

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN LETTRES  
OFFERTE CONJOINTEMENT PAR L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI,  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI  
ET L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

ÉMILIE MORIN

LECTURE INTERTEXTUELLE DES *CAVES DU VATICAN* D'ANDRÉ GIDE ET DE  
*SOUS-DOSTOÏEVSKI* D'HUBERT CHATELION À LA LUMIÈRE DE *CRIME ET*  
*CHÂTIMENT* DE DOSTOÏEVSKI

OCTOBRE 2023

## Résumé

Ce mémoire de maîtrise vise à offrir une lecture intertextuelle des *Caves du Vatican* (1914), d'André Gide, et de *Sous-Dostoïevski* (1932), d'Hubert Chatelion, en utilisant comme intertexte *Crime et châtiment*, de Dostoïevski. Nous souhaitons ainsi démontrer l'influence du romancier russe sur ces deux écrivains du premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle.

Le premier chapitre contextualise l'arrivée de Dostoïevski en France. Nous y présentons divers points de vue critiques à propos des romans de Dostoïevski en regard de la littérature française de l'époque. À cet effet, nous utilisons principalement une transcription de *La troisième réunion du Studio Franco-Russe*, ainsi que *La crise du roman*, de Michel Raimond.

Le deuxième chapitre présente les principales théories littéraires ayant guidé notre mémoire. Notre analyse repose en grande partie sur les conclusions effectuées par Michael Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski*. Nous nous servons également des travaux de Julia Kristeva, pour comprendre en quoi les circonstances entourant la genèse des romans en font des ouvrages propres à une interprétation intertextuelle, et des théories de Michael Riffaterre, qui nous servent à définir notre place en tant que lecteur à la recherche de traces intertextuelles.

Le troisième chapitre aborde les liens entre Gide et Dostoïevski. Nous proposons une lecture qui s'éloigne de celle précédemment effectuée par Alain Goulet en relevant les éléments dostoïevskiens dans *Les caves du Vatican* de manière plus systématique, à l'aide des caractéristiques identifiées par Bakhtine.

Le quatrième chapitre revisite la genèse de *Sous-Dostoïevski*, établissant un lien entre Hubert Chatelion et le protagoniste du roman, Loupogne. À l'aide de la psychanalyse et des travaux de François Ouellet sur le père, nous montrons ce que représente Dostoïevski pour Chatelion-Loupogne. Nous reprenons ensuite les travaux de Bakhtine pour faire un lien entre l'état de Loupogne et les caractéristiques poétiques de Dostoïevski.

Finalement, ce mémoire cherche avant tout à montrer le pouvoir de l'intertextualité, et comment elle est en mesure de réactualiser tous les romans, de celui qui est consacré à celui tombé dans l'oubli.

## Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de maîtrise, François Ouellet, pour m'avoir permis de poursuivre mon parcours à la maîtrise deux fois plutôt qu'une, non seulement en acceptant de diriger ce mémoire, mais aussi en m'octroyant deux bourses qui m'ont permis de me consacrer pleinement à ma rédaction. Ses connaissances et sa compassion sont au cœur de ma réussite. Je tiens également à remercier les personnes suivantes :

Mon conjoint, Jean-Alexandre, qui ne signe pas ce mémoire mais dont le support et les sacrifices ont permis l'écriture de chacune de ces pages ;

Ma meilleure amie, Marie-Ève, qui ne pouvait pas porter mon fardeau mais qui m'a portée, moi, chaque fois où j'en ai eu besoin ;

Mes parents, Liane et Laurier, qui ont changé le cours de ma vie en m'initiant à la lecture et qui m'ont laissée me torturer à l'université pendant 10 ans, à leurs frais et en dépit de leur instinct parental ;

Ma sœur, Mégan, qui m'a aidé à remettre les choses en perspective dans les moments où la pression était trop forte, notamment en me répétant qu'on vit sur une roche qui tourne ;

Mamie et Papi, pour leur amour inconditionnel et leur fierté ;

Grand-maman, qui m'a écoutée me plaindre sans cesse et qui ne m'a jamais laissée douter de sa présence, même 12 ans plus tard ;

Mes amis Sarah-Maude, Julien, Geneviève et tous ceux qui ont enduré mes sautes d'humeur et qui ont souvent agi en guise d'antidépresseurs ;

Marie-Pierre, qui m'inspire chaque jour à suivre mes rêves ;

Mes patrons, Keyven Ferland et Valérie Roy, qui m'ont donné une liberté sans limites afin que je puisse finir de rédiger ce mémoire. Je n'aurais pas pu réussir sans leur compréhension et leur confiance en mes capacités ;

Finalement, Frodon et Sam, pour m'avoir rappelé qu'il était possible de se rendre jusqu'au Mordor et d'en revenir.

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	1
<i>Problématique</i> .....	1
<i>Méthodologie et cadre théorique</i> .....	4
<i>Division des chapitres</i> .....	9
<b>Chapitre 1. Présentation du contexte littéraire lors de l'arrivée de Dostoïevski en France</b> .....	12
<b>Chapitre 2. Présentation théorique : Bakhtine, Kristeva et Riffaterre</b> .....	23
2.1 <i>La poétique de Dostoïevski : un ouvrage fondamental</i> .....	23
2.2 <i>L'intertextualité selon Kristeva</i> .....	27
2.3 <i>Le dialogue socratique, la ménippée et le carnaval en tant qu'intertextes</i> .....	29
2.4 <i>L'intertextualité selon Riffaterre</i> .....	34
<b>Chapitre 3. Gide et Dostoïevski : retracer le dialogue</b> .....	37
3.1 <i>Gide et Dostoïevski au-delà du récit</i> .....	38
3.2 <i>Gide sur les traces de Dostoïevski</i> .....	41
3.3 <i>Les Caves du Vatican : un roman à idée</i> .....	42
3.4 <i>Le crime : la marque de l'esprit supérieur</i> .....	48
3.5 <i>L'amour rédempteur</i> .....	53
3.6 <i>Volonté, raison et inconséquence</i> .....	57
3.7 <i>Conclusion</i> .....	60
<b>Chapitre 4. Sous-Dostoïevski : la psyché du crime</b> .....	61
4.1 <i>Résumé de l'œuvre</i> .....	64
4.2 <i>Dostoïevski en tant que père</i> .....	67
4.3 <i>Une figure à détronner</i> .....	70
4.4 <i>« Sous-Dostoïevski » : commentaire traumatique</i> .....	73
4.5 <i>Le châtement au cœur de l'idée</i> .....	77
4.6 <i>Les punitions de Loupaigne</i> .....	85

4.7 <i>Conclusion</i> .....	92
<b>Conclusion</b> .....	94
<b>Orientations bibliographiques</b> .....	105

## INTRODUCTION

### **Problématique**

L'étude de textes produits par des auteurs consacrés se fait rarement sans qu'on remette en question la pertinence de l'exercice. S'il est évident que le but de l'analyse littéraire est de proposer une nouvelle lecture d'une œuvre donnée, quand il est question d'œuvres classiques, l'apport de la recherche au champ des lettres est souvent restreint par la quantité de travaux qui ont été consacrés à ces écrivains. Ainsi, pour un chercheur souhaitant revisiter les œuvres de romanciers comme Hugo, Zola, Balzac, Tolstoï, Dostoïevski, Shakespeare, Austen ou Woolf, un certain souci d'originalité s'impose. Le premier défi de telles études est de cibler un angle d'analyse qui n'a pas déjà été couvert, au milieu de centaines, voire de milliers de travaux consacrés à une œuvre donnée. Or, malgré les difficultés qu'on pourrait supposer d'un tel exercice, nous trouvons pourtant sans cesse de nouvelles façons de renouveler notre lecture des romans classiques. Une des voies de renouvellement de la lecture des œuvres passe par l'intertextualité. Se situant au-delà des barrières imposées par la langue ou la culture, la perspective intertextuelle a le pouvoir d'unir des œuvres de tous les courants et de toutes les époques. Elle est présente au sein de toutes les analyses littéraires, qu'on l'invoque ou non, puisqu'étudier un roman, c'est le mettre en relation avec d'autres écrits. Pour la professeure Violaine Houdard-Merot, l'intertextualité

serait la « clé d'écriture littéraire<sup>1</sup> ». Se basant sur les travaux de Michael Riffaterre, elle suggère de considérer « qu'une lecture littéraire, en quête de signifiante, est toujours une lecture intertextuelle<sup>2</sup> ». En effet, selon la définition proposée par Riffaterre, l'intertextualité est « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire ». Il précise : « C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens<sup>3</sup>. » Riffaterre identifie deux phénomènes qui relèvent de la démarche de lecture, soit la « compréhension du mot selon les règles du langage et les contraintes du contexte<sup>4</sup> » et la « connaissance du mot comme membre d'un ensemble où il a déjà joué ailleurs un rôle défini<sup>5</sup> ». Lorsque le lecteur n'est pas en mesure d'accomplir ces deux étapes, il reconnaît une difficulté, qui se manifeste sous forme d'agrammaticalité, c'est-à-dire une « trace indélébile [...] sentie comme la déformation d'une norme ou d'une incompatibilité par rapport au contexte<sup>6</sup> ». Qu'il résolve cette difficulté ou non, le lecteur est en présence d'un intertexte obligatoire : il est donc contraint d'élaborer une hypothèse, une présupposition. Pour Riffaterre, l'intertexte est donc un « objet présupposé<sup>7</sup> ».

C'est de cette conception de l'intertextualité que naît notre interrogation principale.

Nous souhaitons montrer comment les œuvres de Fédor Dostoïevski doivent être considérées

---

<sup>1</sup> Violaine Houdart-Merot, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, vol. 153, n° 2, 2006, p. 25-32.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>3</sup> Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 5-6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 9.

comme un intertexte décisif des romans *Les caves du Vatican* (1914), d'André Gide, et *Sous-Dostoïevski* (1932), d'Hubert Chatelion. Notre hypothèse est que ces auteurs se sont inspirés des procédés utilisés par Dostoïevski au sein de leur œuvre respective. Nous croyons que l'expérience fut plus fructueuse pour Gide que pour Chatelion, le premier signant un roman qui assume ce qu'il emprunte à Dostoïevski, tandis que le second se heurte à la grandeur qu'il impute à l'écrivain.

Notre objectif est de relever les traces intertextuelles qui marquent la présence de Dostoïevski au sein de chaque texte. L'œuvre de Chatelion, presque complètement ignorée par le public et la critique de l'époque, et aujourd'hui complètement oubliée, n'a jamais été étudiée par rapport à la poétique de Dostoïevski ; et même si l'admiration que Gide avait pour Dostoïevski est bien documentée, et qu'Alain Goulet a proposé des pistes de lecture entre *Les caves du Vatican* et *Crime et châtiment*, il n'y a pas d'études systématiques sur la pratique intertextuelle qui unit Gide au romancier russe. Nous établirons cette filiation littéraire entre ces deux écrivains du premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle et Dostoïevski en insistant sur les éléments de leur œuvre qui montrent que l'esthétique de ce dernier, de même que ce qu'il représente, sont nécessaires à leur création.



## Méthodologie et cadre théorique

Tel que mentionné, nous assoyons les bases de notre analyse sur la conception de l'intertextualité proposée par Riffaterre, qui repose sur l'acte de lecture. Toutefois, comme Gide et Chatelion sont eux-mêmes des lecteurs de Dostoïevski, nous avons également recouru aux travaux de Julia Kristeva, qui situe davantage l'intertextualité sur le plan de la production du texte et concerne, par conséquent, la genèse des romans. L'intertextualité selon Kristeva, qui repose sur les concepts de dialogisme et de polyphonie énoncés par Michael Bakhtine, nous permet de considérer le roman non pas « comme un ensemble clos, signifiant en lui-même et par lui-même, mais comme un texte ouvert, résultat d'une interprétation et s'ouvrant sur l'interprétation du lecteur<sup>8</sup> ». Les théories de Kristeva placent l'écrivain au centre d'un « dialogue avec ses lectures, qu'il interprète à sa façon<sup>9</sup> », et éloignent l'auteur du rôle de simple « copiste » auquel l'intertextualité le confinait jusque-là. C'est grâce à cette perspective intertextuelle que nous pouvons établir des liens entre Gide, Chatelion et Dostoïevski.

Avant de nous lancer dans l'analyse intertextuelle unissant Dostoïevski à Gide et à Chatelion, nous commencerons par justifier la pertinence d'une telle étude en brossant le portrait du contexte littéraire au moment où Dostoïevski est introduit en France par André Gide, « quelque quinze ans<sup>10</sup> » après Eugène-Melchior de Vogüé. Ce passage sera également

---

<sup>8</sup> Violaine Houdart-Merot, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>10</sup> André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Idées », 1981, p. 13.

l'occasion de définir les éléments esthétiques nouveaux apportés en France par Dostoïevski, particulièrement par rapport aux caractéristiques du personnage français typique. Pour aborder la place de l'œuvre de Dostoïevski en France au début du 20<sup>e</sup> siècle et explorer les liens qui l'unissent aux romanciers français, trois ouvrages nous seront utiles. D'abord, l'essai *Dostoïevski* (1923) d'André Gide, où celui-ci a réuni une série d'allocutions qu'il a prononcées à propos de Dostoïevski, qu'il décrit comme « le plus grand de tous les romanciers<sup>11</sup> ». Cette série de conférences aborde plusieurs points pertinents à notre analyse. En plus d'y témoigner de son admiration pour Dostoïevski, Gide y propose un regard sur la littérature de l'époque, traitant à plusieurs reprises de ce qu'il nomme la « logique occidentale<sup>12</sup> ». Il exprime ainsi la propension des auteurs français à créer des personnages conséquents et sans contradictions, une préférence qui expliquerait en partie, selon lui, l'insuccès de Dostoïevski en France avant la Première Guerre mondiale.

Gide offre de nombreuses pistes de lecture de l'œuvre de Dostoïevski, notamment en ce qui a trait à la complexité et à la noirceur de ses personnages, qu'il oppose à ceux d'écrivains comme Balzac et qu'il compare plus d'une fois aux œuvres de Rembrandt, en raison de la technique du clair-obscur :

Dostoïevski compose un tableau où ce qui importe surtout et d'abord, c'est la répartition de la lumière. Elle émane d'un seul foyer... [Ce] qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre. Dostoïevski groupe ses personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté. Chacun de ses personnages baigne dans l'ombre<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 142.

Cette analyse de Gide, Michel Raimond la développe dans le chapitre cinq de son ouvrage de référence, *La crise du roman* (1966). Dans ce chapitre, intitulé « La nouvelle psychologie du personnage », Raimond fait référence à une « psychologie de la multiplicité et des profondeurs<sup>14</sup> » qui définit un personnage aux facettes multiples et dont il est possible d'étudier la noirceur, l'opposant à un personnage unilatéral qui « relève plus du *relief romanesque* que de la *complexité psychologique*<sup>15</sup> ». Cet ouvrage nous sera indispensable pour établir les caractéristiques du personnage du roman français dans les années dont il est ici question, soit de 1914 à 1932.

Nous nous servons également de la transcription de la troisième réunion du Studio Franco-Russe à Paris, qui a eu lieu le 18 décembre 1929 et où se sont tenu deux conférences sur Dostoïevski, suivies d'un débat. Kirill Zaitsev y brosse le portrait d'un grand écrivain qui influence « l'âme humaine<sup>16</sup> », tandis que le critique René Lalou voit un « pamphlétaire » qui offre une vision « puérile » de l'Occident<sup>17</sup>. Le débat, qui porte sur la motivation de Dostoïevski, souligne l'importance de la religion et de la spiritualité dans son œuvre. La réunion du Studio Franco-Russe illustre bien les différentes lectures de Dostoïevski pendant la période qui nous préoccupe, et servira à approfondir le contexte littéraire de l'époque.

---

<sup>14</sup> Michel Raimond, « La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt », 1967, f. 431.

<sup>15</sup> *Ibid.*, f. 424-425.

<sup>16</sup> Leonid Livak et Gervaise Tassis, « Troisième réunion. 18 décembre 1929. », *Le Studio Franco-Russe, 1929-1931*, Toronto, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto, 2005, p. 92.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

Un autre ouvrage incontournable pour saisir l'intérêt et la nouveauté de l'œuvre de Dostoïevski est *La poétique de Dostoïevski* (1929), de Mikhaïl Bakhtine. À l'image de Gide, Bakhtine relève chez Dostoïevski des éléments comme « l'ouverture », « l'homme de l'idée » et « l'authenticité par la liberté ». Bakhtine voit donc le monde de Dostoïevski comme un univers ouvert, étranger à toute réponse ou finalité, où chaque vision est accompagnée de son contrepoint, et où le concept du *devenir* est absent, les visions étant présentées en concomitance. C'est cette ouverture qui donne son indépendance au héros et qui lui donne l'occasion de découvrir le dernier mot sur lui-même, soit la dernière perception qu'il a de lui pendant le roman<sup>18</sup>. Pour Bakhtine, c'est cette liberté qui rend authentique le personnage chez Dostoïevski et qui lui permet de porter sa propre idée plutôt que celle de l'auteur. C'est toutefois par le concept de polyphonie que se matérialise le plus concrètement le roman dostoïevskien. Bakhtine développe cette notion de polyphonie, dont Dostoïevski est l'emblème, selon lui, dans des termes semblables à ceux de l'analyse de Gide. L'absence de finalité de l'univers dostoïevskien nous ramène à une absence de vérité qui s'appuie sur la pluralité des consciences en jeu et permet l'échange d'idées, stimulant un constant dialogue.

Nous développerons également un angle important de notre recherche à l'aide de *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique littéraire au Québec*, de François Ouellet, pour démontrer comment la figure de Dostoïevski a contribué à la genèse du roman de Chatelion et influencé les événements du récit. S'inspirant des travaux de Freud et de Lacan, Ouellet montre comment le meurtre du père primitif s'inscrit dans notre psychisme.

---

<sup>18</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 88.

Nécessaire « à la structuration du sujet<sup>19</sup> » et à l'entrée dans le « système signifiant de l'univers symbolique<sup>20</sup> », le meurtre symbolique du père fait en sorte que, pour Ouellet, « prendre la parole, [...] c'est *parler le père*<sup>21</sup> ». Ces bases théoriques nous permettront de situer l'action de *Sous-Dostoïevski* dans un cadre psychanalytique qui servira de fil conducteur à l'analyse de ce roman.

Finalement, il est pertinent de rappeler l'historique de traduction des romans de Dostoïevski. Alors que les premières traductions furent contestées (Gide qualifiait notamment celle des *Frères Karamazov* de « version mutilée<sup>22</sup> »), celles de Pierre Pascal, parues dans les années 30 et lues par Gide et ses contemporains, font encore autorité pour beaucoup de lecteurs. En 1996, André Markowicz a proposé une nouvelle version des œuvres de Dostoïevski ; une traduction qui reflèterait mieux la langue initiale en tenant compte des disparités culturelles entre la Russie et la France. Ce sont les traductions de Markowicz que nous avons utilisées pour effectuer notre analyse.

---

<sup>19</sup> François Ouellet, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec.*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « NB Poche », 2014, p. 18.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>22</sup> André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, *op. cit.*, p. 61.

## Division des chapitres

Le premier chapitre a pour but de résumer le contexte littéraire au moment de l'introduction de Dostoïevski en France. Pour être en mesure de définir les liens entre Dostoïevski, André Gide et Hubert Chatelion, nous devons d'abord brosser le portrait des caractéristiques de la littérature française des années 1930 et aborder la façon dont les œuvres de Dostoïevski ont été reçues par les littéraires de l'époque. Le *Dostoïevski* de Gide nous laissera entr'apercevoir le personnage français typique de l'entre-deux-guerres, tout en esquissant les bases d'une poétique dostoïevskienne. Nous observerons ensuite la réception de l'œuvre de Dostoïevski en France grâce à la transcription de la soirée du Studio Franco-Russe. Les discours de Kirill Zaïtsev et René Lalou mettront en lumière les différentes lectures qu'on faisait de Dostoïevski à ses débuts sur la scène française. Finalement, *La crise du roman* de Michel Raimond approfondira notre compréhension du contexte littéraire des années 1930, en nous offrant un résumé des caractéristiques du personnage romanesque contemporain qui vient appuyer les conférences de Gide.

Le deuxième chapitre présentera les bases théoriques intrinsèques à notre recherche. À l'aide de *La poétique de Dostoïevski*, nous relèverons les éléments esthétiques qui définissent les œuvres dostoïevskiennes, plus particulièrement la polyphonie, soit un échange entre les consciences indépendantes des personnages. Nous verrons que la polyphonie mène à la dialogisation, un échange non seulement entre les différents protagonistes mais aussi entre le héros et sa conscience. Par la dialogisation, nous explorerons le concept du mot bi-

vocal et verrons comment Kristeva l'utilise pour en arriver à sa propre définition de l'intertextualité. Nous approfondirons ensuite le dialogue entre les travaux de Bakhtine et ceux de Kristeva en montrant comment l'histoire de la polyphonie décrite par Bakhtine peut être vue comme un exemple de la théorie de Kristeva, à savoir qu'à travers tout texte se trouve un autre texte. Par la suite, nous énumérerons les caractéristiques du dialogue socratique et de la satire ménippée et nous revisiterons la tradition carnavalesque. Finalement, nous explorerons plus en détails l'intertextualité selon Riffaterre, en abordant la question de l'acte de lecture, pour mieux comprendre le processus intertextuel qui rend possible la présente étude.

