

hippodrome
douai scène nationale

Dossier pédagogique

« Idiot ! »

**Un spectacle de Vincent Macaigne
librement inspiré de « L'Idiot » de Fedor Dostoïevski**

Fiche du spectacle

adaptation, écriture, conception visuelle et mise en scène :	Vincent Macaigne
décor, accessoires :	Julien Peissel
lumière :	Kelig Le Bars
vidéo, peinture :	Thomas Rattier
son :	Samuel Pajand
assistante à la mise en scène :	Marie Ben Bachir
avec la participation amicale de :	Dan Artus
avec :	Christian Bouillette
	Servane Ducorps
	Antoine Herniotte
	Thibault Lacroix
	Pauline Lorillard,
	Vincent Macaigne
	Emanuel Matte,
	Thomas Rattier
	Pascal Reneric

production :
MC2 : Grenoble / Théâtre National de Chaillot / Théâtre National de Bretagne, Rennes /
Centre Dramatique National – Orléans-Loiret-Centre

Présentation du spectacle

Au titre de jeune homme pressé, on préférera celui de talent protéiforme pour présenter Vincent Macaigne. Élève du Conservatoire supérieur d'art dramatique, Macaigne n'a pas perdu de temps : il a été dirigé par Joël Jouanneau, Thierry Bedard, Anne Torrès ou Jean-Louis Martinelli. Mais a aussi mis en scène ses textes (*Requiem*, *Friche 22.66*) ou Sarah Kane, a joué dans divers long métrages. Enfin, pour cette venue à Chaillot, Vincent Macaigne imagine un spectacle, *Idiot !*, librement inspiré de *L'Idiot* de Dostoïevski. Un défi. « Il s'agit de faire du plateau le lieu de notre lecture de *L'Idiot*, de la puissance et de la violence de sa fable et de ses personnages » résume Vincent Macaigne. Bien sûr, *L'Idiot* ne s'adapte pas à proprement parler, mais ce roman est si riche dans sa construction et sa langue que le théâtre ne pouvait qu'y puiser matière à l'interpréter. Les quatre livres qui articulent le roman de Dostoïevski deviennent deux parties dramatiques. Nastasia, le prince Mychkine, Rogojine ou Gania seront bel et bien en scène mais dans une présence distanciée. « L'adaptation a pour objet de montrer la tragédie et le sang dans le drame bourgeois, le mythe dans une société qui serait la nôtre » affirme Macaigne, que l'on imagine possédé par la force propre à *L'Idiot*. Il faudra dès lors accepter d'entrer dans cet univers où l'amour est une possible rédemption, savourer la liberté prise avec le roman et enfin admirer l'engagement d'une troupe prête à relever ce pari, *L'Idiot* devenu *Idiot !* tout court. Vincent Macaigne joue cette partie, non sur un coup de tête mais sur une intuition forte : que Dostoïevski est encore et toujours le scrutateur de nos âmes.

Biographie de Vincent Macaigne, le metteur en scène

Après une formation au Conservatoire du 10^e arrondissement de Paris, Vincent Macaigne intègre en 1999 le Conservatoire national supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il suit notamment les cours de Joël Jouanneau, Catherine Marnas, Claude Buchwald et Muriel Mayette.

À la sortie du Conservatoire, Vincent Macaigne travaille tour à tour sous les directions de Joël Jouanneau, Cyril Teste, Philippe Ulysse, Joséphine de Meaux, Thierry Bédard, Guillaume Vincent, Michel Didym, Jean-Louis Martinelli, Sandrine Lano, Anne Torres, Jalil Lesper. Il travaille aussi au cinéma, avec Isabelle Corsini, Patrick Mimouni, Jean Paul Civeyrac, Bertrand Bonello et Jalil Lespert.

Parallèlement à sa carrière de comédien, Vincent Macaigne se consacre à l'écriture et à la mise en scène. Il présente ainsi au Conservatoire ses propres textes *W...*, *Voilà ce que jamais je ne te dirai*, *Requiem (I)*, puis *Manque* de Sarah Kane au Jeune Théâtre National en mai 2004. Sa pièce *Carmelle ou la déraison d'être*, mise en scène par Marie-Charlotte Biais a été créée au mois de juin 2006 dans le cadre du Festival de la marionnette au Théâtre de la Cité internationale à Paris.

En septembre 2004, Vincent Macaigne obtient le soutien de la DMDTS pour l'écriture de *Friche 22.66* qu'il présente au Festival Berthier en 2005. Par la suite en avril 2006, il écrit et présente *Requiem ou introduction à une journée sans héroïsme* à la Ferme du Buisson – Scène nationale de Marne-la-Vallée. En juin 2007, il revient au Festival Berthier pour y créer son texte *Requiem 3* qui sera repris en novembre 2007 au Festival Mettre en Scène au Théâtre national de Bretagne puis en octobre 2008 à la Maison des Arts de Créteil.

Extraits de presse

Le point d'exclamation qui ponctue le titre du spectacle de Vincent Macaigne a valeur de manifeste. S'emparant de *l'Idiot* de Dostoïevski, le jeune metteur en scène, sorti du Conservatoire en 2002, imagine un spectacle sous le signe de l'excès. Pas seulement par sa longueur - près de quatre heures, elles passent bien - mais parce que tout y est amplifié, jusqu'à saturation : la bande-son (rock dur), les voix des comédiens (qui n'ont pas peur de crier et empoignent au besoin des mégaphones), le décor (sale, baroque, tagué et dangereux), les accessoires (tête de Mickey, écrans télé), les costumes (ou l'absence de costume dans le cas de l'acteur qui joue Lebedev), les maquillages (peintures et paillettes déversées à pleins sceaux), les lumières (lasers ou pleins phares) et même la salle Gémier où est donné le spectacle (une scène se déroule dans le foyer et quelques autres en coulisses).

Temps fort. Bref, une soirée agitée (éclaboussures possibles sur les premiers rangs), qui tranche avec le ronronnement sage d'une grande partie de la production hexagonale. Et lorgne plutôt vers l'esprit d'un certain théâtre allemand contemporain, dont la Volksbühne de Berlin est - ou a été - l'un des principaux points d'ancrage et d'outrage.

Si tout n'est pas d'égale qualité dans la pièce de Vincent Macaigne (effets qui se répètent, racolage, discours qui se prolongent), celui-ci réussit quand même largement son coup. Le bordel ambiant ne tourne jamais au grand n'importe quoi. Et le mélange de violence et de dérision qui règne sur le plateau ne s'exerce pas aux dépens du texte. C'est même souvent le contraire : du grotesque, les personnages sortent grandis.

Ainsi, la fête d'anniversaire de Nastassia, soirée particulièrement glauque avec bain de mousse dans le squat pour tout le monde, finit par offrir à chacun une forme de dignité de l'abjection, parfaitement dans le fil du roman. Dont Vincent Macaigne s'attache à restituer thèmes et temps forts, via notamment une grande attention aux personnages. Notamment Nastassia, la jeune fille violée puis vendue par son tuteur, à qui Servane Ducorps prête une rage destructrice qui fait vraiment mal. Face à elle, Pascal Reneric (le prince Mychkine) est un clochard bouffon, un emmerdeur généreux, épatant lui aussi dans l'excès. Tous les autres acteurs (Christian Bouillette, Antoine Herniotte, Thibault Lacroix, Pauline Lorillard, Emmanuel Matte, Thomas Rathier) sont au diapason.

