l'éloge des écrits de l'adolescent, dont le héros est parvenu à traverser le désordre. Les derniers mots du narrateur nous expliquent cette correspondance et pourquoi il a envoyé son manuscrit à cet homme :

Ce n'est pas tant que j'aie eu besoin d'un conseil, mais j'ai, tout simplement, senti l'envie irrésistible d'entendre l'opinion de cet homme très lointain – de cet égoïste, même, assez froid –, mais indiscutablement intelligent¹⁹⁰.

Comment ne pas entendre dans cet appel final de l'adolescent, encore une fois, un appel d'amour envers un Père, mais un père qu'il s'agit de s'aliéner encore une fois. La

¹⁹⁰ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 525.

logique interne à *L'Adolescent* est limpide dans ces dernières pages, alors que nous saisissons l'ampleur du *drame* qui consiste toujours dans la recherche *irrésistible* d'un Père à la hauteur. L'écriture reconduit constamment cette idée, comme dans un mouvement tourné vers le futur, et les brusques soubresauts douloureux du passé, mais qui irrémédiablement se tourne vers l'espoir d'un avenir meilleur, vers ce « père futur¹⁹¹ » toujours inatteignable. Le drame est que cette quête, se meut en *enquête*, car plus le narrateur s'approche du père et plus le désir d'en découvrir les failles et de les mettre à jour est forte. La dernière phrase du roman le prouve en établissant directement un lien entre ces carnets et une *enquête* :

C'est alors que des *Carnets* comme les vôtres pourront servir, et ils donneront des matériaux – pourvu qu'ils soient sincères –, malgré tout leur chaos, et tout le hasard qui les porte... Survivront au moins un certain nombre de traits justes, qui laisseront deviner, grâce à eux, ce qui pouvait se cacher dans l'âme de tel adolescent de cette époque trouble – enquête pas tout à fait insignifiante, puisque c'est sur les adolescents que se bâtissent les générations¹⁹²...

L'adolescent tient en effet ses carnets comme un détective se saisit d'un calepin, notant les témoignages sur une scène de crime. Ce crime, il en est pourtant l'auteur, puisqu'il l'aura désiré, l'espace d'un instant, en attendant de voir une « poupée fantastique » se briser, tandis que l'enquête porte en elle les stigmates d'un sentiment de culpabilité indétachable de ce scénario de mort.

¹⁹¹ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 1, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹² Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, vol. 2, *op. cit.*, p. 534-535.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Dostoïevski, Fédor, *L'Adolescent*, trad. A. Markowicz, Arles, Acte Sud, coll. « Babel », 1998, 2 vol.

Psychanalyse

Bautista, Balbino, « L'hystérie, masculine », dans *Psychanalyse*, n° 14, vol. 1, 2009, p. 5-26.

Didi-Huberman, Georges, *L'invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, coll. « Scènes », 2014 [1982], 456 p.

Fédida, Pierre, « L'oubli du meurtre en psychanalyse », dans *Le site de l'étranger*, Paris, Presses Universitaires de France, « Psychopathologie », 1995, p. 17-51.

Freud, Sigmund, « Dostoïevski et la mise à mort du père », dans *Freud et la création littéraire*, trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet et E. Carstenjeu, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 [1928], p. 149-167.

_____, *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2010 [1909], 306 p.

_____, *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, 420 p.

_____, « Personnage psychopathiques de la scène », dans *Résultats, idées, problèmes I*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1984, p. 123-129.

_____, « Une névrose diabolique au XVII^e siècle », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1985 [1923], p. 265-315.

_____, « Le Moïse de Michel-Ange », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1985 [1914], p. 87 - 89.

- Freud, Sigmund et Breuer, Joseph, *Études sur l'hystérie*, trad. A. Berman, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2011 [1895], 254 p.
- Fainsilber, Liliane, *Éloge de l'hystérie masculine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Émergences », 2000, 197 p.
- Gori, Roland, « L'hystérie : état limite entre l'impensable et sa représentation », dans *L'interdit de la représentation : colloque de Montpellier 1981*, Paris, Seuil, 1984, p. 155-174.
- Israël, Lucien, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1979 (1976), 253 p.
- _____, *La jouissance de l'hystérique*, Paris, Arcanes, coll. « Points », 1999 (1996), 256 p.
- Lacan, Jacques, *Des noms-du-père*, Paris, Seuil, coll. « Champ Freudien », 2005, 108 p.
- _____, *Le mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, coll. « Champ Freudien », 2007, 116 p.
- _____, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien » 1966, 911 p.
- _____, *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1978, 375 p.
- _____, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1975, 133 p.
- _____, *Le sinthome, séminaire 1975-1976*, publication hors commerce, document interne à l'Association Freudienne, 167 p., en ligne, <https://nosubject.com/images/5/50/Seminaire_23.pdf>, consulté le 23 janvier 2021
- Quinet, Antonio, « Hystéries », *L'en-je lacanien*, vol. n° 3, no. 2, 2004, pp. 51-66.
- Rosolato, Guy, « Du Père », dans *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1977, p. 36-58.
- Roudinesco, Elisabeth et Plon, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2000 [1997], 1213 p.
- Schneider, Monique, *Généalogie du masculin*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, 379 p.

Toscano, Rodrigo, « Lacan avec Sade : objet a et jouissances sadique et masochiste » dans *Essaim*, vol. 22, n° 1, 2009, p. 81-93.

Winter, Jean-Pierre, *Les errants de la chair : Études sur l'hystérie masculine*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001 [1998], 398 p.

Zweig, Stefan et Freud, Sigmund, *Correspondance*, trad. D. Plassard et G. Hauer, Paris, Rivage, coll. « Petite Bibliothèque », 1995 [1987], 141 p.