Le troisième chapitre nous plongera au cœur des *Caves du Vatican*. Nous commencerons par justifier la pertinence d'une telle recherche, en citant notamment les travaux d'Alain Goulet. Ensuite, nous ferons état des éléments extratextuels qui unissent Gide et Dostoïevski en abordant les motivations de Gide vis-à-vis de l'écriture de ses romans. Puis, nous nous lancerons dans l'analyse des *Caves*, que nous comparerons principalement à *Crime et châtiment*. Nous commencerons par étudier les crimes de Raskolnikov et Lafcadio pour montrer que le premier a inspiré le second. Nous nous inspirerons de l'étude des *Caves* faite par Alain Goulet pour aborder la carnavalisation, à la fois dans l'univers romanesque et dans l'acte d'écriture. Nous reviendrons brièvement à *La poétique de Dostoïevski* pour dégager « l'idée » derrière *Les caves*, ce qui nous permettra de positionner le roman de Gide comme une antithèse à celui de Dostoïevski. Tour à tour, nous opposerons trois éléments : le crime et sa motivation, la place de Geneviève et de Sonia au sein de la rédemption du héros

et le discours sur la volonté. Aux termes de l'analyse, nous aurons démontré que *Crime et châtiment* agit bel et bien comme un intertexte des *Caves du Vatican*.

Le quatrième et dernier chapitre portera sur l'influence de Dostoïevski dans *Sous-Dostoïevski*, d'Hubert Chatelion. Après avoir contextualisé la genèse de l'œuvre à l'aide d'un article de Sophie Karlshausen, nous établirons une équivalence partielle entre Chatelion et son héros, Loupaigne, qui nous permettra d'observer le roman sous l'angle du métarécit. De là, nous emprunterons quelques concepts psychanalytiques qui nous permettront d'identifier Dostoïevski comme un père symbolique pour Chatelion et Loupaigne. En utilisant la métaphore paternelle et le livre *Passer au rang de père. Identité sociohistorique littéraire au Québec* de François Ouellet, nous montrerons de quelle façon l'expression « sous-Dostoïevski » affecte le psychisme de l'auteur et de son personnage. Nous nous servirons aussi d'un article d'Anne-Martine Parent pour montrer comment le commentaire est vécu comme un trauma par Chatelion et Loupaigne, et ce que cela signifie pour leur capacité à écrire. Finalement, nous utiliserons la psychanalyse pour rejoindre le concept d'homme de l'idée tel que décrit par Bakhtine et montrer en quoi Loupaigne est une incarnation de ce concept typiquement dostoïevskien.



## CHAPITRE 1. PRÉSENTATION DU CONTEXTE LITTÉRAIRE LORS DE L'INTRODUCTION DE DOSTOÏEVSKI EN FRANCE

Bien qu'André Gide soit souvent perçu comme celui qui a introduit l'œuvre de Dostoïevski en France, le critique Eugène-Melchior de Vogüé fait connaître l'écrivain russe « quelques quinze ans<sup>23</sup> » avant lui. Paru en 1886, *Le roman russe* présente Tolstoï et Dostoïevski, alors méconnus, aux côtés de Pouchkine, Gogol et Tourgueniev, déjà bien établis en France<sup>24</sup>. Vogüé voit en l'œuvre et la vie de Dostoïevski « une promenade toujours triste, souvent effrayante, parfois funeste<sup>25</sup> ». Dans le chapitre qu'il consacre à l'auteur russe, justement intitulé « La religion de la souffrance<sup>26</sup> », Vogüé peint le portrait d'une longue vie de misère à laquelle les romans-fleuve de Dostoïevski feraient écho :

À partir de ce jour [où il se voue exclusivement aux occupations littéraires] commence, pour durer pendant quarante ans, le duel féroce de l'écrivain et de la misère. Le père était mort, le maigre patrimoine dispersé entre les enfants, vite évanoui. Pendant quarante ans, sa correspondance [...] ne sera qu'un long cri d'angoisse, une récapitulation des dettes qu'il traîne derrière lui, une lamentation sur ce métier de « cheval de fiacre » loué d'avance aux éditeurs. Il n'aura de pain assuré que celui du baigneur, pendant les années qu'il y passera. Très dur aux privatisations matérielles, Dostoïevsky était sans force contre les blessures morales que fait l'indigence ; l'orgueil douloureux qui formait le fond de son caractère souffrait horriblement de tout ce qui trahissait sa pauvreté. On sent la plaie vive dans ses lettres, on la sent chez les héros de ses romans, en qui son âme est si visiblement incarnée ; tous sont torturés par une vergogne ombrageuse. Avec cela malade déjà, victime de ses nerfs ébranlés, visionnaire même ; il se

---

<sup>23</sup> André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981, p. 13.

<sup>24</sup> François Ouellet, « Liminaire », *Tangence*, « Dostoïevski et le roman russe dans l'entre-deux-guerre », n° 86, 2008, p. 5.

<sup>25</sup> Eugène-Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, Plon, 1892, p. 204.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 203.

croit menacé de tous les maux ; [...] un ami de sa jeunesse m'affirme que, dès cette époque, Féodor Michailovitch se roulait dans les rues, l'écume à la bouche. Oui, il était bien tel dès lors que nous l'avons connu sur son déclin, un frêle et vivace faisceau de nerfs exaspérés, une âme féminine dans l'enveloppe d'un paysan russe ; concentré, sauvage, halluciné, avec des flots de vague tendresse qui lui noyaient le cœur quand il regardait les basses régions de la vie<sup>27</sup>.

L'œuvre de Dostoïevski, donc, lue par Vogüé, serait le réceptacle de « toute sa nature, sa sensibilité malade, son besoin de pitié et de dévouement, son amère conception de la vie, son orgueil farouche et toujours endolori<sup>28</sup> ». Ces caractéristiques, Vogüé ne leur trouve pas d'équivalent dans la littérature française de l'époque. Ainsi, « du point de vue de [l'esthétique française]<sup>29</sup> », Vogüé recommande-t-il de voir Dostoïevski comme « un phénomène d'un autre monde, un monstre incomplet et puissant, uniquement par l'originalité et l'intensité<sup>30</sup> ». L'entrée de Dostoïevski sur la scène littéraire française a donc redéfini la manière de voir son œuvre, laquelle a provoqué une sorte de révolution des formes littéraires, un phénomène que le professeur Michel Raimond nomme *la crise du roman* et auquel il consacre un ouvrage en entier<sup>31</sup> (nous y reviendrons).

André Gide regarde d'un nouvel œil l'œuvre de Dostoïevski ; il remet en question la lecture de Vogüé autour de la « religion de la souffrance », qui n'est pas appropriée à l'ensemble de l'œuvre :

Dostoïevski faillit connaître en France le succès, lorsque M. de Vogüé inventa de nommer « religion de la souffrance » et de cliquer ainsi en une formule portative

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 207-208.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Michel Raimond, *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1967, 539 p.

la doctrine qu'il trouvait incluse dans les derniers chapitres de *Crime et châtiment*. Qu'elle y soit, je veux le croire, et que la formule en soit heureusement trouvée... Par malheur, elle ne contenait pas son homme ; il débordait de toutes parts. Car s'il était pourtant de ceux pour qui « une seule chose est nécessaire : connaître Dieu », du moins, cette connaissance de Dieu, voulait-il la répandre à travers son œuvre dans son humaine et anxieuse complexité<sup>32</sup>.

Les positions de Vogüé et Gide marquent le début d'une tradition d'analyse de Dostoïevski, d'où ressortent deux éléments<sup>33</sup> : d'un côté, la question de Dieu, de l'autre, la question du caractère anxieux et complexe de l'être humain.

Ces positions peuvent être observées lors de la causerie du 18 décembre 1929 dans le cadre des activités littéraires du Studio Franco-Russe à Paris. Premier à prendre la parole, le théologien et critique littéraire Kirill Zaïtsev, dans sa conférence « Le problème de Dostoïevski<sup>34</sup> », affirme d'abord que « Dostoïevski n'est pas une recherche, ni un hymne, une affirmation logique, une angoisse, une aspiration, une terreur, une négation de Dieu ; c'est la révolte titanique contre Dieu qui, sous l'influence de l'amour du Christ, se transforme en "hosannah" retentissant<sup>35</sup>. » Pour Zaïtsev, Dieu se retrouve au centre de l'humanité conçue par Dostoïevski, puisque son existence (à Dieu) serait la seule question qui préoccupe l'écrivain<sup>36</sup>. Cette particularité serait issue, aux yeux de Zaïtsev, de l'incarnation par

---

<sup>32</sup> André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, op. cit., p. 52.

<sup>33</sup> La poète et essayiste Marie-Thérèse Gadala, présente à la réunion du Studio Franco-Russe dont il sera question ci-dessous, dira ceci : « J'ai l'impression très nette que Dostoïevski agit différemment sur chacun de nous, selon son tempérament ou ses attirances. Pour les uns, c'est le côté mystique qui l'emporte, pour les autres, c'est simplement le côté humain. » Leonid Livak et Gervaise Tassis, « Troisième réunion. 18 décembre 1929 », *Le Studio Franco-Russe, 1929-1931*, Toronto, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto, 2005, p. 117.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 91.

Dostoïevski d'un « combat acharné entre l'athéisme militant et la foi qui dure toute sa vie, qui est issue d'un dédoublement singulier de sa personne morale<sup>37</sup> ». Zaitsev suggère de voir l'œuvre de Dostoïevski comme une transposition du combat que l'auteur mène contre ses tendances athéistes, ce qui n'est pas sans rappeler les propos que tenait Vogüé quant à la vie de l'écrivain russe. Zaitsev voit chez Dostoïevski une lecture à portée didactique, affirmant que l'auteur vise à « montre[r] le chemin<sup>38</sup> » à ceux qui, tout comme lui, seraient aux prises avec des doutes quant à l'existence de Dieu :

Dostoïevski a rempli une tâche d'une portée fondamentale pour l'humanité. Il a démontré la carence de toutes les théories qui cherchent à construire le bonheur humain en niant Dieu. Il a démontré que l'athéisme paralyse nécessairement l'énergie vitale et créatrice et ne fait que déclencher l'énergie destructive. Il a démontré que le suicide et le crime sont implicitement inclus dans l'athéisme. Il a démontré que si tous les athées ne se suicident pas ou ne deviennent pas des criminels, c'est qu'ils ne savent ou ne veulent pas tirer les conséquences logiques de leur thèse. Dostoïevski se charge de cette tâche à leur place et démontre d'une façon explicite que « tout leur est permis », — la célèbre formule de Smerdiakov [dans *Les frères Karamazov*]<sup>39</sup>.

Alors que Zaitsev ramène Dostoïevski à la pitié et la souffrance de Vogüé, le critique littéraire René Lalou propose une vision plus mitigée. Lalou offre un bref historique de la réception de Dostoïevski en France, rappelant que les lectures de l'écrivain n'ont jamais été sans équivoque : au contraire, Dostoïevski a été lu, analysé, relu, mais jamais compris :

[M. Zaitsev] vous a présenté l'influence de Dostoïevski comme une grande maladie dont on ne guérit pas. Or ce que je vais vous présenter, c'est une série de maladies d'où on peut sortir par la guérison ; étant entendu qu'en l'interprétant d'une façon ou d'une autre, nous n'avons rien compris à Dostoïevski sans doute<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 102.

Lalou dira de la réception de Dostoïevski qu'il s'y dégage une tendance, un « rythme de l'assentiment et un [...] rythme de réaction, le rythme du reflux après le flux [...] : après avoir admiré [Dostoïevski], on a essayé de le comprendre<sup>41</sup> ». Revenant à cette époque où Dostoïevski était admiré, Lalou explique que son adoption par les écrivains français (et au même moment, celle de Tolstoï) est en partie due à la présence chez ces auteurs d'un « effort d'union entre la bourgeoisie et le peuple<sup>42</sup> ». Selon lui, le succès de Dostoïevski s'explique par le fait que ses œuvres seraient arrivées à point dans l'histoire de la littérature, à un moment où « le public français était tout à fait dégoûté du réalisme<sup>43</sup> », préférant le « symbolisme » ou, comme l'a nommé Gide avant lui, l'illogisme<sup>44</sup>. Des romans de Dostoïevski, donc, on « tira essentiellement une conception mystique de la souffrance, une conception de la pitié, comme la médiatrice et la consolatrice de tous<sup>45</sup> ». Et l'incarnation de la pitié chez Dostoïevski, c'est bien entendu la « pécheresse purifiée<sup>46</sup> » : Sonia dans *Crime et châtiment*, Liza dans *Les carnets du sous-sol* et Grouchenka dans *Les frères Karamazov*.

Lalou poursuit son historique de l'introduction de Dostoïevski en abordant la période de l'après-guerre, où la lecture qu'on fait de l'œuvre de l'écrivain russe dépasse « un évangile de noblesse [où] il suffit d'avoir beaucoup péché pour pouvoir ensuite beaucoup s'embrasser

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Il ne faut pas confondre le symbolisme de René Lalou avec les personnages symboliques dont parlait André Gide et que nous mentionnerons ici. Lalou fait référence au « mysticisme » chez Dostoïevski, qui serait l'équivalent de l'esprit des profondeurs chez Gide.

<sup>45</sup> Leonid Livak et Gervaise Tassis, « Troisième réunion. 18 décembre 1929. », *op. cit.*, p. 102.

<sup>46</sup> René Lalou cite Marcel Schwob et son *Dialogue sur l'amour*, où Raskolnikov représente Dostoïevski. *Ibid.*, p. 103.

en parlant beaucoup de pitié humaine<sup>47</sup> ». C'est à cette époque que le monde littéraire français découvre une autre facette du romancier russe :

[S]i Dostoïevski était un des rassembleurs du cœur russe, il avait visé aussi à en être un de la terre russe. Nous constatons un chauvinisme dostoïevskiste. Des livres comme *Les Karamazov* [sic], comme *Les possédés*, tout d'abord admirés comme des œuvres d'artiste essentiellement créatrices, contenaient une grosse part de pamphlet. Oui, je dois le répéter : il y a chez Dostoïevski un pamphlétaire. On a l'impression qu'il monte une gigantesque machine de guerre. Cette machine est dirigée contre nous, pas nous personnellement, mais nous avons l'impression que l'œuvre de Dostoïevski est dirigée contre nos valeurs occidentales, contre ce que nous avons essayé de sauver, comme après un naufrage : des valeurs humaines indispensables<sup>48</sup>.

Cette nouvelle perspective remet en question la compréhension initiale qu'on avait de l'œuvre dostoïevskienne : « Nous nous sommes demandé dans quelle mesure il y avait chez Dostoïevski confusion du mysticisme avec l'épilepsie, confusion de la religion avec la littérature, dans quelle mesure il n'y avait pas confusion du Christ avec le nationalisme russe<sup>49</sup>. »

À la lumière des discours de Zaïtsev et de Lalou, ainsi que des débats qui suivent les conférences, il semblerait que la seule chose sur laquelle s'entendent les acteurs de la scène littéraire française de l'époque, c'est le fait que Dostoïevski était un grand auteur. Qu'on voit dans son œuvre une « leçon de théologie<sup>50</sup> », comme le mentionne Stanislas Fumet, ou une « germination intérieure<sup>51</sup> », selon Jean Maxence, tous les intervenant du Studio Franco-

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 113.

Russe ne sont d'accord que sur un point, très bien résumé par l'écrivain Gaïto Gazdanov :  
« Le plus grand mérite de Dostoïevski est d'avoir su trouver, bien qu'étant un homme très peu instruit, des paroles capables de bouleverser le monde littéraire dans tous les pays<sup>52</sup>. »

De fait, la lecture de Dostoïevski en France provoque des répercussions tangibles chez les auteurs de l'entre-deux-guerres. Dans son essai *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Raimond montre comment l'arrivée des littératures étrangères, notamment les littératures russe et anglaise, a eu impact sur la littérature française du début du 20<sup>e</sup> siècle. Pour Raimond, comme c'était le cas pour Gide, ces changements se concentrent particulièrement sur la façon d'écrire le personnage principal, qui abandonne son côté univoque pour développer une pluralité de caractéristiques qui culminent dans l'ambigüité et la complexité :

[On remarque l]'abandon progressif d'un héros simple et fortement caractérisé au profit d'un héros aux traits enchevêtrés [qui engageait les auteurs] sur la voie d'une dislocation du personnage, qui devait exercer plus tard ses conséquences, mais dont nous pouvons saisir au lendemain de la grande guerre des symptômes décisifs<sup>53</sup>.

Ancré dans les nouvelles influences littéraires en provenance des mondes anglo-saxons et russes, ce nouveau personnage enchevêtré, disloqué, carrément complexifié, bénéficie des nouvelles recherches effectuées en psychologie :

Alors que la psychologie classique concevait l'homme comme une « personnalité de libre arbitre et de raison », la psychologie positive, sous l'influence de Ribot, « considère l'homme comme un être instable, côtoyant sans cesse la folie ». [...]

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 473.

Pour la psychologie nouvelle, « la conscience est intermittente et ne nous révèle qu'une infirme partie de notre être »<sup>54</sup>.

Ainsi, des personnages comme ceux de Dostoïevski, « jusqu'alors considérés comme des monstres par la critique littéraire, apparaissaient, grâce à Freud, comme des héros partagés entre des forces antagonistes<sup>55</sup>. » L'émergence de la psychanalyse aurait donc fortement contribué au volte-face à l'égard du personnage dostoïevskien. Raimond dira que « le freudisme a joué un rôle de premier ordre dans l'avènement et le succès de cette psychologie de la multiplicité et des profondeurs<sup>56</sup> ». L'auteur (et traducteur de Tolstoï et Dostoïevski<sup>57</sup>) Vladimir Pozner raconte comment les personnages de Dostoïevski ont été analysés et diagnostiqués par les psychiatres de l'époque :

Les psychiatres ont longuement disserté sur les variétés de maladies mentales dont étaient atteints, d'un côté, les personnages de Dostoïevski et, de l'autre, l'artiste lui-même ; ainsi le Dr. Loygue dans une thèse intitulée *Étude médico-psychologique de Dostoïevski* a découvert selon des méthodes infaillibles, qu'Élisavéta Khoklakova et Lisa Drozdova étaient des hystériques, qu'Ivan Karamazov et Svidrigaïlov avaient des hallucinations et que la « psychopathie de Raskolnikov s'orientait vers l'aliénation mentale définitive »<sup>58</sup>.

Gide fera lui aussi référence à Freud lorsqu'il cherche à défendre Dostoïevski contre ceux qui décrivent ses romans comme des « cauchemars<sup>59</sup> » :

Ce qu'on a surtout reproché à Dostoïevski au nom de notre logique occidentale, c'est je crois, le caractère irraisonné, irrésolu et souvent presque irresponsable de

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 430-431.

<sup>57</sup> « Vladimir Pozner », dans *Institut Mémoires de l'édition contemporaine*, en ligne, <<https://www.imec-archives.com/collection/pozner-vladimir>>, consulté le 6 mai 2022.

<sup>58</sup> Leonid Livak et Gervaise Tassis, « Troisième réunion. 18 décembre 1929. », *op. cit.*, p. 111.

<sup>59</sup> André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, *op. cit.*, p. 67-68.



ses personnages. C'est tout ce qui, dans leur figure, peut paraître grimaçant et forcené. Ce n'est pas, nous dit-on, de la vie réelle qu'il représente, ce sont des cauchemars. Je crois cela parfaitement faux ; mais accordons-le, provisoirement, et ne nous contentons pas de répondre, avec Freud, qu'il y a plus de sincérité dans nos rêves que dans les actions de notre vie<sup>60</sup>.

Pour Gide, la notion de « logique occidentale<sup>61</sup> » explique en partie la cause des insuccès de Dostoïevski à ses débuts en France<sup>62</sup>, même après son introduction par Vogüé. L'auteur désigne ainsi la propension des auteurs français à créer des personnages conséquents et sans contradictions. Ce que ses contemporains voient comme de l'illogisme, Gide l'explique par la profonde humanité des personnages de Dostoïevski :

Le prodige réalisé par Dostoïevski, c'est que chacun de ses personnages, et il en a créé tout un peuple, existe d'abord en fonction de lui-même, et que chacun de ces êtres intimes, avec son secret particulier, se présente à nous dans toute sa complexité problématique ; le prodige, c'est que ce sont ces problèmes que vivent chacun de ses personnages, et je devrais dire : qui vivent aux dépens de chacun de ses personnages – ces problèmes qui se heurtent, se combattent et s'humanisent pour agoniser ou triompher devant nous<sup>63</sup>.

Ces combats entre personnages se ressentent comme des éléments irrésolus par le public français, habitué aux héros balzaciens, représentants d'une logique chère au lecteur français, selon Gide : « Ce qui lui importe [à Balzac], c'est d'obtenir des personnages conséquents avec eux-mêmes – c'est en quoi il est d'accord avec le sentiment de la race française, car ce dont nous, Français, avons le plus besoin, c'est de logique<sup>64</sup>. »

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 145.

Cette comparaison entre Dostoïevski et Balzac peut surprendre ; en effet, dans *La comédie humaine*, Balzac a voulu montrer les types de caractères humains dans toute leur étendue. Dans *La crise du roman*, Michel Raimond explique cette coupure entre le classicisme de Balzac et « l'illogisme » de Dostoïevski par une nuance au sujet de l'humanité des héros balzaciens : ceux-ci seraient des représentants d'une « fusion de trois caractères [qui] relève plus du *relief romanesque* que de la *complexité psychologique*, relief qui, chez Balzac, tient à la superposition, dans un individu bien déterminé, de trois "types" : social, passionnel, philosophique<sup>65</sup> ». Cette notion de « personnage type » est ainsi à l'opposé de la représentation de l'humanité chez les personnages de Dostoïevski. Selon Gide, celle-ci résiderait justement dans leur unicité et leur absence de cohérence, ce qui leur permettrait d'éviter le « symbolisme » classique<sup>66</sup> :

Et c'est pourquoi, si représentatifs que soient les personnages de Dostoïevski, jamais on ne les voit quitter l'humanité pour ainsi dire, et devenir symboliques. Ce ne sont plus jamais des types comme dans notre comédie classique ; ils restent des individus, aussi spéciaux que les plus particuliers personnages de Dickens, aussi puissamment dessinés et peints que n'importe quel portrait d'aucune littérature<sup>67</sup>.