« **Féroce** ». « *La naïveté et la bonté du prince Mychkine*, précise Vincent Macaigne, *n'existent que par le monde dans lequel il évolue, un monde féroce où se mêlent sans hiérarchie le laid et le beau, le mesquin et le sublime, le sperme et les larmes, le sang et le rire. C'est notre monde d'aujourd'hui qu'il faut mettre sur la scène, un monde dans lequel l'idiot apparaît comme un monstre, plus proche des Idiots de Lars von Trier que du Christ de la Bible. Une bonté monstrueuse, dont la sincérité doit être mise en doute, une innocence qui nous résiste et nous fascine.* »

(Libération / jeudi 19 mars 2009 / René Solis)

Vincent Macaigne s'empare de *L'Idiot* de Fedor Dostoïevski. Une proposition scénique qui prend ses distances avec le roman de l'auteur russe pour tenter de « *rendre sa force épique et littéraire* ».

Il n'est pas question, pour Vincent Macaigne, de résumer *L'Idiot*, de le raconter ou de respecter son identité formelle, mais bien de réinventer, par le truchement de la scène, le mouvement et la profusion de ce roman, d'en faire une mise en dialogues, une mise en situations théâtrales. Ainsi, revendiquant un devoir de liberté et de risque, le metteur en scène souhaite créer une représentation « *qui parte de la rage de Dostoïevski* » pour porter son regard sur « *la naïveté et la bonté du prince Mychkine, mais aussi sur le monde dans lequel il évolue, un monde féroce, cynique, où se mêlent sans hiérarchie le laid et le beau, le mesquin et le sublime, le sperme et les larmes, le sang et le rire.* » Interrogeant la place que peut prendre la naïveté non seulement dans ce monde mais également dans le nôtre, Vincent Macaigne propose une réflexion sur notre époque, sur le théâtre, sur les différents champs de notre divertissement.

(La Terrasse / 4 mars 2009 / M. Piolat Soleymat)

Notes d'intention de Vincent Macaigne sur son travail d'adaptation et sa mise en scène

Note d'intention

Le projet n'est pas de construire une adaptation du texte de Dostoïevski, de faire une mise en dialogues et en situations théâtrales du roman. Il s'agit plutôt de faire du plateau le lieu de notre lecture de L'Idiot, de la puissance et de la violence de sa fable et de ses personnages. Le roman sera pourtant toujours présent. Partir d'un « livret de scène », construit rigoureusement à partir du livre, une trame qui serve de guide au travail de création sur le plateau : des scènes, des morceaux de texte, des trajets, des forces que l'on cherche à traduire scéniquement. L'enjeu n'est pas de « résumer » L'Idiot, mais de rendre sa force épique et littéraire, son mouvement, sa profusion. Pour cela, nous utiliserons les traces génétiques de l'écriture du roman, ce que Markowicz appelle le « roman préparatoire » (volume III chez Actes-Sud) : on y puisera la force initiale, l'énergie première qui poussa Dostoïevski à l'écriture, pour la transcrire dans notre propre travail d'écriture scénique. Et nous reviendrons constamment au roman lui-même, plutôt qu'à notre adaptation première. Tout en s'appuyant constamment sur le texte de Dostoïevski, on cherchera moins à être respectueux de la lettre du roman qu'à transcrire les forces qui structurent son écriture. Choisir cette matière romanesque, c'est aussi vouloir se confronter à sa puissance narrative et idéologique.

Trouver un endroit de liberté et de risque, non pas pour raconter L'Idiot, mais pour créer une œuvre scénique qui parte de la rage de Dostoïevski. Faire confiance à l'écriture du plateau grâce aux contraintes définies pour ouvrir un champ de liberté. Dès lors, les mots ne seront plus nécessairement ceux de Dostoïevski, mais ils pourront être aussi ceux de Vincent Macaigne, ceux des acteurs...

Ce qui nous intéresse : la naïveté et la bonté du prince Mychkine, mais aussi le monde dans lequel il évolue, un monde féroce, cynique, où se mêlent sans hiérarchie le laid et le beau, le mesquin et le sublime, le sperme et les larmes, le sang et le rire. Ça nous résiste et nous fascine.

Un rapport idiot (naïf) au monde, déjà impossible au temps de Dostoïevski, est-il possible aujourd'hui ? La violence du monde dans lequel évolue le prince Mychkine est celle d'une société installée et aristocratique aux prises avec des changements idéologiques qu'elle ne maîtrise pas, une société sans but, aux valeurs floues, poussée au divertissement, une société pleine de larmes et déjà, de rancœur. Ce divertissement, au sens pascalien, est celui de notre monde contemporain : des individus qui se regroupent, s'amusent, s'activent, parlent et discutent, pour éviter d'être pleinement au réel. Il faudrait montrer comment cela résonne non seulement par rapport au monde dans lequel nous vivons, mais aussi par rapport au théâtre lui-même. Comment faire du théâtre de façon essentielle, naïve, idiote ? Ou comment composer avec notre divertissement ?

L'Idiot c'est aussi une histoire biblique où Mychkine et Rogojine rappellent Abel et Caïn. Et c'est aussi une histoire d'amour, féroce, violente, ensanglantée et bien sûr, comique. Reprendre ce qui nous reste du tragique ancien, mythique, mystique et biblique. Mais reprendre aussi les images de notre monde contemporain, montrer la fausseté des reliquats actuels, s'inspirer des photographies de Terry Richardson, pour en dénoncer la vacuité, mais penser aussi aux photographies pops et désespérées d'Andres Serrano, au réalisme onirique de Grégory Crewdson, en se rappelant la noirceur de Rembrandt ou les larmes déformantes de Bacon, en visionnant Urgences ou Hôpital San Clemente de Depardon.

L'esthétique voudrait montrer comment notre divertissement rend impossible une réelle naïveté. Cette naïveté, nous aimerions y croire, mais il faudra y renoncer tout en renonçant

aussi au reste. Il s'agit peut être de nihilisme, mais d'un nihilisme lumineux, ouvert sur l'espoir d'autre chose, d'une chose à inventer.

Le projet nous apparaît comme une suite synthétique des créations précédentes. L'Idiot regroupe tous les cris : le cri funèbre et grotesque de Friche, le cri d'amour de Manque et le cri sanglant de Requiem.