Études sur Dostoïevski

Allain, Louis, *Dostoïevski et l'autre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves », 1984, 205 p.

Anderson, Rober B., *Dostoevsky. Myths of Duality*, Gainesville, University of Florida Press, coll. « Humanities Monograph Series », 1986, 186 p.

Arban, Dominique, *Dostoïevski « le coupable »*, Paris, Éd. Julliard, 1952, 271 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Pierre vives », 1970 [1963], 346 p.

Breen, Brigitte, *Dostoïevski : Dire la faute*, Paris, Michalon, coll. « le bien commun », 2004, 117 p.

Catteau, Jacques, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves de l'Université de Paris, coll. « Bibliothèque russe de l'institut d'études slaves », 1978, 609 p.

Delcour, J.M. « Dostoïevski et le parricide », dans *Dostoïevski*, Paris, Cahiers de l'Herne, n° 24, 1973, p. 270-275.

Eltchaninoff, Michel, *Dostoïevski : Le roman du corps*, Grenoble, Éd. Jérôme Million, coll. « Krisis », 2013, 355 p.

_____, *Dostoïevski : roman et philosophie*, Presses Universitaire de France, coll. « philosophie », 1998, 128 p.

Frank, Joseph, « A Raw Youth: Dostoevsky's Trojan Horse », *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871-1881*, Princeton University Press, Princeton, 2002, p. 171-196.

- _____, « A Raw Youth », *Dostoevsky: A Writer in His Time*, Princeton University Press, Princeton, 2010, p. 706–722.
- Gac, Roberto, « Bakhtine, Proust et la polyphonie romanesque chez Dostoïevski », dans *Sens public*, 2019, en ligne, <<https://doi.org/10.7202/1067472ar>>, consulté le 4 septembre 2020.
- Gambert, Justyna. « La confession du Je occidental : *Notes d'un souterrain* de F.M. Dostoïevski et *La chute* d'A. Camus », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 341, n° 1, 2012, p. 25-49.
- Girard, René, *Dostoïevski. Du double à l'unité*, Paris, Plon, coll. « La recherche de l'absolu », 1963, 189 p.
- Klimov, Alexis, « L'Adolescent », dans *Dostoïevski miroir: Anthologie de textes critiques*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Textes et études slaves », 1975, p. 77-83.
- Kristeva, Julia, « Nom de mort ou de vie », *Retour à Lacan?*, Paris, Fayard, 1981, p. 163-183.
- Leatherbarrow, William J., *Fedor Dostoevsky: A Reference Guide*, Boston, Éd. Boston G. K. Hall, 1990, 317 p.
- Lunde, Ingunn. « Ia Gorazdo Umnee Napisannogo': On Apophatic Strategies and Verbal Experiments in Dostoevskii's *A Raw Youth* », dans *The Slavonic and East European Review*, vol. 79, n° 2, 2001, p. 264–289.
- Marinov, Vladimir, « Le statut épistémologique du personnage dostoïevskien », dans *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1990, p. 392-417.
- _____, « La scène originaire, carrefour entre impulsions matricides et impulsions parricides », dans *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1990, p. 17-36.
- Markowicz, André, « Note du traducteur », dans *L'Adolescent*, Arles, Acte Sud, coll. « Babel » 1998, p. 7-12.
- Martinez, Louis, « Les Carnets de *l'Adolescent* », dans *Dostoïevski*, Paris, Cahiers de l'Herne, n° 24, 1973, p. 78-82.
- Miriél, Annie, « Dostoïevski et le parricide : du fantasme de l'amour du père a fantasme du meurtre du père », *L'en-je lacanien* 2007/2, n° 9, p. 119-137.

- Parts, Lyudmila, « Polyphonic Plot Structure in Dostoevsky's *The Eternal Husband* », dans *The slavic and East European Journal*, n° 4, vol. 50, 2006, p. 607-620.
- Räid, Layla, *Le Souterrain : Wittgenstein, Bakhtine, Dostoïevski*, Paris, CERF, coll. « Passages », 2017, 256 p.
- Roland, Jacques, *Dostoïevski, la question de l'autre*, Paris, Verdier, coll. « La nuit surveillée », 1983, 166 p.
- Walsh, Harry, « Dostoevskij's Andrej Versilov as counterfeit holy man », dans *Russian Language Journal / Русский Язык*, vol. 37, n° 126/127, 1983, p. 69-76.
- Théories Littéraires**
- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « points », 1977 [1966], p. 7-57.
- _____, « Y a-t-il une écriture poétique? », dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997 [1953], p. 35-42.
- Bourassa, Lucie, *L'Entrelacs des temporalités : Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota bene, coll. « Fonds (littérature) » 2009, 304 p.
- Clancier, Georges-Emmanuel, « Poésie et roman », dans *La poésie et ses environs*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008 [1973], p. 62-71.
- Dufrenne, Mikel « Le poétique comme catégorie esthétique », dans *Le poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1963, p. 182-194.
- Frioux, Claude, « Bakhtine devant ou derrière nous », dans *Littérature*, n° 1, 1971, p. 108-115.
- Ponzio, Augusto, « Altérité et écriture d'après Bakhtine », dans *Littérature*, n° 57, 1985, p. 119-128.
- Todoroz, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, 253 P.
- _____, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 315 p.

Wellek, René et Austin Warren, *La théorie littéraire*, trad. J.-P. Audigier, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971 [1942], 398 p.

Autres

La Bible « Exode », trad. François Bon, Walter Vogels, Bayard, Paris, 2001, p. 143-201.

Unbegaun, B.-O., « Les Noms de Famille du Clergé. » in *Revue Des Études Slaves*, vol. 20, n° 1/4, 1942, p. 41-62.