Les romans de Dostoïevski se positionnent donc en désaccord avec la tradition française, ce qui explique pourquoi leur arrivée en France créent un choc et font dire à Michel Raimond que « les romanciers de l'après-guerre ont revendiqué le sens de la complexité et de la mobilité des êtres humains. Le nouveau héros du roman s'opposait aux personnages

---

<sup>65</sup> Michel Raimond, *op. cit.*, p. 424-425. Raimond donne ici l'exemple du père Goriot.

<sup>66</sup> Mikhaïl Bakhtine notera le même phénomène dans sa *Poétique de Dostoïevski*, mais parlera « d'idées » plutôt que de « problèmes ».

<sup>67</sup> André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, *op. cit.*, p. 71.

balzaciens, à “l’a priori et à la rigidité de leur détermination”<sup>68</sup> ». Illogique, incohérent, mobile, fluide : le personnage de l’après-guerre est plus que complexe, il est libre. Ainsi, selon Raimond, « rien n’est plus caractéristique de l’après-guerre que ce culte de l’indépendance des personnages à qui l’on reconnaît l’autonomie de sujets agissants<sup>69</sup> ». Désormais, l’auteur s’efface derrière ses personnages. Dans *La poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine donnera un autre nom à ce phénomène, dont il dégagera les caractéristiques : la polyphonie.

---

<sup>68</sup> Michel Raimond, *op. cit.*, p. 447. Raimond cite un article d’Albert Thibaudet dans *La Nouvelle Revue française* du 1<sup>er</sup> août 1924.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 464.

## PRÉSENTATION THÉORIQUE : BAKHTINE, KRISTEVA ET RIFFATERRE

Avant de nous consacrer à l'étude des liens qui unissent *Les caves du Vatican* et *Sous-Dostoïevski* au romancier russe, nous devons définir le cadre théorique qui servira à notre analyse. Dans ce chapitre, nous résumerons les concepts-clés de *La poétique de Dostoïevski*, de Mikhaïl Bakhtine, un ouvrage fondamental pour comprendre le changement provoqué par Dostoïevski non seulement dans la littérature française, mais dans le monde littéraire en général. À partir de Bakhtine, nous aborderons l'intertextualité selon Julia Kristeva, qui utilise le concept de dialogisme défini par Bakhtine pour élaborer une structure littéraire. Les théories de Kristeva nous ramèneront à Bakhtine, dont l'historique de la satire ménippée et de la carnavalisation exemplifie particulièrement bien le modèle proposé par Kristeva. À l'aide de ce bref passage sur l'histoire littéraire, nous introduirons le concept d'intertextualité selon Michael Riffaterre, en expliquant le processus de réactualisation entraîné par l'acte de lecture.

### 2.1 *La poétique de Dostoïevski* : un ouvrage fondamental

Paru en 1929, *La poétique de Dostoïevski* est l'occasion pour le théoricien Mikhaïl Bakhtine de « mettre en évidence [...] l'apport *fondamentalement nouveau* de Dostoïevski<sup>70</sup> »

---

<sup>70</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 31. Mais l'ouvrage a été traduit en français seulement en 1970.

en tant que « créateur du roman polyphonique<sup>71</sup> ». En effet, Bakhtine voit chez Dostoïevski des éléments esthétiques qui n'ont pas d'équivalent chez ses contemporains. Sa théorie repose d'abord sur l'autonomie des personnages dostoïevskiens, qui auraient tous leur propre voix, indépendante de celle de l'auteur :

On voit apparaître, dans ses œuvres, des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original<sup>72</sup>.

L'égalité entre les voix des personnages et celle de l'auteur implique, contrairement à ce qu'on trouve chez Gogol ou Tolstoï, l'absence d'objectification des personnages par une « conscience englobant monologiquement<sup>73</sup> tout l'ensemble<sup>74</sup> ». Cela a un impact direct sur la forme, puisque les idées sont désormais véhiculées par les personnages plutôt que par l'auteur. C'est ce qui fait dire à Bakhtine que Dostoïevski « n'écrivait pas de romans à idée [...], mais des ROMANS SUR L'IDÉE<sup>75</sup> ». Ainsi, chez Dostoïevski, l'idée est un « objet de représentation et [une] dominante dans la construction du personnage, [ce qui] amène à la désagrégation de l'univers du roman au profit des univers des personnages<sup>76</sup> ».

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>73</sup> Bakhtine parle ici d'une écriture à une seule voix. Nous y reviendrons.

<sup>74</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 58.

Le roman dostoïevskien aurait donc pour particularité d'être un lieu de rencontres pour les personnages, qui peuvent discuter librement entre eux, dans un dialogue de consciences non limitées à celle de l'écrivain :

Non seulement la réalité du héros, mais son monde environnant, sa façon de vivre, sont entraînés dans le processus de la prise de conscience de soi, sont transportés du champ de vision de l'auteur dans celui du personnage. Ils ne se situent plus au même niveau que le personnage, accolés et extérieurs à lui, dans le monde unique de l'auteur, et par conséquent ne peuvent plus être des facteurs génétiques et causals, déterminant le personnage, ne peuvent plus remplir une fonction descriptive à l'intérieur de l'œuvre. La conscience de soi du héros, englobant tout l'univers des objets, ne peut être juxtaposée qu'à une autre conscience, son champ de vision ne peut être placé qu'à côté d'une autre idéologie. *À cette conscience qui se porte sur toute chose, l'auteur ne peut opposer qu'un monde objectif, celui d'autres consciences d'égale valeur*<sup>77</sup>.

Cet échange entre les consciences, que Bakhtine nomme la polyphonie, repose sur des principes d'ouverture et d'absence de finalité qui sont au cœur des caractéristiques du héros dostoïevskien. Ces éléments nouveaux se situent en opposition à la *monologie*, forme traditionnelle où prime la voix de l'auteur et où les personnages sont entièrement déterminés par celle-ci. Étant donné que les romans monologiques ne sont porteurs que d'une seule voix, celle de l'auteur, c'est forcément elle qui est reconnue comme la vérité absolue, créant un monde fermé. Chez Dostoïevski, l'unité ne se situe pas dans la finalité, mais plutôt dans la *dialogisation*, soit un dialogue constant à la fois entre le héros et les autres personnages, mais aussi entre le héros et sa propre conscience. Le lecteur n'a donc pas accès au héros en tant que personnage constitué de caractéristiques définitives, mais constate plutôt « *comment* il

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 91.

se perçoit, et [sa] vision artistique n'est plus placée devant la réalité d'un personnage mais devant sa prise de conscience de la réalité<sup>78</sup> » :

Ce ne sont pas, par conséquent, les traits de la réalité, celle du personnage lui-même et de son environnement quotidien, qui servent d'éléments constitutifs pour l'élaboration de son portrait, mais la *signification* de ces traits pour le héros *lui-même*, pour sa conscience de soi. Toutes les qualités, stables, objectives, du personnage, sa situation professionnelle, sa spécificité sociologique et caractérologique, son « habitus », son aspect spirituel et même physique, autrement dit, tout ce dont un auteur se sert ordinairement pour tracer un portrait ferme et indiscutable de son personnage (le « qui est-t-il ? »), devient chez Dostoïevski objet de réflexion du héros lui-même, objet de sa conscience de soi, et c'est *la fonction de cette conscience qui se transforme* pour l'auteur en objet de vision et de représentation<sup>79</sup>.

Bakhtine explique que, tout au long du roman dostoïevskien, le héros est à la recherche de « la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne<sup>80</sup> ». Selon lui, ce qui intéresse Dostoïevski, « ce n'est pas l'existence donnée d'un personnage, ni son image fermement établie, [...] mais *le dernier bilan de la conscience, de la perception de soi du héros*, autrement dit *son dernier mot sur le monde et sur lui-même*<sup>81</sup> ». Ce n'est qu'au contact d'autrui, lors d'un échange dialogique, que le héros est en mesure de modifier son mot sur lui-même. Le rapport dialogique est au cœur de l'œuvre de Dostoïevski. Il est l'occasion d'insérer « deux énoncés distincts de deux sujets différents<sup>82</sup> » à l'intérieur d'un même énoncé ou mot. De l'avis de Bakhtine, tout échange dialogique mène à la naissance du

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 225.

« mot à deux voix (bivocal)<sup>83</sup> », soit un mot à « double orientation – vers l’objet du discours, comme il est de règle, et vers un *autre mot*, vers le *discours* d’autrui<sup>84</sup> ». Lorsqu’il définit le « mot », Bakhtine semble décrire tout l’univers de Dostoïevski :

Le mot n’est pas une chose, mais le milieu toujours dynamique, toujours changeant, dans lequel s’effectue l’échange dialogique. Il ne se satisfait jamais d’une seule conscience, d’une seule voix. La vie du mot, c’est son passage d’un locuteur à un autre, d’un contexte à un autre, d’une collectivité sociale, d’une génération à un autre. Et le mot n’oublie jamais son trajet, ne peut se débarrasser entièrement de l’emprise des contextes concrets dont il a fait partie<sup>85</sup>

Cette définition sera partiellement reprise par la sémioticienne Julia Kristeva dans son essai *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*.

## 2.2 L’intertextualité selon Kristeva

Dans le chapitre de *Séméiotikè* intitulé « Le mot, le dialogue et le roman », Kristeva positionne Bakhtine comme « l’un des premiers [théoriciens] à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire *n’est pas*, mais où elle s’élabore par rapport à une autre structure<sup>86</sup> ». Nous avons dit « partiellement reprise », puisque Kristeva apporte plusieurs nuances théoriques à l’analyse de Bakhtine. Dans l’avant-propos de *La poétique de Dostoïevski*, « Une poétique ruinée », elle écarte d’abord la teinte

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>86</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, p. 83.



« psychologue » des propos de Bakhtine, pour ensuite les ramener dans le champ de la sémiotique afin d'asseoir les bases de sa propre théorie du texte :

On voit qu'à la démarche rigoureusement technique de la poétique formelle, Bakhtine commence, apparemment, par substituer un certain psychologisme. En effet, si au fur et à mesure que le livre se développe, le *dialogisme* finit par se construire comme un concept formel, comme un principe formel inhérent au langage, initialement il est un postulat psychologique : le dialogue que Bakhtine écoute est un dialogue entre le « je » de l'auteur et le « je » du personnage qui est son double. Or, nous lisons à plusieurs reprises de violentes attaques anti-psychologues, et en fait il ne s'agit d'aucun recours à la subjectivité de l'auteur ou de ses personnages. Bakhtine cherche le sujet non pas comme psychologie, mais comme instance de parole ; il prospecte le « je » qui parle dans le roman, mais pour constater *qu'il n'y en a pas* : que le roman dostoïevskien n'a pas de sujet comme axe de la représentation<sup>87</sup>.

Ainsi, le personnage dostoïevskien, nous dit Kristeva « n'est rien d'autre qu'une position discursive du « je » qui écrit à travers un autre « je » ; un discours (un « mot ») en dialogue avec celui du « je » qui écrit et avec soi-même<sup>88</sup> ».

Selon la sémioticienne, le texte agirait de la même manière. En effet, ce dernier serait une forme de dialogue qui s'élabore dans un espace auquel elle attribue trois dimensions : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs. Kristeva explique que le mot qui appartient au sujet de l'écriture ou au destinataire se situe sur l'axe horizontal, tandis que le mot (ou discours) orienté vers le corpus antérieur ou actuel appartient à l'axe vertical. Kristeva précise que la position du destinataire dans l'univers discursif du livre provoquerait un regroupement des axes horizontal et vertical :

---

<sup>87</sup> Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 15.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 16.

[D]ans l'univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte ; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)<sup>89</sup>.

L'union des deux axes générerait ainsi de l'intertextualité, telle que définie selon Kristeva : « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte<sup>90</sup> ». Ainsi le concept d'intertextualité vient-il préciser, à l'échelle du texte, l'intersubjectivité vue par Bakhtine et Kristeva chez le héros dostoïevskien. Cette conception du texte amène le langage poétique, quant à lui, à être considéré comme un double<sup>91</sup>, et « [l']évolution des genres littéraires [à être vue comme] une extériorisation inconsciente [des] structures linguistiques à leurs différents niveaux<sup>92</sup> ». Le roman serait donc, de l'avis de Kristeva, une extériorisation du dialogue linguistique<sup>93</sup> ou, dans les mots de Bakhtine, du dialogisme.

### 2.3 Le dialogue socratique, la ménippée et le carnaval en tant qu'intertextes

Alors que Kristeva explique que le roman est un texte où on lit un autre texte, Bakhtine, lui, en fait la démonstration. Plusieurs chapitres de *La poétique de Dostoïevski* sont consacrés à l'histoire de la polyphonie, que Bakhtine fait remonter jusqu'au dialogue socratique, à la

---

<sup>89</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè*, op. cit., p. 84.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

satire ménippée et au carnaval. La présence du dialogue socratique se ferait sentir, chez Dostoïevski, dans sa conception de la vérité. Tel que nous l'avons mentionné précédemment, l'univers dostoïevskien n'est pas fondé sur un principe de finalité, ce qui nous mènerait à une vérité absolue. C'est plutôt le contraire :

À la base du genre, il y a la conception socratique de la nature dialogique de la vérité et de la pensée humaine qui la cherche. La méthode dialogique pour découvrir la vérité s'oppose au monologisme *officiel* qui *prétend posséder une vérité toute faite*, et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose. La vérité ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un seul homme, elle naît *entre les hommes* qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique<sup>94</sup>.

Le dialogue socratique serait également propice à deux procédés chers à Dostoïevski : la syncrèse, ou la « confrontation de divers points de vue sur un sujet donné<sup>95</sup> », et l'anacrèse, soit la « provocation du mot par le mot<sup>96</sup> ». Bakhtine note que ces deux dispositifs permettent de « créer une situation exceptionnelle qui purifie le mot de tout automatisme quotidien et de l'objectivation [et] qui oblige l'homme à découvrir les couches profondes de sa personnalité et de sa pensée<sup>97</sup> ». La syncrèse et l'anacrèse serviraient donc de base au « héros-idéologue<sup>98</sup> ». De fait, Bakhtine note également la présence, dans le dialogue socratique, de cette idée qui se *colle* au héros et provoque « [l]a mise à l'épreuve de l'idée [et de] l'homme qui la représente<sup>99</sup> ». Historiquement, Bakhtine rapproche le dialogue socratique et la satire ménippée, qui mettrait en scène « la mise à l'épreuve de *l'idée, de la vérité*, et non pas d'un

---

<sup>94</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 164.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 167.

caractère humain, individuel ou social<sup>100</sup> ». Selon le théoricien, la ménippée, en tant que « genre des “ultimes questions”<sup>101</sup> », aurait exercé une influence majeure sur le reste de l’histoire littéraire, et serait « [renouvelée] dans l’œuvre de Dostoïevski<sup>102</sup> », où l’univers qu’elle implique est « à son zénith<sup>103</sup> ». Parmi les caractéristiques qu’elle partage avec l’univers dostoïevskien, Bakhtine note « l’expérimentation morale et psychologique [et] la représentation d’états psychiques inhabituels<sup>104</sup> », la présence accrue des rêves, notamment ceux à tendance prophétique, les « contrastes violents<sup>105</sup> » et la présence des « problèmes socio-politiques contemporains<sup>106</sup> ». Par ailleurs, Bakhtine entretient déjà l’hypothèse de l’intertextualité lorsqu’il pose que « la ménippée antique était présente non pas dans la mémoire subjective de Dostoïevski, mais dans la mémoire objective du genre qu’il employait<sup>107</sup> ». Il entend ainsi qu’il n’était pas nécessaire pour Dostoïevski d’avoir lu des romans typiques de la ménippée, puisque, pour reprendre la formule de Kristeva « tout texte est absorption et transformation d’un autre texte<sup>108</sup> ». Ainsi la ménippée est-elle réincarnée chez Dostoïevski, non pas comme une suite de caractéristiques précédemment déterminées, mais comme un ensemble de procédés qui évoluent au fil de l’histoire littéraire, avant et avec Dostoïevski.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>108</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè, op. cit.*, p. 85.

Aux caractéristiques du dialogue socratique et de la satire ménippée, Bakhtine superpose la forme du carnaval, qu'il décrit comme suit :

Le carnaval [...] n'est pas un phénomène littéraire. C'est une forme de *spectacle syncrétique* [qui] s'est forgé tout un langage de symboles concrets et sensibles [...]. Ce langage exprime d'une manière différenciée [...] une perception du monde carnavalesque unique (mais complexe), inhérente à toutes ses formes. Il ne peut être traduit, de façon tant soit peu complète et adéquate, dans le langage parlé, et encore moins dans celui des notions abstraites, mais se plie à une certaine transposition en images artistiques du langage littéraire, qui s'en rapproche par son caractère concret et sensible. C'est cette transposition du carnaval dans la littérature que nous appelons carnavalisation<sup>109</sup>.

Nous ne parlons pas de thèmes, d'idées, de personnages précis, mais d'une influence plus profonde de la *perception carnavalesque du monde* : c'est-à-dire des *formes* mêmes de la vision du monde, de l'homme et de la *liberté divine* et de la façon de les aborder, qui transparaît non pas dans les idées, les images, les procédés structuraux isolés, mais dans l'œuvre *globale* de ces auteurs<sup>110</sup>.

Selon Bakhtine, la carnavalisation se retrouverait de manière quasi systématique chez Dostoïevski. Elle se traduirait notamment par un renversement de l'ordre hiérarchique duquel résulte une abolition des distances entre les personnages, qui peuvent ensuite établir entre eux des contacts familiers<sup>111</sup>. Cette familiarité entraîne alors des mésalliances : « Le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc<sup>112</sup>. » À ceci s'ajoutent « la profanation, les sacrilèges, tout un système d'avilissements et de conspuations carnavalesques, les inconvenances relatives aux forces génésiques de la terre et du corps, les parodies de textes et de paroles

---

<sup>109</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 179-180.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 181.

sacrées, etc<sup>113</sup>. » Mais l'élément carnavalesque qui est au cœur de l'œuvre de Dostoïevski, selon Bakhtine, c'est le rituel de l'intronisation et de la destitution. Il y voit « la quintessence, le noyau profond de la perception du monde carnavalesque : *le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance*<sup>114</sup> ». Chez Dostoïevski, le rite se retrouve sous la forme du double parodique :

Les doubles parodiques devinrent un phénomène fréquent de la littérature carnavalesquée. Cela est très net chez Dostoïevski ; presque tous les personnages principaux de ses romans ont plusieurs doubles qui les caricaturent de différentes manières [...]. Le héros meurt (se nie) dans chacun d'eux, pour se renouveler (se purifier et se dépasser)<sup>115</sup>.

Bakhtine se sert également du carnavalesque pour légitimer les scènes de scandale qui parsèment l'œuvre dostoïevskienne : « À leur base se cache une profonde perception carnavalesque du monde, qui donne un sens et une unité à tout ce qui, dans ces scènes, semble incongru et insolite, créant leur vérité artistique<sup>116</sup>. » Toutefois, parmi toutes les caractéristiques de la carnavalisation qui se retrouvent dans l'œuvre de Dostoïevski, un point est encore plus capital aux yeux de Bakhtine : « En relativisant tout le dehors stable, préétabli, façonné, la carnavalisation et son pathos des changements et des renouvellements permit à Dostoïevski de pénétrer dans les couches profondes de l'homme et des relations humaines<sup>117</sup>. » C'est donc dire qu'en autorisant le personnage à entrer en contact avec autrui

---

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 236.

« dans la sphère supérieure de l'esprit<sup>118</sup> », la carnavalisation est à la base de la dialogisation complète de l'œuvre de Dostoïevski (Kristeva dira du discours carnavalesque qu'il « brise les lois du langage censuré par la grammaire et la sémantique<sup>119</sup> »).

## 2.4 L'intertextualité selon Riffaterre

Si Bakhtine admet Dostoïevski comme l'héritier de la tradition carnavalesque, du dialogue socratique et de la ménippée, cela n'implique toutefois pas que le roman doive être vu comme un produit *fini*. En effet, rappelons que le roman agit comme une extériorisation du dialogisme : il est une surface textuelle où se croisent le texte actuel et les textes dont il hérite. Si le texte est en mesure d'échapper à la finalité et de poursuivre le dialogue, c'est grâce à l'acte de lecture : en lisant le texte, le lecteur lui permet de s'actualiser. C'est à cet égard que, dans la présente étude, je convoque les travaux du théoricien Michael Riffaterre, qui place l'acte de lecture au centre de sa théorie sur l'intertextualité. De l'avis de Riffaterre, l'intertextualité survient lorsqu'il y a présence d'« associations mémorielles [...] plus ou moins étendues, plus ou moins riches, selon la culture du lecteur<sup>120</sup> ». Ces associations sont déclenchées par l'intertexte, soit « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui qu'on a sous les yeux<sup>121</sup> ». Alors qu'on aurait tendance à poser une équivalence entre intertexte et intertextualité, Riffaterre nous met en garde :

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>119</sup> Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *op. cit.*, p. 83.

<sup>120</sup> Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *loc. cit.*, p. 4.

<sup>121</sup> *Ibid.*

Si l'intertextualité se réduisait à la connaissance de l'intertexte, elle fonctionnerait d'autant mieux que le lecteur connaîtrait mieux cet intertexte. Elle cesserait de fonctionner dès que surgirait une génération de lecteur pour laquelle les traditions de la génération précédente seraient lettre morte. [...] L'accident historique qu'est la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel<sup>122</sup>.