Le mélange des registres, le travail sur la violence et sa possible représentation, la recherche d'un jeu naïf, d'une grande diversité émotionnelle, la volonté de trouver dans le réalisme la poésie et le primitif, sont au travail dans l'écriture même de Dostoïevski. La recherche menée avec Requiem ou introduction à une journée sans héroïsme articulait lecture de la Bible (L'Ancien Testament) et représentation d'une scène primitive inscrite dans notre monde contemporain. De ce travail est née l'envie de poursuivre dans ce sens en se confrontant à une matière plus vaste, qui non seulement contient ce frottement entre réel et le mystique, le quotidien et le poétique, mais en exprime aussi toute la violence (politique et idéologique). La continuité est aussi à chercher du côté de l'équipe de création et des modes de recherche mis en place depuis les premiers spectacles et chantiers : ramener les acteurs et les spectateurs au concret de leur présent commun, travailler sur l'accident comme effet de réel créateur d'histoire, inscrire le public dans une attention vive afin qu'il soit dans l'histoire et qu'il devienne acteur de l'esthétique mise en place, faire que le public et le spectacle appartiennent à la même époque, au même temps et au même lieu. Partir de L'Idiot, c'est permettre au collectif constitué de se développer pleinement (qu'il s'agisse des acteurs, de la lumière ou du son).

Vincent Macaigne

Notes dramaturgiques sur l'adaptation

Foisonnement romanesque, réduction dramatique

Le roman de Dostoïevski est construit sur un foisonnement narratif et descriptif propre au genre romanesque. Notre ambition est double : à la fois, réduire ce foisonnement à une structure dramatique plus resserrée et en même temps conserver la force épique et poétique inscrite dans ce foisonnement. Ainsi la réduction que nous proposons ne repose pas sur la peur de trop dire ou de trop montrer, sur une contrainte purement fonctionnelle et extérieure (faire un spectacle de trois heures), mais elle est une lecture possible du roman, une lecture construite par le texte de Dostoïevski lui-même et par notre propre imaginaire. Entre la réduction à un squelette narratif symboliquement pauvre qui prendrait la forme d'une mise en dialogues du roman et le respect de l'intégrité complète du texte, nous cherchons une troisième voie qui permettrait de maintenir sur le théâtre à la fois l'histoire et sa force épique, sa puissance symbolique, son énergie vitale et poétique.

La réduction à des « scènes primitives » : narration, symbolisme et parabole

Deux principes construisent le travail d'adaptation entrepris :

- la reprise des enjeux énoncés par Dostoïevski dans ce qu'André Markowicz a appelé le roman préparatoire de L'Idiot. S'y trouvent condensés toute la force symbolique et les enjeux primitifs de l'histoire racontée par Dostoïevski. Ces notes de travail qui vont du plan au canevas de scène en passant par la description des personnages nous donnent des indices structuraux fondamentaux. Elles ouvrent en outre la voie à d'autres romans possibles nous aidant ainsi à construire notre propre lecture.
- la réduction à des situations de plateau fortes qui permettent de condenser dans un temps réel – celui de la représentation, commun aux acteurs et aux spectateurs – les enjeux narratifs et symboliques du roman. Il s'agit alors de déplacer la temporalité proprement romanesque

(celle du récit sur plusieurs mois) ailleurs (dans le discours des personnages, dans les surtitres). Nous voulons ainsi privilégier les moments de crise : là où le roman prend le temps de préparer les coups de théâtre et les crises successives et nombreuses, l'adaptation théâtrale doit savoir montrer sans avoir nécessairement besoin d'expliquer.

De ces deux principes initiaux se dégage une première réduction dramatique. Nous transformons les quatre livres qui composent le roman en deux parties dramatiques. La première partie va jusqu'à la première crise d'épilepsie du prince (milieu du livre 2), la seconde partie jusqu'à la fin du roman. Ce choix s'est imposé par l'articulation de chacune des deux parties autour de situations dramatiques englobantes : la fête d'anniversaire de Nastassia pour la première, le lendemain de fête autour de la convalescence du prince pour la seconde.

Chacune de ces deux parties est fortement caractérisée et différenciée par un processus de déstabilisation du réel :

- la fête d'anniversaire de Nastassia concentre les enjeux premiers de l'intrigue : l'histoire de Nastassia (motrice dans l'histoire), l'arrivée du prince Mychkine dans cette société, l'amour de Rogojine, l'hypothétique mariage de Nastassia avec Gania... Le lieu est concret : une salle des fêtes, un anniversaire, un banquet.

- La convalescence du prince donne à voir l'évolution de cette société, sa folie : tous les personnages ont changé, comme si la crise d'épilepsie avait été le déclencheur d'une crise généralisée. On rentre dans le sacrifice du prince et de tous. Lieu poétisé et onirique, le meurtre, le sang, comme un lieu de lendemain de fête, tout se remet en branle dedans, le temps se décale vers plus de poésie, d'onirisme, de symbolisme (la pluie, le feu...).

Chacune de ces deux parties se différencie par une plongée de plus en plus profonde dans la tragédie et le passage scénique d'un réalisme grotesque à un réalisme de plus en plus onirique et symbolique.

Cette construction en deux temps répond par ailleurs à une lecture filtrante du texte de Dostoïevski : de même que le romancier russe se sert du cadre bourgeois pour proposer non pas un conte moral, mais une parabole aux résonances bibliques et mythiques, de même notre adaptation voudrait se débarrasser de ce cadre. Il s'agit de cette façon de rompre avec l'idée bourgeoise d'un Dostoïevski fin « psychologue » de l'âme humaine, pour se concentrer sur le tragique primitif et symbolique, comme nous le suggèrent les notes du roman préparatoire, qui créent des figures avant de construire des personnages. Cependant ce « cadre » bourgeois, comme nous l'avons appelé, n'est pas seulement chez Dostoïevski une façon de conceptualiser son histoire, ce cadre dépeint aussi une société précise, la société russe de son époque, malade et névrosée, qui crée elle-même la possibilité d'une réactivation de la parabole et du mythe. Notre lecture ne peut donc s'appuyer uniquement sur la parabole, mais elle doit inscrire la parabole dans notre société contemporaine. Il nous appartient donc de réactiver le mythe dostoïevskien.

La parabole actualisée

Quelle est aujourd'hui cette société dans laquelle le prince Mychkine pourrait apparaître ? Une société de jeunes oisifs, une société violente, dans laquelle chacun est en quête de sens et d'amour, une société cynique, contradictoire dans ses valeurs et ses espérances. La naïveté et la bonté du prince Mychkine n'existent que par le monde dans lequel il évolue, un monde féroce où se mêlent sans hiérarchie le laid et le beau, le mesquin et le sublime, le sperme et les larmes, le sang et le rire. C'est notre monde d'aujourd'hui qu'il faut mettre sur la scène, un monde dans lequel l'idiot apparaît comme un monstre, plus proche des Idiots de Lars von Trier que du Christ de la Bible. Une bonté monstrueuse, dont la sincérité doit être mise en doute, une innocence qui nous résiste et nous fascine. Un rapport idiot (naïf) au monde, déjà impossible au temps de Dostoïevski, est-il possible aujourd'hui ? La violence du monde dans

lequel évolue le prince Mychkine est celle d'une société installée et aristocratique aux prises avec des changements idéologiques qu'elle ne maîtrise pas, une société sans but, aux valeurs floues, poussée au divertissement, une société pleine de larmes et, déjà, de rancœur. Ce divertissement, au sens pascalien, est celui de notre monde contemporain : des individus qui se regroupent, s'amuse, s'activent, parlent et discutent, pour éviter d'être pleinement présent au réel. Il faudrait montrer comment cela résonne non seulement par rapport au monde dans lequel nous vivons, mais aussi par rapport au théâtre lui-même. Comment faire du théâtre de façon essentielle, naïve, idiote ? ou comment composer avec notre divertissement ?