Et, en effet, rappelons-nous que Bakhtine lui-même souligne le phénomène lorsqu'il oppose la mémoire subjective de Dostoïevski à la mémoire objective du genre littéraire. Pour Riffaterre, l'intertextualité est déclenchée par « la perception de la *trace* de l'intertexte<sup>123</sup> ». Ainsi, le théoricien décrit l'intertextualité comme un « phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire<sup>124</sup> ». Lorsque le lecteur lit un texte, il prend conscience du fait que les mots « signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier<sup>125</sup> ». À la lecture linéaire, qui permet de dégager le sens d'un mot, le lecteur ajoute sa propre perception afin de faire ressortir la signification du texte. Riffaterre ajoute :

Ainsi compris, la production du sens dans l'œuvre littéraire résulte d'une double démarche de lecture : d'une part, la compréhension du mot *selon les règles du langage* et les *contraintes du contexte*, et d'autre part la connaissance du mot comme *membre d'un ensemble* où il a *déjà joué ailleurs* un rôle défini<sup>126</sup>.

Mais il n'est pas nécessaire pour le lecteur de connaître l'intertexte pour comprendre la signification du texte qu'il a sous les yeux. Riffaterre le dit explicitement :

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>126</sup> *Ibid.*



L'intertexte [...] peut rester inconnu. Tout corpus littéraire est vulnérable, vite oublié ; les changements idéologiques le détruisent parfois entièrement, ou l'occulent pour des générations entières de lecteurs. Mais ces pertes n'affectent pas le mécanisme de la présupposition ; à la limite, présupposer un intertexte introuvable ne fait que prolonger ou perpétuer le premier [stade] de la lecture, la perception du bloc à l'interprétation de l'étrangeté que ni le sociolecte ni le contexte n'atténuent, la trace ineffaçable de la signifiante disparue<sup>127</sup>.

Ainsi, il n'est pas nécessaire de connaître le dialogue socratique ou la ménippée pour comprendre Dostoïevski, tout comme il n'est pas obligatoire d'avoir lu l'œuvre du Russe pour saisir les textes de Gide et de Chatelion. Par contre, il est certain que l'intertexte ajoute à la richesse de la lecture et offre de nouvelles façons de percevoir ces textes.

---

<sup>127</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *loc. cit.*, p. 9.

### CHAPITRE 3. GIDE ET DOSTOÏEVSKI : RETRACER LE DIALOGUE

Il nous paraît nécessaire, avant de nous lancer dans l'analyse des liens qui unissent *Les caves du Vatican*, d'André Gide, et l'œuvre de Fédor Dostoïevski, plus particulièrement *Crime et châtiment*, d'en justifier l'exercice. En effet, les similitudes entre ces deux œuvres, ont déjà été maintes fois mentionnées<sup>128</sup>. Dans son étude méthodologique des *Caves*, Alain Goulet souligne déjà la non-originalité de l'entreprise, qui se résume à « mettre en évidence une source incontestable<sup>129</sup> ». Il fait référence à Gide lui-même et à un passage de son journal :

J'écris à Pierrefeu : Monsieur, une seule chose me déplaît dans votre article : le reproche que vous me faites de chercher à dissimuler ce que je dois à Dostoïevski. J'ai pour Dostoïevski la plus vive reconnaissance, et ne peut pourtant pas la proclamer plus haut que je n'ai fait [...] <sup>130</sup>.

La reconnaissance évidente de Gide envers Dostoïevski n'empêche pas Goulet d'aller de l'avant avec sa propre démonstration des parallèles entre *Les caves* et *Crime et châtiment*, où il se sert du second pour démontrer comment le premier est en « rupture [avec] la grande tradition romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>131</sup> ». Toutefois, même si nous reconnaissons la pertinence et la rigueur de l'« étude méthodologique » effectuée par Goulet, nous sommes d'avis que les liens qui unissent *Les caves* et Dostoïevski doivent être étudiés différemment.

---

<sup>128</sup> Alain Goulet, *Les caves du Vatican. Étude méthodologique.*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972, p. 59.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 59.

Selon nous, la question n'est plus d'établir s'il y a présence de Dostoïevski chez Gide : Gide et Goulet ont déjà répondu à cette question, et on sait du reste, avec Kristeva, que « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte<sup>132</sup> ». Notre questionnement réside plutôt dans la façon dont se manifestent les caractéristiques typiquement dostoïevskiennes dans l'œuvre de Gide, plus particulièrement dans *Les caves du Vatican*. En effet, nous croyons que les caractéristiques esthétiques des œuvres de Gide reproduisent celles des œuvres de Dostoïevski telles qu'énoncées par Bakhtine dans sa *Poétique de Dostoïevski*. Or, il n'existe, à notre connaissance, aucune étude systématique des *Caves* en fonction des procédés qui ont été identifiés par Bakhtine. La polyphonie, la satire ménippée, le carnavalesque, parmi d'autres, sont, pour l'instant, confinés à Dostoïevski. Et même si, comme le rapporte Alain Goulet, Gide l'avoue lui-même : il *doit quelque chose* à Dostoïevski, nous croyons que le rapport intertextuel entre ces deux œuvres ne se limite pas à l'admiration de l'un envers l'autre. Au contraire, il est solidifié par la reproduction de ces caractéristiques qui sont propres à l'œuvre de Dostoïevski.

### 3.1 Gide et Dostoïevski au-delà du récit

C'est dans les écrits non fictifs de Gide qu'on observe d'abord les parallèles entre les deux auteurs. Nous avons déjà cité, dans les chapitres précédents, des passages des conférences de Gide sur Dostoïevski, preuve que le Français a lu, apprécié et même admiré

---

<sup>132</sup> Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *op. cit.*, p. 85.

les œuvres du Russe, qu'il défend devant la France littéraire de son époque. En ce sens, il ne nous semble pas exagéré d'affirmer que la position de Gide par rapport à Dostoïevski fait écho à l'intertextualité de Kristeva : Gide aurait « absorbé » les textes de Dostoïevski avant d'écrire *Les caves*.

Au-delà des éléments et des caractéristiques de ses textes, il semble y avoir aussi une forme d'identification de la part de Gide envers Dostoïevski. Dans sa préface à *L'immoraliste*<sup>133</sup>, Gide partage ses motivations en tant qu'auteur et fait allusion aux critiques qu'il a reçues, dont les reproches rappellent « l'insuccès<sup>134</sup> » de Dostoïevski en France : « Que si j'avais donné mon héros pour exemple, il faut convenir que j'aurais bien mal réussi ; les quelques rares qui voulurent bien s'intéresser à l'aventure de Michel, ce fut pour le honnir de toute la force de leur bonté<sup>135</sup>. » Rappelons qu'à l'époque, tel que nous l'avons précédemment démontré, les lecteurs français reprochaient à Dostoïevski l'inconséquence de ses personnages. Mais ce qui nous intéresse, ce ne sont pas les similitudes entre la réception du héros de *L'immoraliste* et celle des héros de Dostoïevski : c'est plutôt ce que révèle Gide par rapport à ses intentions en tant qu'auteur. En effet, nous tirons deux conclusions de ce qu'il affirme dans sa préface : d'abord, à l'image de Dostoïevski, Gide n'a pas cherché à faire un héros « bon », tout au contraire ; ensuite, son personnage n'a pas de fonction didactique. De fait, tel qu'il le déclare lui-même lorsqu'il fait référence à ses œuvres : « Au demeurant,

---

<sup>133</sup> Préface que Gide écrit dès 1902 après la publication de l'édition originale de son roman et qu'il ajoute aux impressions subséquentes.

<sup>134</sup> André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981, p. 51.

<sup>135</sup> André Gide, « Préface », *L'immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 7.

je n'ai cherché de rien prouver, mais de bien peindre et d'éclairer bien ma peinture<sup>136</sup>. » Nous faisons un lien entre ces propos et une autre affirmation de Gide à propos de Dostoïevski :

Dostoïevski compose un tableau où ce qui importe surtout et d'abord, c'est la répartition de la lumière. Elle émane d'un seul foyer... [Ce] qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre. Dostoïevski groupe ses personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté. Chacun de ses personnages baigne dans l'ombre<sup>137</sup>.

Ainsi, chez Gide tout comme chez Dostoïevski, le but serait de montrer, sans chercher à prouver. Il y aurait donc, dans l'intention de l'auteur du moins, le désir d'illustrer une idée, mais sans la volonté de la défendre explicitement.

Cette réflexion, que nous associons aujourd'hui à Gide, est à l'origine énoncée par Bakhtine pour décrire les particularités de l'écriture de Dostoïevski :

Dostoïevski savait précisément *représenter l'idée d'autrui* en lui gardant toute sa valeur, sans l'affirmer ni la confondre avec l'expression de sa propre idéologie. Dans son œuvre, l'idée devient *objet de la représentation artistique* ; quant à l'auteur, il se transforme en un grand peintre de l'idée<sup>138</sup>.

Encore une fois, nous revenons à la peinture, et donc à l'acte de représenter, de décrire. C'est une autre ressemblance entre *L'immoraliste* de Gide et Dostoïevski : les idées véhiculées dans leurs romans respectifs ne mènent à aucune « vérité impersonnelle<sup>139</sup> », qui trahirait « l'expression de [la] propre idéologie [de l'auteur]<sup>140</sup> », ne conduisent pas à une vérité

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>137</sup> André Gide, *Dostoïevski : articles et causeries*, op. cit., p. 142.

<sup>138</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 133.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 133.

universelle qui régirait l'univers du roman et en ferait une œuvre monologique. Et même si nous sommes d'avis que *Les caves* comporte des traits monologiques, parce qu'il s'agit d'une idée sur une idée, le récit ne trahit pas l'opinion personnelle de Gide, mais nous reviendrons sur ce point. Pour l'instant, remarquons simplement que les premiers parallèles que nous établissons entre Gide et Dostoïevski concernent davantage des éléments qui entourent le texte plutôt que celui-ci en lui-même.

### **3.2 Gide sur les traces de Dostoïevski**

Alors que nous nous apprêtons à recenser les traces de Dostoïevski chez Gide, il convient d'établir ce que nous entendons par *traces*. De l'avis de Riffaterre, l'intertextualité est une question de perception, par le lecteur, des rapports qui unissent des œuvres. Les traces sont donc des manifestations de l'intertexte, qui permettent de l'identifier et qui influencent l'ensemble de la signification du texte. Elles sont garantes du bien-fondé de la lecture intertextuelle parce qu'elles balisent l'interprétation, faisant en sorte d'éviter que le lecteur propose une interprétation trop subjective. Le rapport intertextuel entre Gide et Dostoïevski est particulier, puisqu'il s'agit en fait d'une double intertextualité : d'une part, parce que Gide a lu Dostoïevski et donc généré (selon la théorie de Kristeva) son propre texte à partir de celui du Russe ; d'autre part, parce qu'en tant que lecteur de Dostoïevski et de Gide, nous reconnaissons les traces du premier chez le second, ce qui établit (selon Riffaterre) l'œuvre de Dostoïevski comme intertexte de l'œuvre de Gide.

Venons-en aux *Caves du Vatican*, où nous nous posons la question suivante : comment les liens qui unissent Dostoïevski, et plus particulièrement son roman *Crime et châtiment*, et *Les caves* construisent-ils à la fois le texte et sa signification ? Nous commencerons par revisiter les crimes de Raskolnikov et de Lafcadio, afin de situer les œuvres l'une par rapport à l'autre et de positionner directement *Crime et châtiment* comme un intertexte des *Caves*. Par la suite, nous explorerons les différents éléments que partagent les deux romans afin d'établir comment chacun d'entre eux peut être analysé en fonction de l'autre : les motivations de Raskolnikov et Lafcadio ; les personnages de Geneviève et Sonia ; le concept de la volonté. Nous croyons que, au terme de notre analyse, nous aurons réussi à renouveler le dialogue déjà existant entre *Les caves* et Dostoïevski et à montrer comment Gide a laissé des traces dostoïevskiennes dans son roman, qu'elles soient volontaires ou involontaires.

### **3.3 *Les caves du Vatican* : un roman à idée**

Notre analyse intertextuelle débute avec ce qui constitue le cœur des deux romans : le crime. Dans *Crime et châtiment*, le passage à l'acte est marqué par un double meurtre, l'un prévu, l'autre accidentel : alors qu'il a mis des semaines à prévoir le meurtre de l'usurière Aliona Ivanovna, l'étudiant Rodion Raskolnikov se retrouve à devoir tuer la sœur de sa victime, Lizavéta Ivanovna, qui a assisté à toute la scène. *Les caves* ne met en scène qu'un seul crime, qui n'est ni accidentel, ni prémédité : le passage à l'acte relève du hasard. Alors

que Raskolnikov a passé près d'un mois à laisser mûrir son idée, pour Lafcadio, le héros des *Caves*, le crime n'est qu'une question de circonstances :

Soudain, [Raskolnikov] tressaillit ; une pensée, qu'il avait eue la veille, là aussi, lui fusa à nouveau dans la tête. Pourtant s'il tressaillit, ce n'était pas parce que cette idée venait de fuser. Car il le savait bien, il *pressentait* qu'elle « fuserait » obligatoirement, il l'attendait déjà ; et cette pensée aussi, elle ne datait pas du tout de la veille. La différence tenait en ceci que, un mois auparavant, et même encore la veille, elle était juste un songe, alors que, maintenant... maintenant, elle apparaissait soudain comme tout sauf un songe, oui, sous une sorte d'aspect nouveau, menaçant, totalement inconnu et, soudain, c'est lui-même qui venait d'en prendre conscience...<sup>141</sup>

Lafcadio releva le bord de son castor et commença de le considérer [Fleurissoire] d'un œil morne, indifférent en apparence<sup>142</sup>. [...] « Qui le verrait ? pensait Lafcadio. Là, tout près de ma main, sous ma main, cette double fermeture, que je peux faire jouer aisément ; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait crouler en avant ; une petite poussée suffirait ». [...] « Un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police<sup>143</sup> ! »

Mais au moment où il pousse Fleurissoire hors du train, ce n'est pas la première fois que Lafcadio fait allusion à un « crime immotivé » ; quelques pages plus tôt<sup>144</sup>, il se souvient d'un moment, lors d'un passage à Covigliajo, où il avait envisagé de tuer, sans scrupules, une petite vieille à qui il rendait service. Lorsqu'il pense aux circonstances de ce crime imaginaire, Lafcadio fait référence à une « main qui ne [tremblerait] pas » et à un « petit laps par où l'imprévu se fait jour. Rien ne se passe jamais tout à fait comme on l'aurait cru... C'est

---

<sup>141</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtement*, traduit par André Markowicz, vol. 1, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002, p. 87.

<sup>142</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 189.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 186-187.



là ce qui me porte à agir... On fait si peu<sup>145</sup> ! » Il nous apparaît assez évident que le passage fait référence non seulement au crime de Raskolnikov, perturbé par la présence inattendue de Lizavéta, mais aussi aux doutes que celui-ci entretient avant de perpétrer son crime. Nervosité, tremblements, fièvres, rêves prémonitoires (décrits comme des « rêves de maladie<sup>146</sup> ») : les manifestations physiques qui assaillent Raskolnikov sont des preuves matérielles de l'hésitation qu'il ressent avant d'assassiner l'usurière. En parlant de la main ferme de Lafcadio et de son désir d'agir sans préparation, Gide trace un lien évident avec *Crime et châtiment*. Cela nous donne l'impression que le crime de Raskolnikov (le roman de Dostoïevski) a servi de schéma à celui de Lafcadio (le roman de Gide) qui, de son côté, a appris des erreurs de son prédécesseur : il n'a pas d'hésitation à tuer et ne commet pas d'erreur de nervosité. Aussi, parce qu'il emprunte à Dostoïevski, on ne sent pas d'originalité dans l'idée proposée par Gide ; alors que Dostoïevski écrit « des romans sur l'idée<sup>147</sup> », Gide signe, avec *Les caves*, un roman sur l'idée de Dostoïevski.

C'est peut-être ce qui donne l'impression à Alain Goulet que Gide va plus loin qu'un simple « démontage [...] de *Crime et châtiment* », et se demande « s'il ne vise pas plutôt l'image qu'on se faisait à l'époque de cet ouvrage en France<sup>148</sup> » : un roman aux personnages monstrueux et illogiques, qui va à l'encontre de la tradition française, jusqu'ici servie par le personnage typiquement balzacien. Goulet parlera d'une « idéologie de l'époque [qui est]

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>146</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>147</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>148</sup> Alain Goulet, *Les Caves du Vatican. Étude méthodologique*, *op. cit.*, p. 64.

renversée et prise systématiquement à contre-pied<sup>149</sup> » par Gide. C'est dans cet ordre d'idée qu'il analyse le meurtre commis par Lafcadio, qui « reste du domaine de la transgression à l'état pur<sup>150</sup> », l'absence de culpabilité de celui-ci<sup>151</sup> et les confessions des deux meurtriers :

Enfin Sonia demande à Raskolnikov une confession publique pour racheter son crime alors que Geneviève propose une confession privée, c'est-à-dire qu'au-delà de la différence de religions le monde de Dostoïevski présente une homogénéité en face du héros, tandis que le monde de Gide est dégénéré, disloqué, et tous les accommodements y sont permis pourvu qu'ils soient souterrains<sup>152</sup>.

Ce que Goulet identifie comme une déconstruction ou un renversement, nous l'apparentons plutôt à un phénomène de carnavalisation, à la fois dans le roman et dans l'acte d'écrire. En effet, lorsqu'il choisit de donner vie à ce Lafcadio monstrueux, dépourvu non seulement de remords, mais aussi de motivation, Gide participe à la détronisation du roman français tel qu'on le connaissait depuis Balzac. Pour reprendre les mots de Bakhtine, l'écriture des *Caves* est le produit du « rite de l'in-détronisation, qui a engendré un type particulier, détronisant, dans la structure des images artistiques et d'œuvres entières, un type fondamentalement ambivalent et à deux plans<sup>153</sup> » (et c'est aussi le cas du récit, qui se soucrit aux lois du carnaval à plusieurs égards). En tant qu'objet littéraire, *Les caves du Vatican* représentent « le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance<sup>154</sup> » en action.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>151</sup> « Devant l'objectivation de son crime, Raskolnikov s'effondre ; Lafcadio ne comprendra le sens du sien que lorsque le monde se fermera devant lui » (*Ibid.*).

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 184.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 182.

Du point de vue du récit, en plus des éléments carnavalesques, *Les caves* présentent des caractéristiques de la satire ménippée, mais dans une perspective intertextuelle : il s'agit des « aventures de *l'idée* » de Gide, pas de l'idée de Lafcadio. En fait, du point de vue de l'idée, *Les caves* ne se soumet pas vraiment aux règles du roman dostoïevskien. Chez Dostoïevski, l'idée voyage entre les personnages. Dans *Crime et châtiment*, l'idée du meurtre provoque même des symptômes physiques chez l'assassin et chez les protagonistes qui apprennent son existence. Raskolnikov tombe malade pendant plusieurs semaines après avoir commis les meurtres ; Sonia entre « comme dans un état second<sup>155</sup> » après que l'étudiant lui a avoué le meurtre d'Aliona et de Lizavéta Ivanovna ; la mère de Raskolnikov, Poulkéria, tombe malade « dès le début du procès<sup>156</sup> » de celui-ci. Chez Gide, l'idée est fixe : elle prend exactement la même forme chez Lafcadio que chez le romancier Julius de Baraglioul. Cela explique pourquoi, lorsque celui-ci parle du héros de son roman, il le décrit d'abord en ses termes : « Il s'agit d'un jeune homme, dont je veux faire un criminel. [...] Je ne veux pas de motif au crime ; il me suffit de motiver le criminel. Oui ; je prétends l'amener à commettre gratuitement le crime ; à désirer commettre un crime parfaitement immotivé<sup>157</sup>. » On reconnaît évidemment Lafcadio, qui se reconnaît aussi puisqu'il « [commence] à prêter une oreille plus attentive<sup>158</sup> » à ce discours. Mais quand Julius ajoute que son héros « [agit] surtout par jeu, et qu'à son intérêt il préfère couramment son plaisir », on constate que l'idée derrière

---

<sup>155</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, trad. André Markowicz, vol. 2, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002, p. 239.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>157</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>158</sup> *Ibid.*

*Les caves* est carrément dédoublée, présente à la fois dans le roman fictif de Julius et dans le roman en tant que tel :

Il [Lafcadio] ne prenait pas garde à ceci, ou ne savait pas encore que, pour lui, désormais, le goût des mets allait changer. Ou du moins, comme il trouvait égal plaisir à lutter contre l'appétit, à céder à la gourmandise, maintenant que ne le pressait plus le besoin, sa résistance se relâchait. Parlons sans images : d'aristocratique nature, il n'avait permis à la nécessité de lui imposer aucun geste – qu'il se fut permis à présent, par malice, par jeu, et par l'amusement de préférer à son intérêt son plaisir<sup>159</sup>.

L'idée « fixe » des *Caves* crée une sorte de paradoxe : elle est rendue possible grâce à un dialogue entre Dostoïevski et Gide, elle crée un dialogue entre le roman français de l'époque et *Les caves*, mais elle empêche un réel dialogue entre les personnages, créant par le fait même un roman à tendance monologique. Finalement, même si *Les caves* n'est pas un roman à thèse (les divers personnages ont différentes opinions sur le crime de Lafcadio, tout comme les personnages de *Crime et châtiment* ont leur propre manière d'envisager le crime de Raskolnikov), il se positionne comme une *antithèse* au roman de Dostoïevski. Cela est visible par trois aspects : la motivation derrière le crime, les rôles de Geneviève et de Sonia dans la rédemption du héros, et le discours sur la volonté. Ce sont ces aspects que nous traiterons maintenant.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 185.

### 3.4 Le crime : la marque de l'esprit supérieur

La carnavalisation est centrale au déroulement des *Caves du Vatican* et de *Crime et châtiment*, ainsi qu'à la caractérisation de Lafcadio et de Raskolnikov, particulièrement lorsqu'il est question de la réalité socioéconomique des mondes où évoluent les héros. Toutefois, avant de démontrer en quoi la carnavalisation intervient dans ces romans, il convient d'indiquer le sens du concept, tel que défini par Bakhtine :

Les lois, les interdictions, les restrictions qui déterminaient la structure, le bon déroulement de la vie normale (non carnavalesque) sont suspendues pour le temps du carnaval ; on commence par renverser l'ordre hiérarchique et toutes les formes de peur qu'il entraîne : vénération, piété, étiquette, c'est-à-dire tout ce qui est dicté par l'inégalité sociale ou autre (celle de l'âge par exemple). On abolit toutes les *distances* entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : *un contact libre et familier*. C'est un moment très important de la perception carnavalesque du monde. Les hommes séparés dans la vie par des barrières hiérarchiques infranchissables s'abordent en toute simplicité sur la place du carnaval. Cette attitude familière impose un caractère particulier à l'organisation des actions de masse, une gesticulation carnavalesque libre, ainsi que le mot carnavalesque franc. Dans le carnaval s'instaure une *forme sensible, reçue d'une manière mi-réelle, mi-jouée, un mode nouveau de relations humaines*, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-puissants de la vie courante. La conduite, le geste et la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui les déterminaient entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de vue de la logique de la vie habituelle. *L'excentricité* est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familier ; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 181.

Or, chez Lafcadio comme chez Raskolnikov, si le concept du crime immotivé est possible, c'est parce que celui-ci est commis dans un monde non limité par les classes sociales, un monde où l'argent ne comporte aucune valeur aux yeux des protagonistes<sup>161</sup>. C'est ce qui explique pourquoi Raskolnikov cache les biens volés lors du meurtre d'Aliona Ivanovna et ne s'en sert pas : « Les enquêteurs et les juges furent très surpris, entre autres, de ce qu'il eût caché le porte-monnaie et les objets sous une pierre sans les utiliser, et, pire encore, que non seulement il ne se souvînt pas en détail de tous les objets volés, mais qu'il s'était même trompé dans leur nombre<sup>162</sup>. » C'est aussi pourquoi le corps de Fleurissoire est retrouvé avec « [d]ans la poche intérieure de [son] veston une enveloppe jaune tout ouverte [contenant] six billets de mille francs<sup>163</sup> ». De la même façon que les mondes carnavalisés des *Caves du Vatican* et de *Crime et châtiment* permettent le crime, ils préparent également le terrain pour la rédemption de leur héros respectif, notamment en provoquant les rencontres entre Raskolnikov et Sonia, et entre Lafcadio et Geneviève (nous y reviendrons).

Bien que la carnavalisation soit propice au *concept* du crime immotivé, celui-ci ne devient une réalité que pour un seul de nos deux héros. En raison de son absence de remords, mais surtout de l'absence de questions existentielles, nous sommes d'avis que Lafcadio *est* le surhomme que Raskolnikov cherche à devenir lorsqu'il commet son crime. En effet,

---

<sup>161</sup> Alain Goulet dira du meurtre de Raskolnikov qu'il « n'est gratuit que dans la mesure où celui-ci méprise l'argent comme Lafcadio, mais il ne l'est pas puisqu'il l'a commis pour "se refuser à passer devant une mère affamée, en serrant [son] rouble dans [sa] poche" » (Alain Goulet, *op. cit.*, p. 63). Tel qu'expliqué dans le présent chapitre, nous sommes plutôt d'avis que le meurtre de Raskolnikov est entièrement motivé par son désir de prouver qu'il est un surhomme.

<sup>162</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, *op. cit.*, p. 448.

<sup>163</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 201.

contrairement à Raskolnikov, Lafcadio ne tue pas pour savoir s'il est un grand homme, mais pour savoir ce que ça fait que d'enlever la vie : « Mais la curiosité, c'est de savoir ce que la vieille aurait dit si j'avais commencé de serrer...<sup>164</sup> » Lorsqu'il explique à Sonia les motivations derrière son crime, Raskolnikov lui dit qu'il a tué l'usurière parce qu'il voulait répondre à une réflexion qui le torturait : est-il, oui ou non, un homme de la trempe de Napoléon, un homme faisant partie des « gens extraordinaires, [qui] ont le droit de commettre tous les crimes possibles et d'enfreindre la loi comme ça leur chante, justement parce qu'ils sont extraordinaires<sup>165</sup> » ? Raskolnikov précise son idée (rapportée ici par Porphiri Pétrovitch) lorsqu'il discute avec Sonia des raisons qui l'ont poussé au crime :

— [Q]u'est-ce qui se serait passé, mettons, si c'est Napoléon qui s'était trouvé à ma place, et que, pour commencer sa carrière, [...] c'est tout simplement une petite vieille ridicule, veuve d'un secrétaire de collège, qu'il aurait dû tuer, [...] bon, est-ce qu'il l'aurait fait, ça, s'il n'y avait pas eu d'autre solution ? Ça ne l'aurait pas un peu gêné que ce soit, enfin, trop peu monumental et... un péché ? Eh bien, je te dis, avec cette « question »-là, je me suis torturé pendant des mois, au point que ça m'a vraiment fait honte, quand j'ai enfin compris (et d'un coup, tu vois) que, non seulement ça ne l'aurait pas gêné, mais, même, [...] il n'aurait pas compris : qu'est-ce qu'il y a de gênant là-dedans<sup>166</sup> ?

Notons au passage que, dans le crime hypothétique que Raskolnikov attribue à Napoléon, celui-ci « [tord] le cou<sup>167</sup> » de sa victime, tout comme le fait Lafcadio lorsqu'il fantasme à propos du meurtre de la vieille de Covigliajo. Relevons surtout que, comme le Napoléon imaginé par Raskolnikov, quand Lafcadio pousse Fleurissoire à sa mort, il ne se pose pas de questions, ni par rapport au bien et au mal, ni par rapport à sa propre valeur en tant qu'humain.

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>165</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtement*, *op. cit.*, p. 444.

<sup>166</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtement*, traduit par André Markowicz, vol. 2, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002, p. 244-245.

<sup>167</sup> *Ibid.*

Il commet le crime, se rassoit calmement, et n'est que quelque peu ennuyé par rapport à son chapeau, que Fleurissoire a saisi en tentant de se raccrocher pendant sa chute. Que le geste ne soit pas monumental (c'est-à-dire, que le meurtre ait été commis dans un contexte banal, et impliquant un homme tout aussi banal) lui importe peu, parce qu'il ne se laisse pas définir par l'acte, alors que les paramètres du crime sont au centre de la réflexion de Raskolnikov. Ce dernier voit comme un échec son impossibilité à concevoir l'être humain comme un insecte qu'on écrase sans y penser : « [S]i je me pose cette question : est-ce que l'homme est un pou, c'est donc que, *pour moi*, l'homme, il n'est pas un pou, mais que c'est un pou pour celui qui ne se la pose pas, cette question, celui qui y va directement, sans aucune question...<sup>168</sup> » Lafcadio, lui, ne s'attarde pas à la réflexion : il l'incarne. Il n'est pas affolé d'avoir tué un homme, et n'est pas non plus angoissé par la perspective que cet homme ne soit qu'un « sale magot<sup>169</sup> », pour reprendre ses mots (qu'on peut voir comme une allusion à ceux de Raskolnikov).

Le concept du surhomme explique aussi pourquoi les deux personnages réagissent aussi différemment après leur crime respectif. Pour Raskolnikov, le double meurtre est le début de plusieurs semaines de manifestations physiques toutes plus désagréables les unes que les autres : fièvre, hallucinations, rêves, comportements inexplicables aux yeux de ses proches. Selon Bakhtine, ces caractéristiques sont des manifestations typiques de la satire ménippée :

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>169</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 189.



La ménippée fait appel à [...] l'expérimentation morale et psychologique, à la représentation d'états psychiques inhabituels, anormaux : démence de toutes sortes (« thématique maniacale »), dédoublement de la personnalité, rêveries extravagantes, songes bizarres, passions frisant la folie, suicides, etc.<sup>170</sup>

Si ces « symptômes » sont présents chez Raskolnikov, c'est en raison des sentiments conflictuels que provoque chez lui le meurtre des sœurs Ivanovna : n'étant pas un surhomme, il n'arrive pas à assumer son geste et devient aliéné à lui-même, un conflit intérieur qui s'exprime par les manifestations susmentionnées et qui donne au personnage son caractère ambivalent. En ce sens, Raskolnikov est à la fois un produit de la ménippée, mais aussi une représentation du processus ayant mené à celle-ci :

[La ménippée] est contemporaine de l'époque où la pensée n'est plus une pratique [et où] la littérature [devient] « pensée » [et prend] conscience d'elle-même comme un *signe*. L'homme, aliéné de la nature et de la société, s'aliène à lui-même, découvre son « intérieur » et « réifie » cette découverte dans l'ambivalence de la ménippée. Ce sont les signes avant-coureurs de la représentation réaliste<sup>171</sup>.

Mais alors que Kristeva décrit « le dialogue et l'ambivalence [comme] la seule démarche permettant à l'écrivain d'entrer dans l'histoire en professant une morale ambivalente, celle de la négation comme affirmation<sup>172</sup> », Bakhtine considère quant à lui que la ménippée, telle que réincarnée chez Dostoïevski, est « à son zénith<sup>173</sup> ». En fait, selon nous, celui qui nie pour affirmer, ce serait plutôt Gide, avec un Lafcadio dépourvu de regrets, dont le meurtre n'est le résultat d'aucun conflit intérieur, mais bien l'affirmation d'une nature déjà bien connue du principal intéressé. Chez Lafcadio, aucune maladie ni signe de folie, à l'exception d'une

---

<sup>170</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 173.

<sup>171</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè*, op. cit., p. 106.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>173</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 178.

brève mention de la cabine étouffante (« On manque d'air ici<sup>174</sup> ») et du rythme cardiaque un peu élevé (« Si je croise quelqu'un dans le couloir : du calme... Non, mon cœur ne bat plus<sup>175</sup> »). Alors que Lafcadio se positionne comme le Napoléon que Raskolnikov n'arrive pas à être, et comme son crime évite les erreurs commises précédemment par Raskolnikov, nous sommes portés à croire non seulement que le crime des *Caves* repose sur le crime de *Crime et châtiment*, mais surtout que Gide retrouve la grandeur de l'homme d'exception (extraordinaire) en la faisant découler d'un crime immotivé.

### 3.5 L'amour rédempteur

Les duos que forment Raskolnikov et Sonia et Lafcadio et Geneviève ont une dynamique assez semblable, malgré une finale radicalement différente. Si leur présence au sein de leur roman respectif est difficilement comparable (Sonia est l'un des personnages principaux de *Crime et châtiment*, tandis que Geneviève joue un rôle très secondaire au sein des *Caves*), Geneviève et Sonia ont un rôle similaire lorsqu'arrive le moment de la confession : porteuses d'un amour sans limites, elles incitent le héros à se confesser et à se repentir de son crime. Cet amour inconditionnel, envers et contre tous, n'est pas sans rappeler l'amour maternel idéalisé, l'amour *malgré tout*. De leur côté, Raskolnikov et Lafcadio portent envers Sonia et Geneviève un amour qui se rapproche de la dévotion. Dans les deux

---

<sup>174</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, op. cit., p. 196.

<sup>175</sup> *Ibid.*

cas, Geneviève et Sonia prennent le rôle de la Sainte Vierge : miséricordieuses, elles soutiennent le héros malgré sa culpabilité avouée.

Chez Dostoïevski, la comparaison pourrait difficilement être plus claire : quand Sonia comprend que Raskolnikov a tué les sœurs Ivanovna, elle lui tend une croix et offre de l'accompagner à la confession : « Prends... c'est la mienne ! La mienne ! suppliait-elle. On va aller souffrir ensemble, ensemble on va porter la croix !...<sup>176</sup> » La référence à Jésus portant la croix et à Marie assistant à sa crucifixion est évidente. Lorsque Raskolnikov est finalement envoyé au bagne et que Sonia lui rend visite, les détenus s'adressent à elle comme à une mère : « Notre bonne Sofia Sémionovna, notre mère à tous, douce et compatissante<sup>177</sup> ! » Dans le même ordre d'idée, à la toute fin de *Crime et châtiment*, c'est quand il admet son amour pour Sonia que Raskolnikov en vient finalement à la repentance :

Il ne savait pas comment cela était arrivé, mais, brusquement, ce fut comme si quelque chose le saisissait et venait le jeter aux pieds de Sonia. Il pleurait et lui embrassait les genoux. Le premier instant, elle eut une peur terrible, tout son visage se figea. Elle bondit et, toute tremblante, elle le fixa des yeux. Pourtant, à l'instant même, à la seconde, elle comprit. Un bonheur infini s'illumina dans son regard ; elle avait compris – et il n'y avait plus de doute dans son esprit – qu'il l'aimait, qu'il l'aimait à l'infini et que *cet instant-là* était enfin venu...<sup>178</sup>

Au cours des pages suivantes (les dernières du roman), Raskolnikov prend l'Évangile laissé par Sonia, celui « dans lequel elle avait lu la résurrection de Lazare<sup>179</sup> », enfin prêt à devenir un homme nouveau à travers la découverte de Dieu.

---

<sup>176</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 467.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 474.

Si Lafcadio, de son côté, n'expérimente pas sa propre résurrection à la fin des *Caves*, c'est parce que Geneviève ne conserve pas le statut de sainte que Lafcadio lui confère initialement. Lorsqu'elle le visite dans sa chambre, il commence par la repousser, lui disant qu'il « ne [peut] plus être [son] ami<sup>180</sup> », n'arrivant pas à « supporter la douceur<sup>181</sup> » de son regard. Cette rencontre avec Geneviève est le premier indicatif que Lafcadio considère avoir été atteint d'une quelconque façon par son crime : « — [...] Qu'ai-je fait pour que vous m'aimiez ? Pourquoi me parlez-vous ainsi, quand déjà je ne suis plus libre et plus digne de vous aimer<sup>182</sup> ? » Plus qu'une preuve de la considération qu'a Lafcadio envers lui-même, ce passage est révélateur de l'estime qu'il porte à Geneviève. Mais lorsqu'elle suggère à Lafcadio de se confesser devant Dieu pour son crime, il accueille mal la suggestion, parce qu'il associe l'acte à Julius, qui ne bénéficie pas de l'adoration que porte Lafcadio envers Geneviève :

— C'est à Dieu qu'il faut vous livrer, non aux hommes. Si mon père ne vous l'avait point dit, je vous le dirais à présent : Lafcadio, l'Église est là pour vous prescrire votre peine et pour vous aider à retrouver la paix, par-delà votre repentir<sup>183</sup>.

Geneviève a raison ; [...] Fâcheux que ce soit cette andouille de Julius qui lui ait conseillé cela d'abord<sup>184</sup> !

---

<sup>180</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, op. cit., p. 246.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 246-247.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 247-248.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 248.

Cette association avec Julius pousse Lafcadio à avoir envie de « détourner Geneviève de son père, de l'amener plus bas, plus près de lui<sup>185</sup> » ; mais s'il veut l'abaisser à son niveau, c'est d'abord parce qu'il la met sur un piédestal. Finalement, c'est en passant la nuit avec elle et en constatant qu'elle a des sentiments pour lui que Lafcadio fait perdre à Geneviève sa « sainteté » : « Quoi ! va-t-il renoncer à vivre ? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer<sup>186</sup> ? » Ayant perdu sa place en tant qu'icône aux yeux de Lafcadio, Geneviève n'est plus en mesure de le guider vers la confession, comme Sonia le fait pour Raskolnikov. Au contraire, celui qui, deux pages plus tôt, mentionnait qu'il « n'échapperait pas à [lui-même] » et qu'il avait « l'impunité en horreur<sup>187</sup> », remet maintenant en doute son désir de se livrer. De son côté, lorsqu'il comprend que Sonia est amoureuse de lui et qu'il l'aime en retour, Raskolnikov est déjà au bain ; Sonia n'encourt donc pas le risque d'être salie par l'amour qu'elle lui porte, le châtiment ayant déjà commencé. Ainsi, avec sa finale complètement opposée à celle de *Crime et châtiment*, *Les caves* se pose une fois de plus en réponse à Dostoïevski, une réponse qui n'existe que parce que l'œuvre initiale est bien présente.

---

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 247.

### 3.6 Volonté, raison et inconséquence

Le troisième élément qui distingue Lafcadio de Raskolnikov est leur conception de la volonté. Lorsqu'il commet son crime, Raskolnikov a une vision bien précise de ce qui pourrait causer sa perte, c'est-à-dire ce qui pourrait faire en sorte que son crime soit élucidé :

[À] son avis, la raison essentielle tenait au criminel lui-même : c'est le criminel lui-même, et presque tous les criminels, qui, au moment du crime, se voient soumis à une sorte de chute de la volonté et d'affaiblissement qui sont remplacés, au contraire, par une sorte de phénoménale frivolité enfantine, et, ce, au moment précis où la raison et la prudence sont le plus indispensables. Selon sa conviction, cette éclipse de la raison et cette chute de la volonté se saisissent de l'homme comme une maladie, se développent peu à peu et en arrivent à leur point suprême peu de temps avant l'accomplissement du crime ; elles continuent sous le même aspect au moment du crime et encore quelque temps après, selon l'individu ; et puis, elles passent, comme n'importe quelle maladie<sup>188</sup>.

C'est évidemment une réflexion assez ironique puisque c'est en raison de son manque de volonté que Raskolnikov commet des erreurs cruciales qui mèneront aux soupçons prononcés de Porphiri Pétrovitch à son égard, puis à sa confession, rendue superficielle par la certitude du détective que l'étudiant est le meurtrier des sœurs Ivanovna. Lafcadio, lui, se montre encore une fois à la hauteur des pensées de Raskolnikov. Nous avons déjà parlé de son absence de réaction après le meurtre de Fleurissoire, et comment ses agissements étaient opposés à ceux de l'étudiant russe, notamment parce qu'il incarne l'image du surhomme qui est inaccessible à celui-ci. De la même façon qu'il est à la hauteur du Napoléon de *Crime et châtiment*, Lafcadio ne succombe pas à une chute de la volonté. Au contraire, il est indiqué,

---

<sup>188</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 131-132.

dès le début des *Caves*, que Lafcadio recherche « par-dessus tout la libre disposition de soi-même<sup>189</sup> », puis, lors de sa conversation avec Julius, qu'il ne permet pas « à la nécessité de lui imposer aucun geste<sup>190</sup> ». C'est donc dire de Lafcadio qu'il ne succombe pas à ses pulsions et qu'il se laisse entièrement guider par ses désirs. Raskolnikov, de son côté, fait l'inverse : il a *besoin* de savoir s'il appartient à la classe des surhommes, et il commet l'acte de tuer en allant à l'encontre de sa volonté : nous tenons pour preuves son hésitation et les manifestations physiques dont il est victime après avoir commis le crime. C'est « en n'ayant presque pas conscience de lui-même, et, presque sans effort, presque machinalement<sup>191</sup> », qu'il donne le premier coup de hache à Aliona Ivanovna, avant de reprendre ses moyens et de lui en asséner un autre. Après le meurtre de Lizavéta, Raskolnikov « [s'affole] complètement<sup>192</sup> », et c'est le début des symptômes physiques que nous connaissons bien, puisque la perte de volonté a conduit à la perte de la raison.

Lafcadio, lui, ne se soumet pas à la raison, et nous voyons dans cette caractéristique une personnification du discours des *Carnets du sous-sol*, où nous est présentée une longue tirade opposant la volonté à la raison :

Voyez-vous : la raison est, messieurs, une excellente chose – je vous l'accorde volontiers –, mais la raison n'est rien que la raison, elle ne satisfait donc que les besoins rationnels de l'homme, alors que le vouloir est la traduction même de la vie tout entière, oui, je veux dire toute la vie humaine, la raison y comprise, et les grattages de méninges<sup>193</sup>.

---

<sup>189</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>191</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>193</sup> Fédor Dostoïevski, *Les carnets du sous-sol*, traduit par André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, p. 41.

Donc, pour l'homme du sous-sol, c'est par la volonté que l'être humain peut espérer être autre chose que la partie d'une formule mathématique. Dans le même ordre d'idées, c'est aussi cette envie d'échapper à un ordre mathématique qui pousse « l'homme civilisé » à « désirer sciemment une chose qui lui serait néfaste » :

Mais je vous répète pour la centième fois qu'il n'y a qu'un seul cas, oui, un seul cas, où l'homme peut délibérément, en toute conscience, se souhaiter quelque chose de néfaste, de stupide, et même le plus stupide qui soit, je veux dire : pour *avoir le droit* de se souhaiter même ce qui est plus stupide, et ne pas être lié à cette obligation de se souhaiter toujours le plus intelligent<sup>194</sup>.