Il nous faut donc reprendre ce qui nous reste du tragique ancien, mythique, mystique et biblique, mais en l'inscrivant dans les images de notre monde contemporain, pour révéler le caractère névrotique et désespéré de notre société. De L'Idiot, nous voudrions faire un requiem : sacrifier et l'idiote et la société qui rend impossible son existence, nous sacrifier nous-mêmes.

Que reste-t-il du texte de Dostoïevski ?

L'adaptation a pour objet de montrer la tragédie et le sang dans le drame bourgeois, le mythe dans une société bourgeoise qui serait la nôtre. Dans cette perspective, l'amour n'est pas considéré comme un ressort narratif ou dramatique parmi d'autres, mais comme l'élan de tous ces personnages vers une impossible rédemption. Il fait partie du cri, de la rage qui ne peut se résoudre que dans le sacrifice et la mort. L'enjeu principal de l'adaptation est sans doute de retrouver aujourd'hui sur scène la violence et la radicalité du roman de Dostoïevski. Le roman préparatoire nous aide à percevoir cette violence, qui pourra choquer ceux pour qui L'Idiot est un monument littéraire avant d'être une oeuvre incroyable, impensable, violente et dérangeante. Le monde décrit par Dostoïevski n'est pas stable et policé, il est traversé de pulsions, de mouvements contradictoires puissants et violents. On se rappellera ce qu'il dit à propos de L'Idiot :

« L'idiote, d'abord on le traite comme un fou, physiquement, presque à coups de fouet. On le traite comme rien. On parle de tout devant lui. On pourrait presque faire ses besoins devant lui. Lui-même il se comporte pareil ; se tait ; regarde en-dessous. Plein de choses qui bouillonnent. Quand on lui a demandé comment il permettrait qu'on le traite de cette façon, il a répondu confusément, mais a donné à comprendre que dans cette humiliation extrême et la soif intérieure de vengeance, il ressentait même une jouissance. « Je me dominais moi-même - la jouissance est là. » L'adaptation se fera en plusieurs temps : le premier est la constitution d'une adaptation longue, qui conserve la plus grande quantité possible d'éléments possibles tirés du texte original : monologues, dialogues, scènes et situations. La sélection ne sera pas définitive, elle mettra aussi de côté des textes qui apparemment ne trouveraient pas facilement leur place sur la scène (récit, description), mais qui pourront peut-être y apparaître sur d'autres modes.

A partir de cette adaptation, il y aura un possible travail de réécriture, un nouveau travail de condensation et de redistribution, puis la confrontation avec le plateau qui à nouveau modifiera le texte. C'est dans la contrainte d'une lecture au plus près du texte, mais déjà informée par une vision poétique et théâtrale globale, qu'il sera possible d'ouvrir un véritable espace de liberté à l'intérieur duquel metteur en scène et comédiens façonneront leur Idiot.

Vincent Macaigne et Jean-Luc Vincent

Résumé du roman de Dostoïevski

Le jeune prince Mychkine rentre en Russie d'un séjour de plusieurs années en Suisse, où il se faisait soigner pour "idiotie" (ce qui semble être de l'épilepsie combinée avec une certaine simplicité d'esprit). Le prince n'a plus de famille directe ni de relation en Russie. Frais débarqué à Saint-Pétersbourg, il tente de nouer avec une famille à laquelle il serait plus ou moins relié. De prime abord, on ne lui fait pas confiance, car nul n'a entendu parlé de lui, et son apparence est peu engageante : il ne voyage qu'avec un petit paquet et une vareuse usée. Toutefois, sa candeur et sa simplicité font que tous l'adoptent rapidement. De plus, le prince se découvre aussi l'héritier d'une petite fortune, ce qui complète son entrée dans le monde qui entoure la famille Epantchine. Le prince se retrouve toutefois mêlé à plusieurs situations mondaines complexes où il ne réagit pas tel qu'il le devrait. Le prince ne maîtrise pas les codes et la dissimulation propres au « monde », il est excessivement honnête, franc et naïf. Plusieurs abuseront de son caractère. Entre autres, dès son arrivée, le prince tombe amoureux de Nastassia Philippovna, une femme qui s'est retrouvée "cocotte" un peu malgré elle, mais qui fraye avec le monde. Le prince veut faire fit de son passé et la sauver : il la demande en mariage. Elle est charmée, mais préfère s'enfuir avec Rogojine, qui lui offre passion et argent. Le prince ne se départira jamais de son sentiment pour cette femme, malgré qu'il se rapproche d'une des filles de la famille Epantchine qu'il fréquente de plus en plus. De nombreux autres personnages gravitent autour du prince, et chacun joue son rôle dans les diverses intrigues.

Le personnage du Prince

Le prince est le type du héros invariablement bon, il cherche toujours à être honnête, à aider ses proches et les inconnus, à exercer le bien. Il ne peut mentir ni dissimuler. Sa candeur et sa naïveté, impossibles dans le monde de la basse aristocratie de Saint-Pétersbourg, font qu'il est continuellement trompé et qu'on se moque régulièrement de lui. De plus, il pourrait faire un bon parti pour une des filles Epantchine, mais les parents hésitent, car il semble trop "idiot" et crédule. Ce héros rappelle un Jean Valjean, mais l'interprétation la plus courante est la figure du Christ: un inconnu simple qui vient racheter les péchés des autres, mais qui sera finalement persécuté et détruit pour ses valeurs pures.

L'auteur use du procédé classique de l'arrivée d'un élément étranger dans un milieu fermé qui sert de révélateur sur les mœurs de cette micro société où le moindre geste, mot ou silence est analysé et alimente les spéculations, calculs et intrigues de tout un chacun. Autour du naïf prince Mychkine se trament des complots dont il devient bénéficiaire ou non selon les humeurs de la bonne société qui fait et défait les réputations. Il y a quelque chose de fascinant dans l'art que possède l'auteur à engluer ses personnages dans des conflits familiaux et personnels sans qu'aucun d'entre eux ne puissent échapper à la spirale infernale d'une forme de névrose pathologique dont ils souffrent tous à des degrés divers. Même le prince Mychkine n'échappera pas à cet état de fait.

Par bien des aspects, la figure du Prince Mychkyne est christique. En effet, cet homme bon et aimant débarque au milieu d'une société artificielle et corrompue. Il va s'exprimer à ses contemporains avec la simplicité et la force du langage du cœur, ce qui prendra nombre d'entre eux au dépourvu. Il discerne ce qui se trame dans les cœurs et ne se soucie pas des intrigues et des complots qui l'entourent constamment. Intrigues qu'il juge superficielles et

regrettables. Il pardonne à ses « amis » les trahisons les plus cruelles (celle de Lébédév par exemple) et justifie toujours leur faute par l'ignorance ou la faiblesse. Son amour est plus fort que tous.

Dans sa relation avec Nastassia Philippovna, on ne peut pas parler d'amour conventionnel (jamais chez Dostoïevski, les passions étant toujours duales). Il n'hésite pas à déclarer que cette femme est « folle » et que son visage « le terrorise ». Nastassia Philippovna a été abusée au cours de son enfance et nourrit une rancœur sauvage et destructrice envers ses semblables. Le prince va essayer de sauver son âme en lui offrant son amour, sacrifiant sa vie et son amour pour Aglaïa seulement pour elle. Sa tentative est un échec et il retourne à son stade initial d'Idiot à la fin du récit.

Le Prince Mychkine reste un personnage fondamental de la littérature mondiale aux côtés du Pickwick de Dickens, du Don Quichotte de Cervantès ou du Jean Valjean de Victor Hugo.

L'univers romanesque de Dostoïevski

Une des caractéristiques les plus frappantes des romans dostoïevskiens est l'outrance des personnages et des situations. On rencontre ainsi des débauchés nihilistes, des femmes fatales, des mères prostituant leurs enfants, des alcooliques invétérés, de nombreux personnages à la limite de la folie (mégalomanie, délire de persécution, sadisme...), mais aussi des « saints » incarnant l'idéal chrétien, tel le starets Zossima ou le prince Mychkine. Les meurtres, les ruines soudaines, les mariages annulés, les maladies mortelles, les suicides se succèdent, parfois à la limite de la vraisemblance. L'intensité de ces scènes est encore relevée par l'utilisation de la narration à la première personne (*Le Joueur*, *L'adolescent*, *Humiliés et Offensés* entre autres) ou par l'utilisation du dialogue.

Les personnages de Dostoïevski ont en outre la particularité d'évoluer au cours du roman, et souvent radicalement, tel le Raskolnikov de *Crime et Châtiment*. Ce trait marque une profonde rupture avec la tradition littéraire qui privilégie l'unité et la cohérence des personnages, et ouvre vers la modernité littéraire.

Un autre aspect frappant est la place considérable dévolue aux dialogues. C'est ainsi que le critique russe Mikhaïl Bakhtine a été amené à définir le concept de dialogisme pour caractériser le style romanesque de Dostoïevski. Le roman dostoïevskien se présente comme une confrontation de points de vue « existentiels » entre les différents personnages, points de vue qui s'expriment dans des styles différents. Le burlesque peut ainsi côtoyer le tragique, ou le sentimentalisme le cynisme. Dostoïevski apporte un soin particulier au réalisme des dialogues, en utilisant des expressions populaires, des digressions, des interruptions.

Chacun des personnages se définit par rapport aux autres, par imitation ou par opposition. De nombreux romans (souvent burlesques) sont bâtis sur les relations d'amour et de haine entre deux personnages très semblables ou complémentaires : *Le Double*, mais aussi *Le bourg de Stépantchikovo* ou *L'éternel mari*. On trouve également de longues scènes impliquant des discussions houleuses avec de nombreux personnages (*L'Idiot* ou *Les Démons*). Mais Dostoïevski fut également l'un des premiers à présenter des romans sous forme de monologue (*Le manuscrit du souterrain*, *La douce*, *L'adolescent*). Même dans ces monologues le principe dialogique est à l'œuvre : le narrateur s'adresse à un public imaginaire, répond à ses objections, cherche à le séduire ou à le défier.

Le style romanesque de Dostoïevski découle de ces caractéristiques. La confrontation de personnages incarnant des positions différentes entraîne une grande variété des styles, d'une œuvre à l'autre mais aussi au sein d'un même texte. Des épisodes grotesques ou bouffons sont intercalés au milieu de scènes dramatiques (*Le bourg de Stepantchikovo*), comme dans les pièces de Shakespeare. Enfin, on note aussi, dans les romans de Dostoïevski, les caractéristiques propres à la publication sous forme de feuilleton : foisonnement des intrigues, digressions, mais aussi des incohérences, caractéristiques que l'on peut retrouver dans d'autres œuvres contemporaines telles que *La maison d'âpre vent* de Dickens ou *La foire aux vanités* de Thackeray

La relation de l'Homme au monde

Enfin il faut noter la place inhabituelle qu'occupent les thèmes philosophiques, religieux et politiques. On peut y voir au contraire la volonté de ne pas exclure du champ littéraire une dimension essentielle de l'existence humaine, ouvrant la voie aux romans de Hermann Broch et de Robert Musil.

C'est lors de son passage au bain que se développe la force spirituelle de Dostoïevski. Il ne s'endurcit pas, il ne se révolte pas et accepte les révélations qui lui arrivent peu à peu, sur la Russie, le peuple russe, la monarchie russe et la religion. Il écrit dans une correspondance : « *Je te jure que je ne perdrai pas espoir et garderai pur mon esprit et mon cœur... Je dois vivre... Ces années ne seront pas stériles.* » Au fond de son enfer, il rencontre le Christ, et sa foi renouvelée va désormais le guider dans sa vie privée, dans sa vie d'écrivain et dans sa vie politique : « *... il n'est rien de plus beau, de plus profond, de plus sympathique, de plus raisonnable, de plus viril et de plus parfait que le Christ... Désormais, je n'écrirai plus d'âneries.* »

Mais cette découverte du Christ, n'est pas, comme on pourrait le supposer à première vue, un retour à la religion. Au contraire. Kirilov, personnage des *Possédés* imagine que Jésus mourant ne s'est pas retrouvé au Paradis : « *Les lois de la nature, dit l'ingénieur, ont fait vivre le Christ au milieu du mensonge et mourir pour un mensonge* ». Ce qui fait dire à Albert Camus analysant l'œuvre de Dostoïevski, que « Jésus incarne bien tout le drame humain. Il est l'homme parfait, étant celui qui a réalisé la condition la plus absurde. Il n'est pas le Dieu-homme, mais l'homme-dieu. Et comme lui, chacun de nous peut être crucifié et dupé - l'est dans une certaine mesure. »

La question du Christ, et de l'existence de Dieu, est en fait au cœur de sa réflexion, ainsi que Dostoïevski lui-même l'affirme, parlant des *Karamazov* : « la question principale qui sera poursuivie dans toutes les parties de ce livre est celle même dont j'ai souffert consciemment ou inconsciemment toute ma vie : l'existence de Dieu. »⁷

Dostoïevski penseur ?