De son propre aveu, Lafcadio affirme n'avoir « jamais recherché que ce qui ne peut pas [lui] servir<sup>195</sup> ». Ajoutons à cela le fait qu'il « [préfère] à son intérêt son plaisir<sup>196</sup> », et nous pouvons concevoir que Lafcadio fait partie de ces hommes qui suivent même les désirs qui leur seraient néfastes. Ainsi, lorsqu'il affirme qu'il est « un être d'inconséquence<sup>197</sup> », Lafcadio a tort, et ce, même s'il affirme à Julius de Baraglioul qu'il se « [laisserait] mourir de faim devant ce ragoût de logique dont [il a] vu que [Julius alimentait ses] personnages<sup>198</sup> ». En effet, même si l'inconséquence qui le caractérise n'est pas typique des personnages de l'époque, Lafcadio reste conséquent *avec lui-même*, plutôt que d'expérimenter les aléas psychologiques et physiques de Raskolnikov. Finalement, si nous reprenons le questionnement d'Alain Goulet, à savoir si Gide ne cherche pas plutôt, avec *Les caves*, à ridiculiser les caractéristiques littéraires françaises de l'époque, nous serions tentée de croire

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>195</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>198</sup> *Ibid.*



que, sur le point de l'inconséquence et de l'illogisme, c'est plutôt la tradition qui a pris le dessus.

### 3.7 Conclusion

Comme nous l'avons déjà expliqué, le présent exercice ne visait pas à prouver qu'il existe des liens entre Gide et Dostoïevski : nous le savions déjà. Il s'agissait plutôt de montrer comment le discours et les caractéristiques de Dostoïevski sont actualisés chez Gide, plus particulièrement dans *Les caves du Vatican*, et comment nous nous servons de Dostoïevski pour donner un sens à ce roman. Ainsi, bien que le récit et son héros principal, Lafcadio, partagent plusieurs points communs avec *Crime et châtiment* et Raskolnikov, nous croyons que le premier est plutôt une sorte d'antithèse au second, dont il est inspiré. Avec la force de sa volonté et, surtout, sa capacité à prouver qu'il est un surhomme, Lafcadio est un Raskolnikov qui a réussi son pari : commettre un crime et échapper au châtiment (le discours religieux nécessaire à la rédemption étant présent dans *Les caves*, mais tourné au ridicule). Aux termes de notre analyse, il nous apparaît d'abord que l'existence des *Caves du Vatican* dépend de celle de *Crime et châtiment*, mais aussi que le fait de lire les deux œuvres ensemble contribue à enrichir notre lecture.

## CHAPITRE 4. *SOUS-DOSTOÏEVSKI* : LA PSYCHÉ DU CRIME

Afin de montrer l'étendue de l'influence de Dostoïevski sur la littérature du début du 20<sup>e</sup> siècle, nous croyons qu'il importe de considérer l'autre extrémité de la postérité littéraire et de nous éloigner des auteurs consacrés pour nous concentrer sur un écrivain méconnu. Plus de 90 ans après la parution de *Sous-Dostoïevski*, on sait encore très peu de choses sur Hubert Chatelion, sinon qu'il est mort prématurément à l'âge de 40 ans en 1941, sans jamais avoir connu le succès<sup>199</sup>. La préface de la nouvelle édition du roman, parue chez Névrosée en 2022, confirme ce fait. Frédéric Saenen relate qu'« après avoir essuyé les refus de divers éditeurs français, Chatelion [s'est résolu] à publier à compte d'auteur, et à Bruxelles<sup>200</sup> ». La même source, ainsi qu'un article de Sophie Karlshausen paru dans la revue littéraire belge *Textyles* nous apprennent que le roman a de fortes tendances autobiographiques. En effet, ce serait en rédigeant son roman *Piquelouf* (qui parut finalement sous le titre *Maldagne*<sup>201</sup>) qu'Hubert Chatelion fait face aux difficultés qui lui inspireront les mésaventures de Loupogne :

[L]a femme [de Chatelion], très attentive aux velléités littéraires de son mari, lui avait demandé si elle pouvait lui faire, sur les pages qu'il venait de rédiger, une remarque de nature à lui déplaire. Chatelion accepte et se voit traité de « sous-Dostoïevski », insulte suprême pour notre écrivain qui considérait Dostoïevski comme le plus grand auteur. Cette remarque, somme toute anodine, aura des conséquences catastrophiques. Chatelion tombe dans la neurasthénie et refuse de parler à sa femme pendant plusieurs semaines. Il arrête la rédaction de sa

---

<sup>199</sup> Sophie Karlshausen, « Le génie littéraire n'est pas stratégique. Comment la première œuvre d'Hubert Chatelion aboutit à un échec », *Textyles*, n° 15, 1999, p. 102-111.

<sup>200</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, Bruxelles, Névrosée, 2022, p. 9.

<sup>201</sup> Sophie Karlshausen, *Le génie littéraire n'est pas stratégique. Comment la première œuvre d'Hubert Chatelion aboutit à un échec.*, loc. cit.

« piqueloufade ». Cependant, la douleur le pousse à entamer un nouvel ouvrage dont la remarque de sa femme constitue le point de départ et qui lui permet de donner libre cours à sa fantaisie. Celui-ci s'intitulera tout naturellement *Sous-Dostoïevski*<sup>202</sup>.

Dans cette perspective, le roman prend des allures de métarécit ; Saenen parlera de Loupaigne comme d'un « double de [Chatelion]<sup>203</sup> », et de *Sous-Dostoïevski* comme d'un récit « où le créateur et sa créature fusionnent<sup>204</sup> ». D'un côté, nous avons Hubert Chatelion, qui interrompt l'écriture de *Piquelouf* au profit de *Sous-Dostoïevski* et qui crée le personnage de Loupaigne pour surmonter la critique de sa femme ; de l'autre, nous avons Loupaigne, qui doit faire face à la même insulte et qui, à l'image de celui qui l'a mis sur papier, interrompt l'écriture de son roman pour se consacrer à d'autres intérêts auxquels nous reviendrons.

Au sommet de ces deux récits, l'un réel et l'autre fictif, trône le lecteur, qui est bien positionné pour constater la presque équivalence entre Chatelion et Loupaigne. Ce phénomène métalittéraire explique en partie les liens intertextuels entre *Sous-Dostoïevski* et l'œuvre du romancier russe, que nous saisissons sous deux angles : celui du lecteur de *Sous-Dostoïevski*, qui peut avoir lu ou non les romans de Dostoïevski et qui repèrera les traces de l'intertexte à différents degrés, la plus apparente étant évidemment le titre ; et celui de Chatelion, qui a lu Dostoïevski et qui, si on se fie au commentaire de sa femme (et d'Hélène, la femme de Loupaigne), a assimilé les caractéristiques poétiques de l'auteur russe pour tenter de les intégrer à *Piquelouf*, avant de répéter l'expérience avec *Sous-Dostoïevski*. Ces

---

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>204</sup> *Ibid.*

deux perspectives empruntent aux travaux respectifs de Kristeva, qui aborde l'intertextualité sous la loupe de la production du texte, et de Riffaterre, qui s'intéresse à l'identification des traces par le lecteur. C'est par ces deux voies de l'intertextualité que nous analyserons *Sous-Dostoïevski*. Nous commencerons par établir certaines équivalences entre Loupaigne et Chatelion, puis, à travers le spectre de la psychanalyse, nous constaterons l'ampleur de l'impact du mot « sous-Dostoïevski » sur l'un et l'autre. Nous étudierons le rapport entre Loupaigne et Dostoïevski, et nous verrons en quoi le fait de « mal écrire » représente un double crime pour Loupaigne. Finalement, nous établirons un pont entre la psychanalyse et le concept d'homme de l'idée pour démontrer comment Loupaigne incarne ce personnage typique de la poétique dostoïevskienne.

Notre perception de *Sous-Dostoïevski* comme un récit contenant des éléments biographiques implique de tenir pour acquis que l'auteur partage certaines caractéristiques avec son protagoniste, Loupaigne. À ce sujet, afin de garder une certaine objectivité, nous nous limiterons à considérer leurs ressemblances de la façon la plus factuelle possible, en nous fiant à l'article de Karlshausen : Chatelion a reçu une critique de sa femme comme quoi il était un sous-Dostoïevski ; cela l'a plongé dans un état de tristesse prolongé ; il a canalisé cette tristesse dans l'écriture d'un roman où le cœur de l'action repose sur ce commentaire de lecture. C'est en se limitant à ces trois énoncés que nous croyons pouvoir affirmer sans exagération que la relation qu'entretiennent Chatelion et Loupaigne par rapport à Dostoïevski est semblable.

Nous croyons également qu'il importe de préciser, en raison de son titre évocateur, que la qualité de l'œuvre de Chatelion ne sera pas abordée dans la présente analyse. Même si la tentative de produire un texte apparenté à un autre n'est pas réussie ou que le résultat n'est pas un grand roman comparé à l'œuvre originale, le concept d'intertextualité tel que nous l'invoquons ne dépend pas de la qualité du texte. Si, comme nous disait Riffaterre dans *L'intertexte inconnu*, les associations intertextuelles ne dépendent pas de la connaissance qu'un lecteur a de l'intertexte, le fait que Chatelion ait réussi à imiter ou non Dostoïevski ne devrait pas avoir d'influence sur notre capacité à associer son livre à ceux de l'auteur russe. Si on se fie à Riffaterre, l'important est que nous, comme lecteur, soyons en mesure d'identifier des traces de l'intertexte dans son roman ; si on se fie à Kristeva, nous devons démontrer que Chatelion a écrit en ayant Dostoïevski en tête. Autrement dit, entre l'acte de lecture et l'intention derrière l'écriture, l'accent n'est pas mis sur la valeur littéraire du résultat. Ainsi, notre objectif n'est pas d'établir si Chatelion a écrit du bon ou du mauvais Dostoïevski, mais de montrer qu'il a écrit *par rapport* à Dostoïevski et, surtout, de mettre en évidence les traces intertextuelles qui ponctuent le roman.

#### **4.1 Résumé de l'œuvre**

Avant d'aller plus loin, nous croyons important d'offrir à nos lecteurs un résumé de *Sous-Dostoïevski*, étant donné qu'il s'agit d'une œuvre oubliée. Le roman suit Loupoinne, un avocat qui tente de faire carrière en tant qu'écrivain et qui fait lire ses manuscrits à Héléne, sa femme, afin qu'elle les corrige, les recopie et lui offre ses commentaires. Alors que la

cousine de Loupoigne, Lucienne, est en visite chez le couple, elle fait part de son admiration pour *Crime et châtiment*. À peu près au même moment, Hélène dit à Loupoigne que les pages qu'elle a recopiées dans la journée lui donnent l'impression d'être du « sous-Dostoïevski<sup>205</sup> ». Loupoigne accepte difficilement le commentaire : il renonce à l'écriture et tombe dans un état entre la dépression et la paranoïa, un état qui le rend souvent confus, et difficile à suivre (Saenen parle d'un roman qui « donne le tournis<sup>206</sup> »). Il décide de se reconcentrer sur sa carrière d'avocat, et fait la connaissance de Pagany, un jeune révolutionnaire accusé d'avoir tenté d'assassiner le régent de son pays. Loupoigne hésite à prendre sa défense : il commence par accepter, pour finalement renoncer, citant ses convictions politiques.

Quelques mois plus tard, Loupoigne consulte son médecin, Fraigneux, pour des douleurs chroniques. Il devient vite évident pour celui-ci que le mal de Loupoigne est d'origine psychique, un fait qui semble confirmé par Hélène, qui s'empresse de raconter les circonstances qui ont mené à l'état de son mari. Loupoigne tente de se remettre à l'écriture, sans succès, ce qui le conduit chez Fraigneux, à qui il demande d'annoncer à Hélène qu'il ne peut plus avoir de relations sexuelles avec elle pendant le temps de sa guérison. Loupoigne espère ainsi pousser Hélène dans les bras de son ancien amour, le peintre Génisty. Pour favoriser leur rencontre, il demande à sa femme d'aller porter son manuscrit chez ce dernier, avec l'espoir qu'elle lui sera infidèle. Cependant, en se rendant lui-même chez Génisty, Loupoigne constate qu'Hélène ne lui sera jamais infidèle par vengeance, comme il le

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 11.

souhaite. Peu après, il trouve une lettre adressée à Hélène, dans laquelle Fraigneux lui déclare son amour. Cela a un effet sur Loupoigne, qui résume sa relation physique avec sa femme. Il nous est mentionné que, jusque-là, Loupoigne trouvait un certain réconfort dans la perspective de la folie, puisqu'il « aimait mieux se croire fou que médiocre<sup>207</sup> ». Mais un matin, il est frappé par une révélation : il a bel et bien toute sa tête, et ne peut donc pas espérer se sortir du désespoir qui l'habite. En compagnie d'un ami du couple, Marmet, il se rend chez son père, qui l'ignore complètement, sauf pour lui conseiller de faire un enfant.

À partir de ce moment, les actions de Loupoigne sont de plus en plus excentriques, et son comportement devient souvent difficile à expliquer. Lorsqu'il revient en ville, Loupoigne assiste au procès de Pagany, qui écope de deux ans de prison. En sortant du palais de justice, il remarque des gendarmes, qui passent au galop : une émeute se prépare. Loupoigne finit par rejoindre les révolutionnaires et est envoyé au pénitencier après avoir tué deux hommes ; il est libéré après quelques semaines. À sa sortie de prison, Loupoigne constate qu'il bénéficie d'une notoriété inégalée jusqu'à maintenant. Il reprend son travail d'avocat, jusqu'au jour où il apprend la mort de son père. Il prend subitement conscience de tout ce qu'il a fait subir à son entourage, ce qui le désespère à nouveau. La fin du roman signe le retour de Lucienne, qui semble avoir oublié tout ce qu'elle avait appris à la lecture de Dostoïevski. Loupoigne se remet alors à l'écriture, déclarant qu'il renonce à tous ses écrits passés.

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 173.

Les premières marques d'intertextualité que nous relevons dans le roman se trouvent dans l'élément le plus évident qui soit : le titre. En intitulant son récit *Sous-Dostoïevski*, Chatelion ouvre la voie à deux pistes d'interprétation. D'une part, l'expression peut être une référence directe à l'action du livre : le récit est à propos d'un homme qui écrit un roman qualifié de sous-Dostoïevski par sa femme. D'autre part, le titre peut être considéré comme un qualificatif donné par Chatelion à son œuvre, une sorte de message lancé au public : « Ce roman n'est pas aussi bon que du Dostoïevski. » Mais l'expression « sous-Dostoïevski » ne se limite pas à une trace intertextuelle : elle établit un rapport de force et de domination entre les deux auteurs, rapport qui sera miroité dans le récit lui-même. Intituler son œuvre *Sous-Dostoïevski*, c'est admettre que Dostoïevski est au-dessus et qu'on est en-dessous. Pour Chatelion comme pour Loupouigne, cet état est difficile à accepter : c'est ce qui conduit les deux, l'écrivain comme le personnage, à la neurasthénie<sup>208</sup> et, éventuellement, à l'écriture d'un roman tout à fait différent de ce qui était prévu au départ.

#### 4.2 Dostoïevski en tant que père

Nous souhaitons observer le rapport entre Chatelion-Loupouigne et Dostoïevski sous l'angle de la psychanalyse, plus particulièrement des concepts de l'Œdipe et de la métaphore paternelle. À cet effet, nous citons les travaux du professeur François Ouellet, et plus particulièrement son livre *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique littéraire au*

---

<sup>208</sup> Sophie Karlshausen, *Le génie littéraire n'est pas stratégique. Comment la première œuvre d'Hubert Chatelion aboutit à un échec.*, loc. cit.



*Québec*. Ouellet utilise l'expression « passer au rang de Père » pour définir un « processus psychique qui [...] révèle le mécanisme de la dynamique identitaire qui accompagne l'évolution historique du Québec<sup>209</sup> ». Il définit :

Métaphore paternelle ou figure du Père, il s'agit avant tout d'un signifiant (la représentation, dans le discours et dans l'imaginaire collectif, de traits symboliques qui font office d'autorité : au premier titre la Loi, Dieu, l'Institution), et de son articulation dans le cadre d'un rapport de force<sup>210</sup>.

Nous croyons que c'est ce « mécanisme » qui est à l'œuvre dans *Sous-Dostoïevski*, où le romancier russe s'impose comme une figure d'autorité pour Loupaigne, qui voudrait que son écriture ait le même impact que celle de Dostoïevski. C'est donc dire que l'auteur russe pose un interdit entre Loupaigne et l'objet de son désir, que nous nommerons l'écriture intellectuelle, par opposition avec l'écriture vide de sens auquel il choisit de se consacrer à la fin du roman (nous y reviendrons).

La théorie de la métaphore paternelle prend racine chez Freud, plus particulièrement dans ses essais *Totem et tabou* et *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Ouellet invoque le « mythe du meurtre du père primitif [qui] se présente comme une “interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs” [et qui] sert à Freud à illustrer le fonctionnement de l'œdipe et sa résolution<sup>211</sup> ». Il rappelle comment, chez Freud, le meurtre du père primitif est à l'origine de la création du moi et du surmoi en raison de « l'agressivité

---

<sup>209</sup> François Ouellet, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec.*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « NB Poche », 2014, p. 8.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 16.

intériorisée<sup>212</sup> » qu'il génère chez les fils primitifs, et comment l'alliance entre ceux-ci est à la base « du lien social et du sentiment religieux<sup>213</sup> ». Le meurtre du père primitif aurait aussi servi à mettre en place les interdits de l'inceste et du parricide : Ouellet résume ces événements comme le passage « d'un état de nature à un état de culture, c'est-à-dire que nous entrons dans le système symbolique<sup>214</sup> ». Il rappelle également que, selon Freud, le sentiment de culpabilité des fils a mené à la création d'emblèmes (totems) en l'honneur du père. Ceux-ci constitueraient des précurseurs de Dieu, qui serait, pour reprendre le terme de Lacan, un « symptôme<sup>215</sup> » du meurtre originel. Ouellet cite Paul-Laurent Assoun pour préciser la pensée de Lacan :

La névrose matérialise la conversion de l'acte primitif en « réalité psychique » : d'un côté donc le geste fatidique, de l'autre la « conscience coupable », avec son cortège d'« impulsions » et de « motions affectives » qui miment en quelque sorte, *in petto*, la violence primitive. C'est peut-être dans les affres de la pensée compulsive que le meurtre du père se fait le plus sensible à l'intériorité psychique. À vrai dire, la « preuve » du meurtre, c'est justement cette manifestation symptomatique<sup>216</sup>.

Pour Ouellet, ce serait la preuve que le meurtre du père primitif dépasse le mythe et s'inscrit dans notre psychisme : « [L]a condition même de l'interdit est la nécessité de sa transgression intellectuelle, chacun ne pouvant passer au rang de père que partant d'un parricide intériorisé. Le meurtre du père primitif est forcément un mythe, qui cependant est constitutif de la structuration du sujet<sup>217</sup>. »

---

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

L'importance de Lacan dans la question du père, nous dit François Ouellet, tient principalement au fait que ce dernier « [soit] parvenu, suivant les leçons de Freud et inspiré par la linguistique structurale, à nouer la métaphore paternelle à l'élaboration du langage<sup>218</sup> ». Ouellet fait référence à la métaphore du Nom-du-Père, « qui désigne la fonction paternelle telle qu'elle est intériorisée et assumée par l'enfant lui-même<sup>219</sup> ». C'est lorsqu'est posé le Nom-du-Père que « l'enfant passe du statut d'objet (vis-à-vis de la mère dans la relation incestueuse) à celui de sujet [et] accède au système signifiant de l'univers symbolique, au langage au sens structural du terme<sup>220</sup> ». Ainsi, le sujet ne peut exister que « par rapport à la Loi<sup>221</sup> », soit le Père. Pour Ouellet, cela signifie que « prendre la parole, [...] c'est *parler le père*<sup>222</sup> ». Nous verrons qu'effectivement, ce n'est qu'à travers son propre rapport à Dostoïevski que Loupaigne est capable de trouver sa voix en tant qu'écrivain.

### 4.3 Une figure à détrôner

Les sentiments de Loupaigne envers Dostoïevski sont communiqués au lecteur dès les premières pages du roman. Alors que la cousine de Loupaigne, Lucienne, est en visite chez la famille, elle s'adonne à la lecture de *Crime et châtiment* et partage ses impressions à son cousin :

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>222</sup> *Ibid.*

— J'ai lu un livre admirable, fit Lucienne en entrant dans la salle à manger.

[...]

— *Crime et Châtiment*.

Loupoigne était grand admirateur de Dostoïevski. Cependant, l'émotion de Lucienne ne lui causa pas la joie qu'il aurait dû éprouver. Son enthousiasme pour le romancier russe était sans bornes quand il voulait le faire partager à quelqu'un qui n'était pas de son avis. En d'autres circonstances, un éloge passionné de cet écrivain le peinait quelque peu<sup>223</sup>.

La réaction ambiguë de Loupoigne vis-à-vis de l'enthousiasme de Lucienne est le premier indice d'une relation père-fils symbolique entre Loupoigne et Dostoïevski. Selon nous, cette oscillation entre admiration et frustration est une manifestation du « double mouvement de parricide et de reconnaissance de la loi<sup>224</sup> » qui qualifie l'Œdipe : Dostoïevski est à la fois l'exemple à suivre, mais aussi le maître à surpasser pour s'affirmer comme écrivain talentueux. Le désir de promouvoir l'auteur russe face à ses détracteurs et la peine de l'entendre admiré par sa cousine témoignent à la fois de la vénération et de la culpabilité du fils, qui sont nécessaires à la création d'« un emblème en son honneur, un totem<sup>225</sup> ». En sa qualité de fils, Loupoigne ne cherche pas à écrire n'importe quel roman : il veut écrire une œuvre qui soit à la hauteur de celle de Dostoïevski, un roman capable d'« empoigner » son lectorat, pour reprendre le terme d'Hélène. C'est pourquoi Loupoigne guette les réactions de sa femme pendant qu'elle lit ses écrits :

Son mari l'épiait, guettant sur son visage l'indice d'une émotion. Il aurait voulu [qu'Hélène] fût émue par la moindre intention du texte. Sans doute, il se disait bien qu'après tant de lectures, elle ne pouvait pas être remuée profondément : elle connaissait presque par cœur ce qu'elle recopiait.