Lorsque l'on cherche à définir la pensée de Dostoïevski, on se heurte d'emblée à une difficulté : son œuvre romanesque comporte très peu d'interventions directes de l'auteur comme on en trouve souvent dans les romans du XIX^e siècle. Ce ne sont pas des « romans à thèse », mais des romans où s'opposent de façon dialectique des points de vue différents. Ainsi, dans *Les Frères Karamazov*, Aliosha le croyant s'oppose à Ivan le sceptique, mais l'auteur fait de chacun un personnage cohérent et touchant. Rien ne serait donc plus trompeur que de prêter à Dostoïevski les opinions de ses personnages. C'est avec la plus grande prudence qu'il faut lire des citations extraites de son œuvre romanesque.

Ces précautions établies, on peut néanmoins soutenir qu'il existe bien une pensée originale chez Dostoïevski, notamment au vu de son influence sur de nombreux philosophes tels que Nietzsche, André Suarès, André Gide, Camus, les existentialistes ou René Girard. C'est à travers son œuvre romanesque prise dans son ensemble et non dans les paroles de ses personnages qu'il faut chercher cette pensée, principalement d'ordre ontologique, voire anthropologique.

L'une des idées forces de Dostoïevski est l'existence chez tout être humain d'un besoin inné d'imitation. Le thème de l'imitation est récurrent dans son œuvre, qu'il s'agisse d'un personnage historique (Napoléon Ier dans *Crime et Châtiment*, Rothschild dans *L'adolescent*) ou d'un autre personnage romanesque (*Le Double*, *Netotchka Nezvanova*, *L'Eternel Mari*, etc.) Ce besoin d'imitation porte en lui une tension entre admiration et rivalité qui peut dégénérer en fusion passionnelle comme en haine acharnée. C'est en repérant ce thème dans l'œuvre de Dostoïevski (entre autres auteurs) que René Girard élaborera son concept de *désir mimétique*. Pour Dostoïevski comme pour René Girard, seule l'imitation du Christ, du fait de sa nature à la fois divine et humaine, sublime et humble, peut déboucher sur une société juste et sans violence.

Selon Fedor Dostoïevski, la société démocratique dans laquelle la Russie est brutalement projetée au cours des années 1850 ne fait que rendre les conflits plus violents. Elle promet en effet à chacun un égal droit à la réussite et à la gloire : serfs affranchis, petits fonctionnaires, étudiants pauvres se sentent à égalité avec les nobles ou les grands bourgeois. Inévitablement, les obstacles et les rigidités sociales engendrent alors frustrations et amertume (cf. *Le manuscrit du souterrain*). C'est là le point de départ du concept de ressentiment chez Nietzsche.

Enfin, on soulignera la proximité de la pensée de Dostoïevski de l'existentialisme, à tel point qu'on a pu le compter parmi les fondateurs de cette philosophie, au même titre que Søren Kierkegaard. En effet pour Dostoïevski, l'homme se construit à travers ses rapports dialectiques à autrui, par imitation ou opposition. Contrairement à la plupart des romanciers qui cherchaient à construire des « types » littéraires parfaitement homogènes et définis, Dostoïevski souligne au contraire des personnages qui se « construisent eux-mêmes », au travers de leurs actes et de leurs interactions sociales. Il montre également la part d'angoisse associée au libre-arbitre (voir par exemple le célèbre apologue du Grand Inquisiteur dans *Les Frères Karamazov*).

Propositions de pistes de travail sur le spectacle

Le Prince est malade de façon congénitale et fou, épileptique, il a des crises où il ne s'appartient plus : sa folie le rend inadapté à la vie sociale

A quels moments le ressent-on dans la pièce ? Citez-en quelques-uns.

Il est une figure idéale de la bonté. C'est un personnage qui prône l'amour et le sacrifice, la compassion pour son prochain. Il n'est pas sans ressembler à la figure du Christ.

Quels sont les rapports entre le prince et le christ dans la mise en scène, relevez des moments qui le montrent ainsi que des occurrences de la représentation du religieux dans la pièce (objets, symboles, discours) ?

Il choisit d'ailleurs Nastassia pour cette raison en disant d'elle qu'elle est malheureuse. En somme, le trio Nastassia, Rogojine, et le prince c'est la Beauté fascinant, par des pouvoirs inverses, une créature de la nuit et une autre de lumière, suscitant deux destins opposés et scellés entre eux. On retrouve toujours la présence de la dualité et de l'opposition chez Dostoïevski.

De même, à côté du bien et de la générosité, le mal est omniprésent chez l'auteur, sous toutes ses formes. L'homme n'est pas bon ni généreux pour Dostoïevski et il suit ses intérêts avec égoïsme ou bien agit sans réflexion ni cohérence.

Quelles images de la mort et quelles présences de la mort retrouvez-vous dans le spectacle ? Citez quelques exemples de faits ou de paroles qui sont liés à elle :

Éléments	Description	Interprétation
Faits		
Paroles		

Comment analyser chaque personnage dans ce qu'il donne à voir avec ses paradoxes et ses contradictions ?

personnages	Habits, attitudes	propos	actions	Relations avec les autres
Le Prince				
Nastassia				
Rogojine				
...				
...				
...				

Une approche de la scénographie :

Éléments	Description	Interprétation
Lieux		
Musique		
Matières présentes sur la scène		

Photos du spectacle



Extrait de la pièce :

HIPPOLYTE

Regardez-moi, parce que même si je vous crie dessus, même si j'ai souvent hurlé et pire râlé à tout bout de champ, même si parfois j'ai été égoïste, égoïste à en mourir, et même si jamais je n'ai su vous aimer ni dire quoi que soit de bon ou de réconfortant quand il aurait fallu être bon et réconfortant, même si j'ai disparu tant de fois en laissant seule ma propre famille, même si je n'ai pas été l'ami qu'il aurait fallu être, et que souvent j'ai préféré me plaindre plutôt que vous écouter, même si souvent ma haine a été plus forte et plus puissante et plus créatrice que tout mon amour, même si je le sais, même si je n'ai pu porter ceux qui auraient dû être portés réellement et noblement par mon dos et par ma chair et par mon sang et par mon amour et par ma fureur, même si je n'ai pas su surprendre tous ceux qu'il aurait fallu surprendre pour que la vie puisse enfin encore une fois, encore une petite fois, être un peu, un tout petit peu magique et surprenante, même si je n'ai pas serré fort la main des nouveaux contre mon cœur et les aimer et tomber définitivement et entièrement avec eux dans la boue et aimer ça la boue avec les nouveaux, même si jamais je ne serai cet homme noble et fort et bon et aimant qu'il aurait fallu être pour que tout ça ne soit pas si long et si chiant, et si sombre, et si...

Je vous ai aimés, mon Dieu comme je vous ai aimés, vous tous là devant moi, et même si vous ne l'avez jamais senti, mon souffle, il s'est mis dans le vôtre et maintenant que je dois disparaître mon souffle lui sera désormais au plus profond de vous, mon Dieu comme je vous aime, je n'aurai jamais cessé de vous tenir silencieusement la main, à chaque putain de seconde je me serai mille fois tué pour chacun de vous, mes bons et doux amis, pour vous porter loin dans les siècles des siècles, chacun de vous, mon dieu comme je vous ai aimés... Mais maintenant c'est fini. C'est fini.

Pardon, j'ai trop parlé.