---

<sup>223</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, op. cit., p. 22.

<sup>224</sup> François Ouellet, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, op. cit., p. 26.

<sup>225</sup> François Ouellet, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, op. cit., p. 17.

De cette vérité attristante, il avait voulu se faire une conviction en relisant plusieurs fois de suite des œuvres célèbres. Il soumit des morceaux de musique à la même épreuve et acquit la certitude qu'on peut se lasser du motif d'une sonate quand on la chante toute la journée. Malgré le résultat de ces expériences, il continuait à épier sa femme, même quand elle s'endormait sur le clavier<sup>226</sup>.

Si on considère que la capacité d'émouvoir son public est au cœur de l'acte d'écriture tel que le conçoit Loupouigne, on comprend mieux qu'il soit ébranlé par les commentaires de Lucienne. Pour lui, le fait qu'elle soit chamboulée par *Crime et châtiment* montre l'étendue du pouvoir de l'écriture dostoïevskienne. De sorte que Loupouigne commence à envisager qu'il a peut-être surestimé ses talents d'auteur : « Ainsi donc, Lucienne n'était pas aussi vaine qu'il s'était complu à le croire ? Pourquoi l'avait-il cru ? [...] Il avait toujours estimé qu'elle était vaine parce que lui n'avait pas ce don, qu'il avait cru posséder, d'émouvoir les hommes<sup>227</sup>. » Ce « sentiment trouble<sup>228</sup> » est une manifestation de l'angoisse de castration telle que la décrit Freud dans son essai sur Dostoïevski et le parricide :

[À] un certain moment, l'enfant en vient à comprendre que la tentative d'éliminer le père en tant que rival serait punie de castration par celui-ci. Sous l'effet de l'angoisse de castration, donc dans l'intérêt de préserver sa masculinité, il va renoncer au désir de posséder la mère et d'éliminer le père<sup>229</sup>.

Notons également que, lorsqu'elle commente les trois pages qui la poussent à qualifier l'écriture de son mari de « sous-Dostoïevski », Hélène fait précisément référence à cette capacité d'émouvoir un lectorat :

---

<sup>226</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski, op. cit.*, p. 228.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide [1928] », *Revue française de psychosomatique*, vol. 39, n° 1, Presses Universitaires de France, 2011, en ligne, <doi: 10.3917/rfps.039.0109>, p. 115.

— Les trois pages que j’ai recopiées cet après-midi, sais-tu l’effet qu’elles me font ? Je ne parle, naturellement, que de ces trois...

— Parle, cria-t-il en réprimant un rictus qui ne dura que le temps du mot qu’il prononçait.

— D’être du sous-Dostoïevski. [...] C’est le même état que dans Dostoïevski, dit-elle, mais on ne se sent pas empoigné<sup>230</sup>.

En énonçant la remarque fatidique, Hélène pose le Nom-du-Père (*Non-du-Père*), qui interdit à Loupaigne de convoiter l’écriture dostoïevskienne, celle qui fait s’émouvoir même la plus « vaine » des jeunes femmes. Le commentaire est approprié, puisqu’à travers le terme « empoigné », on lit Loupaigne : il s’agit bien de se faire un nom par la littérature. Or, l’écriture de Dostoïevski ne peut appartenir à Loupaigne, parce qu’elle est propre à Dostoïevski. S’il veut espérer passer au rang de Père, Loupaigne doit trouver sa propre voix d’écrivain, indépendante de celle du Russe.

#### 4.4 « Sous-Dostoïevski » : commentaire traumatique

Alors que l’interdit posé par le père aurait dû permettre le passage « du statut d’objet [...] à celui de sujet, [l’accession] au système signifiant de l’univers symbolique<sup>231</sup> » (un processus au terme duquel Loupaigne aurait été en mesure d’écrire), c’est plutôt l’inverse qui se produit. Loupaigne, qui « écrivait un vaste roman auquel il travaillait tous les jours, quoique par à-coups, et qu’il méditait sans relâche<sup>232</sup> », choisit plutôt de renoncer complètement à l’écriture : « — [...] Et maintenant, c’est fini, tu entends ! Je n’écrirai

---

<sup>230</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, op. cit., p. 24.

<sup>231</sup> François Ouellet, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec.*, op. cit., p. 26.

<sup>232</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, op. cit., p. 17.

plus<sup>233</sup>. » Cette décision est le symptôme d'une régression sur le plan psychique ; elle montre que le commentaire d'Hélène a été traumatisant pour Loupaigne, nous donnant l'impression qu'une partie de son psychisme est revenue à un état primitif où règne le chaos : le réel (Lacan). Loupaigne l'affirme lui-même : « La réalité s'éloigne de moi. Je suis dans un monde où, déjà, on ne communique plus par la parole. L'heure approche<sup>234</sup>. » Mais en énonçant cette idée, Loupaigne crée un paradoxe, puisque le réel coupe le sujet de la parole. Dans leur *Dictionnaire de la psychanalyse*, Chemama et Vandermersch définissent le réel comme ce

que l'intervention du symbolique pour un sujet expulse de la réalité. Selon J. Lacan, le réel ne se définit que par rapport au symbolique et à l'imaginaire. Le symbolique l'a expulsé de la réalité. [...] Mais il revient dans la réalité à une place où le sujet ne le rencontre pas, sinon sous la forme d'une rencontre qui réveille le sujet de son état ordinaire. Défini comme l'impossible, il est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou l'écriture et, par conséquent, ne cesse pas de ne pas s'écrire<sup>235</sup>.

Le chaos dans la vie de Loupaigne serait donc un *effet de réel* plutôt qu'une entrée dans le réel à proprement parler. Quoiqu'il en soit, le résultat est le même : comment résumer l'ampleur de l'expression « sous-Dostoïevski » dans la vie de Loupaigne, si ce n'est qu'elle a semé le chaos ? Entre sa carrière insatisfaisante, son mariage en ruines et son court passage en tant que révolutionnaire, il n'est pas faux d'affirmer que le commentaire d'Hélène chamboule complètement l'existence de Loupaigne. Soulignons également qu'après avoir vu son écriture être comparée à celle de Dostoïevski, Loupaigne évite presque systématiquement de nommer le moment en question, auquel il fait référence de différentes façons : « la funeste

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>235</sup> Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In Extenso », 2018, p. 486-487.

soirée qui venait de briser son existence<sup>236</sup> » ; « Elle arrive au passage où l'on discute de... Ah, c'est affreux ! Il ne vaut absolument rien, ce passage [...] Je suis... un...<sup>237</sup> » ; « Depuis la parole décisive [...]»<sup>238</sup> » ; « — Est-ce que c'est aussi bien que... Il n'osait pas dire : que Dostoïevski<sup>239</sup>. » Même Hélène se prête au jeu lorsqu'elle fait référence à *cela*, qui n'est pas sans rappeler la façon dont Raskolnikov parle du crime qu'il a commis, ce *ça* qui vient le hanter ponctuellement :

Mais qu'est-ce qui m'a [poussée] à dire cela, *justement cela*<sup>240</sup> ?

Hum... chez Razoumikhine, murmura-t-il soudain d'une voix tout à fait calme, comme s'il avait pris une décision définitive, chez Razoumikhine, oui, j'irai, bien sûr... mais, pas maintenant... J'irai... un autre jour, après *ça*, quand *ça*, ce sera fini et quand tout aura pris une tournure nouvelle... » Et soudain, il reprit ses esprits. « Après *ça*, s'écria-t-il, bondissant de son banc, mais est-ce que *ça*, *ça* se fera ? Est-ce que *ça* se fera vraiment<sup>241</sup> ? »

Comme nous savons que le récit de Loupoinne a initialement été vécu par Chatelion, nous pouvons admettre l'éventualité selon laquelle l'impossibilité de la parole chez Loupoinne revient à l'impossibilité de l'écriture chez Chatelion, c'est-à-dire que l'auteur peine à écrire le mot « sous-Dostoïevski », mais aussi qu'il ne peut reprendre l'écriture de son roman initial, *Maldagne*, sans avoir d'abord mis en mots son expérience traumatique.

---

<sup>236</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, op. cit., p. 43.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>241</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, op. cit., p. 100.



Dans son article « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », la professeure Anne-Martine Parent montre comment les récits des survivants des camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale

[s'exercent] à l'intérieur d'une double contrainte, le témoignage s'avérant à la fois nécessaire et impossible. Sur le plan psychique, le récit est nécessaire au sujet qui veut se déprendre de l'emprise traumatique ; mais, afin d'aller au-delà du choc traumatique, le sujet doit s'immerger au cœur même de sa blessure traumatique<sup>242</sup>.

Avant d'aller plus loin, nous souhaitons insister sur un point : la blessure subie par Loupouigne et Chatelion n'est en aucun cas comparable aux expériences traumatiques dont Parent fait l'étude. En recourant à l'article de Parent, nous voulons avant tout démontrer en quoi le rapport entre le trauma et l'écriture s'applique à la genèse de *Sous-Dostoïevski*. Nous avons déjà positionné le roman de Chatelion comme le récit d'événements s'étant déroulés dans sa vie. À cet égard, nous croyons que *Sous-Dostoïevski* est, pour Chatelion, une façon de résoudre le traumatisme dont témoigne l'existence même du roman. Citant Paul Ricoeur, Parent rappelle que

la forme narrative telle qu'elle est conventionnellement pensée en est une de remise et de retour à l'ordre : elle organise le diffus d'une action, d'une expérience, d'une confrontation entre l'être humain et le monde, elle y trace des lignes de force et de cohérence, elle y impose un ordre signifiant<sup>243</sup>.

Nous avons précédemment établi que la critique de sa femme provoque chez Loupouigne une régression sur le plan psychique, dont l'impossibilité d'écrire est à la fois la manifestation la plus évidente mais aussi la plus littérale. Nous savons également que Chatelion a subi le

---

<sup>242</sup> Anne-Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 117.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 113.

même sort et que, tout comme Loupaigne, il dut lui aussi composer avec un état dépressif après s'être vu comparer aussi durement à Dostoïevski. Pour nous, la neurasthénie de Chatelion témoigne de sa réaction psychique vis-à-vis de la critique, puisque « le psychisme ne peut intégrer un traumatisme majeur comme il le ferait pour un simple événement ; il est "paralysé" par le trauma et n'arrive pas à fonctionner normalement<sup>244</sup> ». Chatelion aurait donc utilisé l'écriture pour arriver à intégrer son trauma, un processus qui est, selon Anne-Martine Parent, la seule façon d'appréhender l'expérience traumatique :

Afin de ne plus être hanté par son trauma, le sujet doit procéder à une mise en récit de l'expérience traumatique. En effet, puisque le trauma n'a, littéralement, « aucun sens », seul un récit, en tant que « synthèse de l'hétérogène », peut parvenir à y introduire du sens. La mise en récit d'une expérience traumatique est nécessaire à l'intégration du trauma dans l'histoire psychique du sujet ; c'est une étape essentielle du processus thérapeutique dans le traitement du TSPT<sup>245</sup>.

Vu sous cet angle, *Sous-Dostoïevski* est, pour Chatelion, la seule façon d'accéder de nouveau à l'écriture littéraire ; et nous en avons pour preuve non seulement l'existence du roman qui fait l'objet du présent mémoire, mais aussi la parution de *Maldagne*, en 1937 cinq ans après *Sous-Dostoïevski*.

#### 4.5 Le châtement au cœur de l'idée

Tout comme Chatelion, Loupaigne se remet lui aussi à l'écriture à la fin de *Sous-Dostoïevski*. Sur le plan psychanalytique, cela signifie qu'il est devenu sujet et qu'il a trouvé

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 116.

sa voix en tant qu'écrivain, c'est-à-dire qu'il a rejoint l'ordre symbolique (nous verrons plus loin que cette nouvelle manière d'écrire repose encore une fois sur Dostoïevski, et que Loupouigne cherche encore à l'usurper). En ce qui concerne sa constitution en tant que sujet, nous croyons que ce processus psychique a un équivalent poétique chez Dostoïevski, avec ce que Mikhaïl Bakhtine identifiait comme « le dernier bilan de la conscience, de la perception de soi du héros, autrement dit son dernier mot sur le monde et sur lui-même<sup>246</sup> ». Il précise :

[L]e héros intéresse Dostoïevski comme point de vue particulier sur le monde et sur lui-même, comme la position de l'homme cherchant la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne. [...] Pour Dostoïevski, l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même<sup>247</sup>.

À l'image des personnages de Dostoïevski, Loupouigne cherche lui aussi à « trouver l'homme dans l'homme<sup>248</sup> ». Cela signifie qu'en tant que personnage aux allures dostoïevskiennes, son idée doit nécessairement être mise à l'épreuve, puisque c'est l'idée tout entière qui représente le personnage. Selon Bakhtine, c'est même la condition de la pensée chez Dostoïevski :

Pour lui, l'unité de base indivisible est non pas la pensée, la position, l'affirmation isolée et objectalement limitée, mais l'option et l'attitude d'une personnalité. Pour lui, la signification d'un objet est inséparable de l'attitude d'une personne à son égard. [...] Chez Dostoïevski, deux pensées deviennent immédiatement deux personnes, car, pour lui, il n'existe pas de pensées « de personnes », et chaque pensée représente l'homme entier<sup>249</sup>.

---

<sup>246</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 88.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

Il ajoute que « [p]enser c'est, pour [Dostoïevski], questionner et écouter, mettre à l'épreuve des attitudes, en combiner certaines, en dénoncer d'autres<sup>250</sup> ». L'idée principale de Loupouigne, c'est d'être capable d'aller jusqu'au bout de ses convictions, sans demi-mesure : « — Tous les hommes sont méprisables, dit-il. Vraiment, s'il en existait un seul à l'âme irréprochable, inflexible, absorbé dans son rêve et capable de le réaliser, celui-là pourrait cracher à la face de l'humanité<sup>251</sup>. » Au final, c'est une autre version de l'idée du surhomme telle qu'énoncée par Raskolnikov :

Je crois seulement en mon idée essentielle. C'est justement en cela qu'elle consiste, que les hommes, par une loi de la nature, sont divisés *en général* en deux catégories : l'une, inférieure (les hommes ordinaires), c'est-à-dire, comment dire, un matériau, qui sert uniquement à faire naître du semblable à soi et, l'autre, à proprement parler des hommes, c'est-à-dire ceux qui ont le don ou le talent de dire dans leur milieu une parole nouvelle. [...] S'il a un besoin, pour son idée, de passer par-dessus un cadavre, de passer par-dessus le sang, au fond de lui-même, dans sa conscience, à mon avis, un tel homme peut s'autoriser à passer par-dessus<sup>252</sup>.

À l'image de Raskolnikov, qui croit que l'homme extraordinaire a le droit de briser la loi pour faire valoir son idée, Loupouigne croit que celui qui se donne corps et âme pour réaliser son idée est supérieur aux autres ; qu'il peut leur cracher au visage. Il lui pose cependant une condition supplémentaire : selon lui, l'homme qui va au bout de son idée doit être prêt à en assumer les conséquences. C'est pourquoi il demande : « Est-ce qu'on est disposé à risquer sa peau pour une vérité<sup>253</sup> ? »

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>251</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>252</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, *op. cit.*, p. 447-448.

<sup>253</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 228.

Le crime de Pagany constitue la première épreuve à laquelle l'idée du surhomme de Loupogne doit se soumettre. Après avoir rencontré l'accusé, Loupogne, dans son rôle d'avocat, cherche à démystifier les raisons qui l'ont poussé à tenter de tuer le régent, dictateur dans son pays d'origine. Pagany lui explique qu'il avait l'intention de le faire, mais qu'il a volontairement raté sa cible pour ne pas blesser les innocents à proximité. Loupogne peine à comprendre cette hésitation, lui qui cherche l'homme qui est prêt à tout pour ses idées :

— Des innocents, fit Loupogne, assez surpris ? Sans doute, les gens qui accompagnaient votre dictateur, ne sont pas, comme lui, des réactionnaires avérés. Mais enfin, ils le recevaient, lui rendaient honneur, ne se désolidarisaient pas de lui, bien au contraire ! Il me semble que si j'avais été certain d'atteindre ma victime à travers ceux qui l'accompagnaient, je n'eusse pas hésité.

— Vous êtes en train d'exécuter le crime que je n'ai pas commis, dit Pagany<sup>254</sup>.

L'avocat demande alors à Pagany s'il a voulu tuer le régent ; ce dernier lui indique que non. C'est un problème pour Loupogne, qui considère que les motivations de Pagany sont trop mitigées. De plus, Pagany n'est pas prêt à assumer pleinement les conséquences de son crime, puisqu'il espère que Loupogne lui obtiendra une réduction de peine :

— Non, non, répondit Pagany. J'ai voulu faire un geste. Il faut qu'il soit l'occasion d'attaquer devant un tribunal la dictature qui pèse sur ma patrie.

— Coût : vingt ans de prison.

— Vous me défendez.

— Naturellement. Vous aurez, malgré tout à purger une peine d'emprisonnement de cinq ans.

— Ça va<sup>255</sup>.

Ce désir de faire les choses à moitié, jumelé à cette tentative d'éviter le châtement, n'est pas compatible avec l'idée de Loupogne, qui se définit par son extrémisme. Pour sa part, il aurait

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 59.

voulu que la tentative de meurtre sur le régent n'ait d'autre intention que de lancer un message à la société capitaliste. Pagany, en tant que « socialiste maximaliste<sup>256</sup> », représente une demi-mesure aux yeux de Loupaigne, puisque s'il allait au bout de ses convictions, il serait un communiste, comme lui. Il laisse donc savoir à Pagany qu'il ne peut pas plaider pour lui :

Si vous ne croyez pas devoir tirer parti de votre situation pour attaquer sans égards la société capitaliste, je n'estime pas que votre activité terroriste tende à un but important. En conscience, je ne puis plaider dans une affaire politique que pour un client qui partagerait mes idées. Or, je souhaite ardemment l'avènement d'une société communiste. C'est cet idéal que je veux servir<sup>257</sup>.

Avec son crime à moitié commis et son désir de limiter sa sentence, Pagany n'est pas le surhomme que Loupaigne espérait, ce « délinquant avec qui il serait de corps et d'âme<sup>258</sup> ». Le surhomme tel que le conçoit Loupaigne n'aurait pas hésité à tuer le régent ou les innocents qui l'entouraient, et à se soumettre aux conséquences de son geste par la suite. C'est une condition essentielle pour Loupaigne :

Je vous donne l'assurance formelle que si vous étiez résolu à encourir une peine très lourde, je me mettrais entièrement à votre disposition pour vous arracher de prison. Je dirai le fond de ma pensée. S'il m'était donné de rencontrer un homme capable de souffrir pour ses idées, et d'endurer, sans faiblir, toutes les conséquences des actes qu'il a posés, je serais prêt à me sacrifier moi-même, à perdre biens et fortunes, pour lui venir en aide<sup>259</sup>.

---

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 73.

En refusant de tuer le régent, Pagany est passé à côté de l'occasion d'« avoir fait quelque chose de grand<sup>260</sup> ». Et c'est à partir du moment où il constate que l'étudiant n'est pas un vrai révolutionnaire que Loupaigne conclut qu'ils sont tous deux « des individus médiocres<sup>261</sup> ».

L'homme médiocre est celui qui est incapable d'aller au bout de ses idéaux et d'en assumer les éventuelles conséquences. En faillant à son idéal d'écrivain, c'est-à-dire en écrivant, mais en n'écrivant *que* du sous-Dostoïevski, Loupaigne n'a pas été à la hauteur de ses convictions. Selon ses dires, il vaut mieux être mauvais dans l'exécution d'une idée qui soit complètement la nôtre, peu importe son originalité, que d'arriver à la cheville de l'idée d'un autre. C'est pourquoi il fait la distinction entre « du mauvais Flaubert [et] du sous-Flaubert<sup>262</sup> », et pourquoi encore il croit qu'il « [aurait] dû suivre l'exemple de [ses] confrères qui, eux, n'ont pas besoin de suivre des exemples puisqu'ils font comme tout le monde<sup>263</sup> ». Ainsi, dès le moment où il constate qu'il n'a réussi ni à être l'égal de Dostoïevski, ni à le surpasser, Loupaigne se décrit comme « un médiocre qui [s'est] cru quelque chose<sup>264</sup> ». Il qualifie son crime de péché d'orgueil, qu'il tente d'expié en se contentant d'agir dorénavant comme un homme ordinaire :

Il existe, pour la majorité des mortels, une solution admirable au problème du moi, et je devrais être assez sage pour en profiter comme tout le monde. D'autant plus que j'ai ce qu'il faut pour devenir un personnage. C'est décidé, je vais m'installer dans mon rang. Ne pas obéir aux exigences de sa situation est une liberté que la société ne concède pas aux gens médiocres. Mais voilà, j'étais communiste, et je croyais qu'il n'y avait d'individualisme respectable que dans

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 143.

la sensibilité et l'intelligence personnelle de chacun. Y a-t-il pire orgueil que de ne pas vouloir être vaniteux comme tout le monde<sup>265</sup> ?