Le pistolet s'est enraillé, il est fou de rage.

Eh merde...

Il s'évanouit, on le remet dans une chaise roulante. Nastassia est rentrée et regarde l'idiot.

(Vincent Macaigne)

Extraits du roman :

Les rapports Lebedev, Rogojine, Nastassia entre eux et à l'argent lors de leurs retrouvailles:

Lebedev s'était arrêté à quelques pas de la table ; les autres, ainsi qu'il a été déjà dit, s'infiltraient petit à petit dans le salon. Katia et Pacha, les femmes de chambre de Nastassia Philippovna, avaient accouru, elles aussi, et jetaient de derrière la portière soulevée des regards ahuris et anxieux.

— Qu'est-ce que cela ? demanda Nastassia Philippovna, ayant examiné Rogojine fixement et avec curiosité et désignant de l'œil « l'objet ».

— Cent mille ! répondit-il presque dans un souffle.

— Il a tenu tout de même parole, voyez-vous ça ! Asseyez-vous, je vous prie, là, sur cette chaise ; je vous dirai quelque chose tout à l'heure. Qui avez-vous amené là ? Toute la compagnie de tout à l'heure ? Eh bien, qu'ils entrent ; ils peuvent s'installer sur ce divan là-bas, et sur cet autre et sur ces deux fauteuils-là... Eh bien, qu'est-ce qu'ils attendent ? Ne veulent-ils pas entrer ?

Quelques-uns, en effet, positivement intimidés, s'étaient retirés dans la pièce voisine et s'y installèrent en attendant les événements, mais d'autres étaient restés et s'assirent comme on les y avait conviés, mais plutôt à l'écart de la table, surtout dans les coins, les uns toujours désireux de s'effacer, d'autres reprenant au contraire de plus en plus d'aplomb avec une rapidité peu naturelle. Rogojine, lui aussi, s'assit sur la chaise qu'on lui avait désignée, mais il n'y resta pas longtemps ; bientôt, il se leva à nouveau pour ne plus se rasseoir. Peu à peu, il commença à distinguer et à dévisager les invités. Ayant aperçu Gania, il eut un sourire venimeux en murmurant à part soi : « Tiens ! » Il s'aperçut sans le moindre trouble, et même sans vraie curiosité, de la présence du général et d'Athanase Ivano-vitch. Mais lorsque, à côté de Nastassia Philippovna, il vit le prince, il ne put de longtemps détourner de lui son

regard étonné, semblant incapable de s'expliquer cette [rencontre. Il donnait l'impression d'être, par moments, [dans un véritable délire. En plus des émotions de cette journée, il avait passé la nuit dans le train et n'avait pas dormi depuis presque quarante-huit heures.

— Messieurs, voici cent mille roubles, dit Nastassia Philippovna, se tournant vers ses invités d'un air de défi plein d'impatience fébrile. Là, dans cette sale liasse ! Cet après-midi, l'homme que voilà avait crié comme un fou, qu'il m'apporterait ce soir cent mille roubles, et je l'attendais. C'était pour m'acheter ; il a commencé par dix-huit mille, puis est passé d'un bond à quarante, enfin aux cent que voici. Il a tout de même tenu parole ! Hé ! comme il est pâle !... Tout cela s'est passé tout à l'heure chez Ganietchka ; j'étais venue dans ma future famille faire une visite à sa maman et voilà que sa sœur m'a crié en pleine figure : « Est-il possible qu'il n'y ait personne pour faire sortir cette effrontée ! » En même temps, elle a craché à la figure de son frère. C'est une jeune fille qui a du caractère !

— Nastassia Philippovna ! fit le général d'un ton de reproche ; il commençait à comprendre un peu cette affaire, à sa façon.

— Qu'y a-t-il donc, général ? Vous trouvez cela inconvenant peut-être ? Assez de simagrées ! Que je me sois exhibée durant cinq ans comme une vertu inabordable dans ma loge du Théâtre-Français, que j'aie fui comme une sauvage tous ceux qui me poursuivaient et que j'aie pris des airs d'altière innocence, tout ça n'était que bêtise et folie ! Voyez, il est tout de même venu, malgré ces cinq années de vertu, il a posé sur la table les cent mille roubles, et sûrement ils ont déjà des troïkas toutes prêtes qui m'attendent. Il m'a estimée cent mille roubles ! Ganietchka, je vois que tu es encore fâché contre moi. Mais est-il possible que tu aies voulu m'introduire dans ta famille ! Moi, « bonne pour des Rogojime » ! N'as-tu pas entendu ce que le prince a dit tout à l'heure ?

La jalousie entre Aglaé et Nastassia

— Vous voulez profiter de ma situation... de ce que je me trouve chez vous, continua Aglaé d'une façon gauche et presque comique.

— C'est vous qui êtes responsable de cette situation et non pas moi ! s'écria Nastassia Philippovna s'emportant brusquement. Ce n'est pas moi qui vous ai invitée ; c'est vous qui m'avez invitée, et je ne sais toujours pas pour quoi.

Aglaé releva la tête d'un air hautain. Retenez votre langue ; ce n'est pas avec cette arme qui est vôtre que je suis venue vous combattre...

— Ah ! Vous êtes donc venue « combattre » ? Figurez-vous, je vous croyais quand même plus... spirituelle...

Elles se dévisageaient sans plus chercher à dissimuler leur ressentiment. L'une des deux était cette même femme qui, si récemment encore, écrivait à l'autre de telles lettres. Et voilà' que tout s'était évanoui dès la première rencontre, dès les premiers mots. Que se passait-il donc ? En cet instant, il semblait qu'aucune des quatre personnes présentes dans la pièce ne le trouvât étrange. Le prince qui, la veille encore, n'eût jamais cru possible de voir cela, même en rêve, était maintenant là, debout, à regarder et à écouter, comme s'il l'avait pressenti depuis longtemps déjà. Le songe le plus fantastique s'était subitement mué en la plus éclatante, la plus tangible réalité. L'une de ces deux femmes méprisait déjà tellement l'autre en ce moment et désirait tellement le lui exprimer (peut-être n'était-elle même venue que pour cela, comme le suggéra le lendemain Rogojine) que, quelque fantasque que fût cette autre, avec son esprit troublé et son âme malade, aucune idée préconçue n'aurait pu, semblait-il, tenir devant ce mépris venimeux, purement féminin de sa rivale. Le prince était certain que Nastassia Philippovna ne parlerait pas la première des lettres ; aux éclairs que lançaient ses yeux, il avait deviné ce que pouvaient lui en coûter maintenant ces lettres ; mais il eût donné la moitié de sa vie pour qu'Aglaé elle non plus n'y fit point allusion en cette minute.

Mais soudain Aglaé parut s'être reprise, et d'un coup elle se maîtrisa.

— Vous ne m'avez pas bien comprise, dit-elle. Je ne suis pas venue pour... me disputer avec vous, quoique je ne vous aime point. Je... je suis venue vers vous... pour vous parler un langage humain. En vous convoquant, j'avais déjà décidé de quoi j'allais vous parler et je ne renoncerai pas à ma résolution, dusse-je ne point me faire comprendre de vous. Ce sera tant pis pour vous, non pour moi. Je voulais vous répondre à ce que vous m'écriviez et répondre personnellement, parce que cela me semblait plus commode. Ecoutez donc ma réponse à toutes vos lettres : j'ai plaint pour la première fois le prince Léon Nicolaïevitch le jour même où j'ai fait sa connaissance et après avoir appris plus tard tout ce qui s'était passé à votre soirée. Je l'ai plaint parce que c'est un homme candide et que dans sa candeur il a cru pouvoir être heureux avec... une femme d'une telle nature. Ce que je redoutais pour lui est effectivement arrivé : vous n'avez pas pu l'aimer, vous l'avez torturé, puis abandonné. Vous n'avez pas pu l'aimer parce que vous êtes trop orgueilleuse... non, pas orgueilleuse, je me suis trompée... parce que vous êtes vaniteuse... même pas cela : vous êtes égoïste jusqu'à... la folie, ce dont témoignent aussi les lettres que vous m'avez adressées. Vous n'avez pas pu l'aimer, un être aussi simple, et peut-être même au fond de vous le méprisiez-vous et vous moquiez-vous de lui. Vous ne pouviez aimer que votre honte et l'idée toujours présente du déshonneur et de l'offense qui vous avaient été infligés. Moins déchue, vous eussiez été plus malheureuse... (Aglaé prononçait avec délice ces mots qui sortaient trop précipitamment de sa bouche mais qui avaient été préparés et médités depuis longtemps, à un moment où elle ne rêvait même pas encore de la rencontre d'à présent ; d'un regard venimeux elle guettait l'effet de ses paroles sur le visage altéré par l'émotion de Nastassia.

La politique...

Le sujet de la conversation commencée ne semblait guère du goût de la majorité ; cette conversation, ainsi qu'on pouvait le deviner, avait eu pour origine une vive discussion, et tout le monde eût été bien aise de changer de sujet, mais Eugène Pavlovitch s'y obstinait d'autant plus, sans tenir compte de l'impression générale ; l'arrivée du prince parut l'exciter encore davantage. Elisabeth Prokofievna fronçait les sourcils, bien qu'elle n'y entendît pas grand-chose. Quant à Aglaé, assise à l'écart, presque dans un coin, elle ne parlait pas et écoutait en gardant un silence obstiné.

— Permettez, répliquait avec ardeur Eugène Pavlovitch, je ne dis rien contre le libéralisme. Le libéralisme n'est pas un péché ; c'est une partie indispensable d'un tout qui sans lui se désagrègerait ou s'engourdirait ; le libéralisme a autant de droit à l'existence que le conservatisme le plus orthodoxe ; mais je m'attaque au libéralisme russe et, je le répète, je ne l'attaque uniquement que parce qu'un libéral russe n'est pas un libéral russe, mais bien un libéral *non russe*. Amenez-moi un libéral qui soit russe et je l'embrasserai aussitôt en votre présence.

— Si seulement il veut se laisser embrasser par vous, dit Alexandra Ivanovna qui paraissait très excitée, au point que ses joues étaient plus rosées que d'ordinaire.

« Et voilà, pensa Elisabeth Prokofievna, tantôt elle ne fait que manger et dormir, pas moyen de la secouer, et soudain, une fois l'an, elle se réveille et se lance dans des discours tels que les bras vous en tombent. »

Le prince crut remarquer en passant qu'Alexandra Ivanovna trouvait déplaisante la manière un peu trop gaie dont Eugène Pavlovitch parlait d'un sujet sérieux et qu'il semblait prendre à cœur sans cesser pour cela de plaisanter.

— Je viens d'affirmer, prince, juste avant votre arrivée, poursuivit Eugène Pavlovitch, que nos libéraux sortaient jusqu'à présent de deux couches sociales : les anciens propriétaires terriens (classe abolie), et les séminaristes. Or, comme ces deux classes se sont transformées finalement en véritables castes, en quelque chose de tout à fait indépendant de la nation et cela de plus en plus, de génération en génération, il se trouve donc que tout ce qu'ils ont fait et ce qu'ils font n'est absolument pas national...

— Comment cela ? Alors tout ce qui a été fait n'est pas russe ? protesta le prince Cht...

— Non, pas national ; tout en étant russe, ce n'est pas national ; ni nos libéraux ni nos conservateurs ne sont russes, les uns pas plus que les autres... Et soyez assuré que la nation ne ratifiera rien de ce qui a été fait par les séminaristes ou les propriétaires terriens, ni aujourd'hui, ni plus tard...

— C'est du propre ! Comment pouvez-vous défendre un pareil paradoxe, si toutefois vous parlez sérieusement ? Je ne puis admettre de semblables sorties contre le propriétaire terrien russe ; vous êtes vous-même propriétaire terrien, protesta avec feu le prince Cht...

— Mais je ne parle pas du tout du propriétaire russe dans le sens où vous l'entendez. C'est une classe très respectable, ne serait-ce que parce que j'en fais partie ; sur tout à l'heure actuelle où elle a cessé d'exister...

— Prétendez-vous aussi que notre littérature elle non plus n'ait rien donné de national ? l'interrompit Alexandra Ivanovna.

Bibliographie

J Drouilly : La pensée politique et religieuse de FM Dostoïevski, Librairie des cinq continents, 1971

R Girard : MENSONGE ROMANTIQUE ET VERITE ROMANESQUE, Grasset, 1961

Il faut impérativement commencer la lecture de Girard par ce premier livre, même s'il n'est pas obligatoirement le plus accessible. C'est là que le mécanisme du désir mimétique est entièrement révélé et démonté. Beaucoup de choses qui seront abordées par la suite, notamment dans l'anthropologie de *La violence et le sacré*, ne pourront être correctement appréhendées que si l'on a bien saisi les rapports composant le triangle sujet-modèle-objet, la façon dont Girard envisage la médiation interne, la transfiguration de l'objet, la contagion des rivalités et l'effondrement des différences. *Mensonge romantique, vérité romanesque* est le fondement théorique incontournable de l'œuvre de René Girard, mais c'est aussi un époustouflant et novateur exercice de critique littéraire.

DOSTOÏEVSKI: DU DOUBLE A L'UNITE, Plon, 1963

Il y a un *cas Dostoïevski* qui passionne René Girard. Le triangle mimétique et l'omnipotence du rival peuplent la totalité de l'oeuvre de l'auteur de *Crime et Châtiment*. En suivant pas à pas la vie et l'oeuvre, René Girard montre comment Dostoïevski - à compter des *Mémoires écrits dans un souterrain* - dégage progressivement la parfaite identité des doubles. C'est ce lent travail de la connaissance de la méconnaissance qui est mis à jour par Girard jusqu'à la rédemption des *Frères Karamazov*. L'essai fait partie à présent du collectif *Critique dans un souterrain*.

L'idiot en DVD : de Philippe Miquel avec Emmanuel Dechartre, Françoise Thuries