C'est pourquoi, quand il se remet finalement à l'écriture, il décide de rédiger « des feuilletons, des romans d'aventures, pleins de passions et de luttes et totalement dépourvus de ce qui est pensées pour le bourgeois<sup>266</sup> ». Sur le plan psychique, ce nouvel élan d'écriture montre que Loupaigne a renoncé à l'objet initial de son désir (l'écriture dite *intellectuelle*) après qu'a été posé l'interdit du Père. Dans la dernière page du roman, Loupaigne rejette des annotations dont il avait rempli un cahier que lui tend sa femme : « — Montre-moi ça. Ah ! ce sont des pensées, dit-il sur un ton de suprême dédain. J'écrirai à l'encre par-dessus. Je renonce à tout le passé, je ne veux plus rien utiliser de ce qui vient de lui. Ce serait tricher. Je recommence<sup>267</sup>. » Le châtement qu'il s'inflige est la seule façon d'aller de l'avant, entre la culpabilité d'avoir à la fois tenté d'usurper le père et d'avoir échoué ; la culpabilité de s'être pensé supérieur : « Sans doute, Macques n'est pas non plus un surhomme, mais lui, au moins, n'a jamais eu cette illusion. Il n'y a donc rien dont il faille le punir<sup>268</sup>. »

Mais la punition que s'impose Loupaigne est une illusion, puisqu'en faisant du châtement la condition de celui qui se prend pour un surhomme, il ne fait que perpétuer le péché d'orgueil : se punir à la hauteur de son crime est une nouvelle façon, pour lui, de maintenir un lien avec l'idée des hommes extraordinaires. C'est ainsi que Loupaigne reste

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 80.



dans la position du fils qui aspire à la grandeur qu'il attribue à Dostoïevski. C'est pour cette raison qu'il ne cherche pas à être libéré de sa condition :

Cet état que je te décris est très souvent pénible, incroyablement pénible. Mais jamais, tu entends, jamais, je n'y ai désiré un soulagement. Je me retournais vingt fois dans mon lit, mais il ne me venait pas à l'idée de dire : « si je pouvais dormir ! » Il y avait comme une acceptation de ma part. C'était comme si j'attendais un effet de ce tourment perpétuel. C'est comme si j'avais su qu'il devait en résulter quelque chose de très important qui, à aucun prix, ne pouvait être perdu. Comprends-tu<sup>269</sup> ?

Il cherchera donc, tout au long du récit, à être puni de diverses façons. En ce sens, Loupouigne nous rappelle le comportement de Dostoïevski lui-même, tel qu'il est analysé par Freud dans son introduction aux *Frères Karamazov*, « Dostoïevski et le parricide ». Freud fait référence à un épisode des journaux d'Anna Dostoïevskaïa, où celle-ci raconte l'obsession de son mari pour le jeu. Le psychanalyste voit cette addiction comme une manifestation de la culpabilité, accompagnée d'un moyen d'autopunition :

Le sentiment de culpabilité, ce qui n'est pas rare chez les névrosés, s'était fait remplacer par quelque chose de tangible, le poids d'une dette, et Dostoïevski pouvait alléguer qu'il tentait par ses gains au jeu de rendre possible son retour en Russie sans se faire incarcérer par ses créanciers. Mais ce n'était là qu'un prétexte. Dostoïevski était assez lucide pour s'en apercevoir et assez honnête pour l'avouer. [...] Le jeu était pour lui aussi une voie vers l'autopunition. [...] Quand ses pertes les avaient conduits l'un et l'autre à la plus grande misère, il en tirait une seconde satisfaction pathologique. Il pouvait alors s'injurier, s'humilier devant elle, l'inciter à le mépriser et à regretter d'avoir épousé un vieux pécheur comme lui ; puis, la conscience ainsi soulagée, il se remettait à jouer le jour suivant. La jeune femme s'habitua à ce cycle car elle avait remarqué que la seule chose dont en réalité on pouvait attendre le salut, la production littéraire, n'allait jamais mieux que lorsqu'ils avaient tout perdu et engagé leurs derniers biens. [...] Quand le sentiment de culpabilité de Dostoïevski était satisfait par les punitions

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 93.

qu'il s'était infligées à lui-même, son inhibition au travail était levée et il s'autorisait à faire quelques pas sur la voie du succès<sup>270</sup>.

Tout comme Dostoïevski, c'est l'autopunition qui permet à Loupaigne de retrouver l'écriture. Tenter de saboter sa relation avec Hélène et demander à aller au bain ne sont que deux des multiples tentatives de châtiments que Loupaigne s'impose pour son double crime : avoir cru qu'il pouvait être un Dostoïevski et avoir échoué.

#### 4.6 Les punitions de Loupaigne

La dynamique entre Loupaigne et Hélène est marquée par l'autopunition. L'écrivain cherche à tout prix à ruiner sa relation avec sa femme. Son plan repose sur l'esprit vengeur qu'il lui impute : puisqu'il l'a déjà trompée par le passé, il estime qu'elle finira par le tromper à son tour, pour le punir : « Ce qui servira le mieux mes desseins, c'est qu'Hélène a une vengeance à tirer de ma trahison et qu'elle ne me paraît pas femme à hésiter<sup>271</sup>. » Pour inciter Hélène à commettre l'adultère, Loupaigne sollicite l'aide de son médecin, Fraigneux, à qui il demande de dire à Hélène qu'il ne peut plus coucher avec elle : « — Tu lui diras que je suis malade, neurasthénique. Que j'ai besoin d'un repos absolu. Que, par exemple — et surtout — il m'est interdit de faire l'amour<sup>272</sup>. » Loupaigne est d'avis qu'après ces trois mois de fausse convalescence, il arrivera à retrouver l'inspiration :

— [...] Mieux je me soignerai, plus tôt je guérirai. Dès que je serai rétabli, j'aurai une notion plus exacte des choses et je me remettrai à écrire. Fraigneux croit à

---

<sup>270</sup> Sigmund Freud, « Dostoïevski et le parricide [1928] », *loc. cit.*, p. 121-122.

<sup>271</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 116.

une amélioration définitive dans trois mois. Alors je reprendrai la plume. Et le tout représentera dans notre vie commune une éclipse de trois mois<sup>273</sup>.

Mais pour que le plan fonctionne, il est impératif qu'Hélène couche avec Génisty, un artiste, par vengeance, et non par amour ou par désir. Elle doit avoir l'intention de faire mal à Loupaigne pour que la punition soit à la hauteur du péché qu'il a lui-même commis :

— Hélène ne l'aimera jamais. Elle ne deviendra jamais sa maîtresse. Je comprends dans une certaine mesure qu'elle soit devenue la mienne autrefois, bien que je fusse négligé, impoli, grossier. Ce fut une erreur de sa part, mais elle est compréhensible. Quant à espérer qu'elle se donne à Génisty... Il faut que je prenne tout de suite des mesures. Il se pourrait, en effet, qu'elle succombe au désir, et son acte n'aurait pas la signification qu'il doit avoir<sup>274</sup>.

Mais lorsqu'il s'aperçoit qu'Hélène ne le trompera pas, Loupaigne cherche une nouvelle manière d'être puni. Il décide alors de participer à la révolution politique, où il espère enfin mourir.

Pour Loupaigne, la mort est une façon de « [racheter] toutes [ses] fautes<sup>275</sup> ». C'est d'ailleurs de cette façon qu'il s'explique auprès d'Hélène, affirmant que sa mort la libèrera de son désir de vengeance. Et bien qu'il pense plusieurs fois au suicide au cours de *Sous-Dostoïevski*, c'est une véritable pulsion de mort qui incite Loupaigne à s'engager dans la révolution : « L'instinct poussa Loupaigne à chercher inconsciemment son salut<sup>276</sup>. » Mourir pour la cause est la consécration de l'idée de Loupaigne, puisque le geste et la punition sont

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 175.

tous deux extrêmes. C'est pour lui l'occasion d'atteindre le rang de surhomme auquel il aspire :

— Je rends grâce à la providence, se dit-il. Je reçois une belle punition pour l'orgueil que j'ai eu. Une punition en rapport avec mon orgueil. J'ai voulu mourir, — et la ville toute entière participera à ma mort, avec toutes ses forces d'égoïsme et de haine. En moi seul, sera la pitié et l'amour du prochain. Le silence s'est fait. Le signal a été donné. Chacun a pris son parti, et moi j'ai pris celui de ceux qui doivent périr parce qu'ils sont faibles, pauvres, misérables, abandonnés, — de ceux qui doivent expier dans la mort cette qualité qui n'est pas permise aux misérables : l'audace. Je pourrai enfin ne plus dire : je suis un sous-quelque chose. Je périrai certes, obscurément, mais au sommet de ma haine de l'injustice et de l'égoïsme, au sommet du mépris de la vie matérielle et des biens qu'elle m'offrait comme à un privilégié<sup>277</sup>.

Mais en cherchant à se punir du péché initial de manière aussi grandiose, Loupaigne *commet encore le même péché*. Il se dit maintenant médiocre, mais aspire toujours à passer au rang de Père. À travers la recherche du châtement, l'orgueil ne le quitte jamais, puisque même dans la punition, il cherche à atteindre la grandeur.

Contre ses propres attentes, Loupaigne survit à la révolution ; mais ayant tué deux hommes pendant les événements, il est envoyé en prison. Enfermé entre quatre murs, enfin puni, Loupaigne est heureux :

Rien ne pouvait expliquer la bonne humeur de Loupaigne : ni l'état d'exaltation où il avait vécu, ni la joie de se sentir en vie après la certitude qu'il avait eue d'être arrivé au terme de ses jours. Il vivait sans consentement de sa part, alors que, jadis, il semblait avoir vécu parce qu'il le fallait ou qu'il le voulait bien<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 226-227.

C'est aussi l'occasion pour lui de se remettre à écrire et, « [p]our la première fois depuis que sa femme l'avait appelé sous-Dostoïevski (elle n'existait plus dans sa vie que parce qu'elle lui avait dit ce mot-là), [de s'endormir] heureux<sup>279</sup> ». Le lendemain, Loupaigne est libéré de prison et considéré comme un héros révolutionnaire. Mais alors que ce moment aurait dû être triomphal, c'est à nouveau la descente pour Loupaigne, qui n'arrive pas à vivre avec une notoriété qu'il estime ne pas mériter : « Mais, le plus souvent, il pensait avec répugnance au contraste entre le peu qu'il avait fait et l'impulsion qu'en recevait sa carrière. Cette rente de notoriété qui allait être servie désormais à son existence l'exaspérait<sup>280</sup>. » C'est que Loupaigne considère qu'il faut « [a]voir fait quelque chose de grand<sup>281</sup> » pour être pris au sérieux. Alors qu'il se sentait « purifié<sup>282</sup> » à la suite de son passage en prison, il est à nouveau coupable, cette fois de n'avoir pas fait de geste à la hauteur de l'attention qu'il reçoit. Il voudrait commettre un autre crime, plus grand encore, qui ferait de lui un vrai héros révolutionnaire :

Chaque fois qu'il pensait à cette exécution, il ressassait avec volupté le double crime — et aussi le seul — que lui-même avait commis : deux gendarmes abattus. L'un d'eux avait été tué sur le coup. L'autre — l'officier — avait reçu une balle dans le ventre et avait succombé après cinq jours de vives souffrances. Quand il pensait à cela, assis derrière sa table de travail, il était comme pris de délire. Il voyait devant lui un homme en haillons, si grand que sa tête atteignait presque le plafond. Il avait les mains rouges et ses traits ressemblaient à ceux de Raskolnikov. Soudain, il levait les bras, les doigts écartés et, d'un geste, faisait gicler le sang sur les murs. Alors, Loupaigne se levait, le cœur plein de rage. Il arpentait la chambre, rêvant de se laver, par un crime inouï, d'une subtile lâcheté qui pesait sur sa vie et que tout le monde prenait pour de la bravoure<sup>283</sup>.

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 262-264.

À nouveau, c'est l'idée du geste extrême qui occupe l'esprit de Loupaigne. Mais pendant qu'il voit le crime comme une occasion de se débarrasser de ce qu'il perçoit être de la lâcheté, ce qu'il souhaite réellement, encore une fois, c'est d'accéder au statut d'homme extraordinaire. Et il finit par se punir une fois de plus, en reprenant sa carrière d'avocat « pour bafouer la médiocrité de toutes ces sublimes tentatives de révolte<sup>284</sup> ».

C'est au moment où il reprend le cours de sa vie normale que Loupaigne doit faire face à ce qu'il perçoit comme le dernier châtiment envers lui-même, c'est-à-dire la mort de son père. À la suite de cette annonce, Loupaigne « se coucha, garda l'immobilité, ne mangea plus pendant trois jours<sup>285</sup> ». Mais ce n'est pas tant la mort de son père qui affecte Loupaigne que la leçon qu'il en tire. En effet, l'événement est l'occasion pour lui de constater à quel point il a été méprisable avec les autres autour de lui :

— Il est mort, s'écria Loupaigne.

Il sentit que son visage devenait tout pâle, que ses mains tremblaient, que sa poitrine lui faisait un mal atroce. Il sentit que tout son corps lui faisait connaître l'effrayante vérité.

— Il n'est pas allé faire un voyage à l'étranger. Il est... il a été assassiné.

Tout ce qui se tournait ainsi contre lui, brutalement, qu'était-ce, sinon des châtiments ? Avant même qu'il eût pénétré toute l'horreur des paroles de sa femme, cette horreur que son instinct filial n'avait pas été capable de lui révéler, le sentiment de sa cruauté envers les autres le frappa de stupeur<sup>286</sup>.

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 266.

Peu après cette constatation, Loupaigne rend visite à son ami Courtaud, à qui il veut offrir le domaine de son père dans l'espoir qu'il attrape et tue ceux qui l'ont exécuté. Cependant, lui-même saisit l'ironie :

La mort de son père lui avait fait songer à Courtaud comme à un instrument de sa vengeance. Cette pensée égoïste l'avait mis au désespoir. Je suis prêt à ne rien faire pour les autres, se dit-il, et dès que je me trouve dans le malheur, je pense à eux comme à des sauveurs et ne doute pas un instant qu'ils ne me viennent en aide<sup>287</sup>.

C'est que cette pensée constitue un nouveau crime pour lui, qui affirmait à Pagany, au moment de sa sortie de prison, que :

[l]e sentiment d'être supérieur ne peut jamais donner le droit d'être inhumain. Le génie même doit se refuser à croire que la souffrance d'autrui ne peut le gêner dans son travail de créateur. C'est à lui-même, à lui seul qu'il lui faut imposer des privations et des souffrances si elles sont nécessaires. C'est lui-même qui doit être son unique martyr<sup>288</sup>.

Face à ce nouveau désir égocentrique, Loupaigne se retrouve avec « une furieuse envie d'être pauvre, de se voir ravir ce qu'il possédait par une violence foudroyante et anonyme<sup>289</sup>. » Ironiquement, sa visite à Courtaud lui donne l'occasion de concrétiser son désir, puisqu'il lui demande d'occuper le domaine dont il hérite. C'est aussi à ce moment que Loupaigne se retourne officiellement vers l'écriture : « — Et toi, que vas-tu faire, questionna Courtaud ? — Écrire. Être seul et écrire. Être pauvre et écrire<sup>290</sup>. » Le père étant mort, Loupaigne peut réaffirmer son identité ; et comme il n'est pas responsable du parricide, la punition est levée : il peut enfin retrouver l'écriture. La mort du père de Loupaigne concorde aussi avec

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 271.

l'effondrement de la figure de Dostoïevski pour l'avocat. Cela se donne à lire notamment dans la relation entre Loupouigne et sa cousine Lucienne. Au moment où il se remet à écrire, Loupouigne revoit Lucienne et constate que ses nouveaux idéaux tranchent avec ceux suscités par sa lecture de *Crime et châtiment*, qui lui avait fait sentir que « [les amoureux de Lucienne] avaient perdu beaucoup de leur importance et que Raskolnikoff présentait pour elle un bien plus grand attrait [et qu'elle] était prête à donner tous les beaux jeunes gens de la terre pour cet assassin en haillons<sup>291</sup> ». La cousine que Loupouigne trouvait « frivole, volage, vaine<sup>292</sup> », et qui semblait avoir trouvé un nouveau sens à sa vie après avoir lu Dostoïevski, est méconnaissable :

Seuls les traits de son visage permettaient de la reconnaître. Elle portait une toque à la dernière mode, un superbe manteau de fourrure et des souliers d'une forme exquise. Elle était extrêmement excitée. Elle agitait dans sa main droite des gants fins, longs comme des mitaines. Même ses bagues avaient changé. [Ses doigts] s'étaient effilés, couverts d'une teinte rose et garnis de diamants<sup>293</sup>.

Loupouigne en conclut donc que « [l']impression que Dostoïevski avait produite sur Lucienne avait été bien passagère<sup>294</sup> ». Et comme l'admiration que Loupouigne éprouvait pour Dostoïevski reposait sur cette capacité à émouvoir ses lecteurs, l'image qu'il a de l'auteur russe est ainsi détruite : il ne peut avoir commis le péché de se penser aussi grand que Dostoïevski, puisque Dostoïevski n'est pas aussi grand qu'il le pensait. En effet, en se montrant tout aussi futile qu'au début du roman, Lucienne prouve à Loupouigne que Dostoïevski n'a pas réellement le pouvoir qu'il lui prêtait. À partir de ce moment, Loupouigne

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 275.



déclare qu'il « ne supporte pas qu'on puisse croire qu'agir seulement par la parole soit de l'action<sup>295</sup> ». Et le roman se termine avec Loupaigne qui joint l'action à la parole : « Oui, je recommence. Que toutes les joies de l'existence me soient à jamais interdites. Que ma maison soit toujours petite, sans jardin, sans amis, sans enfants. Agir, si l'occasion se représente. En attendant, écrire. Je ne veux plus connaître d'autre consolation<sup>296</sup>. » Mais même à travers cette écriture dépourvue de prétention intellectuelle, c'est encore du père dont il est question, puisque construire son identité à l'opposé de Dostoïevski, c'est quand même se construire par rapport à lui. À travers sa nouvelle voix d'écrivain, Loupaigne continue donc à « parler le père<sup>297</sup> ».

#### 4.7 Conclusion

Comme nous pouvons le constater, les liens qui unissent Chatelion, Loupaigne et Dostoïevski sont complexes. Les circonstances entourant la genèse du roman nous obligent à prendre en considération certains éléments extratextuels lors de notre analyse du récit. Mais qu'il s'agisse de Loupaigne ou de Chatelion, *Sous-Dostoïevski* nous propose une leçon, que Frédéric Saenen exprime ainsi : « Les mots nous tuent. En tout ou en partie. Ils ne nous laissent jamais indemnes<sup>298</sup>. » Pour Loupaigne, ils ont un effet particulièrement dévastateur, l'incitant à chanceler sa vie entière, mais pour Chatelion, le roman a un effet salvateur.

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>297</sup> François Ouellet, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec.*, op. cit., p. 27.

<sup>298</sup> Hubert Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, op. cit., p. 11.

Comme le dit encore Saenen : « L'idée de n'être qu'un décalque, un ersatz, tétanise la créature de papier ; l'auteur, lui, s'en est joué en l'adoptant comme titre du livre auquel devait aboutir sa vie [...] Dessillé par Germaine, Hubert se reprend<sup>299</sup>. ». Ainsi nous est parvenu *Sous-Dostoïevski*, qui continuera d'habiter nos bibliothèques, n'en déplaise aux critiques de Chatelion.

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

## CONCLUSION

Ce mémoire a cherché à démontrer la filiation entre Dostoïevski, André Gide et Hubert Chatelion. Nous sommes d'avis que les éléments typiques de l'esthétique dostoïevskienne au sein des *Caves du Vatican* et de *Sous-Dostoïevski* sont des traces qui montrent que les œuvres de l'auteur russe doivent être considérées comme un intertexte des romans de Gide et Chatelion. Nous croyons également, en raison du rapport qu'entretenaient ces deux écrivains à Dostoïevski, qu'il est évident que l'œuvre de ce dernier a fortement contribué à la genèse des *Caves* et de *Sous-Dostoïevski*. Selon nous, il est évident que Gide et Chatelion ont écrit leur roman respectif en ayant en tête l'esthétique propre à Dostoïevski. L'écriture des *Caves* et de *Sous-Dostoïevski* répond donc à la définition de l'intertextualité de Riffaterre comme de Kristeva.

Avant d'en arriver à nos conclusions, nous avons commencé par établir un cadre historique en brossant un bref portrait de la scène littéraire française au moment des premières traductions de Dostoïevski. En citant *Le roman russe*, d'Eugène-Melchior de Vogüé, nous avons rappelé la première impression laissée par Dostoïevski, celle d'un homme rempli d'amertume et recherchant la pitié dans des romans exposant la misère humaine. Nous avons nuancé la perception de Vogüé avec les commentaires d'André Gide, qui était d'avis que la lecture de Vogüé ne suffisait pas à rendre compte de toute la complexité des œuvres du romancier russe. Entre Vogüé et Gide, toutefois, résident les deux questionnements qui

constituent le cœur de l'œuvre de Dostoïevski : la question de Dieu et celle de la complexité de l'être humain. La discussion du 18 décembre 1929, organisée par le Studio Franco-Russe à Paris, montre bien ces deux perceptions. Le critique littéraire et théologien Kirill Zaïtsev offre une lecture qui met de l'avant l'aspect religieux ; son confrère, René Lalou, attribue quant à lui la popularité de Dostoïevski à son écriture symbolique, qui représente un vent de fraîcheur pour la France littéraire des années 1930, jusque-là dominée par le réalisme.

Après avoir résumé brièvement l'émergence de Dostoïevski en France, nous avons cité *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt* de Michel Raimond pour montrer l'impact des littératures étrangères, particulièrement les littératures russe et anglaise, sur la littérature française du début du 20<sup>e</sup> siècle. Nous avons observé comment les romanciers ont pu développer la complexité de leur personnage, traditionnellement unilatéral, grâce à l'influence de la psychologie et de la psychanalyse freudienne, qui ont contribué à légitimer le personnage dostoïevskien, jusque-là qualifié d'illogique. Gide, cependant, voit ce caractère inconséquent comme une preuve de l'humanité des protagonistes de Dostoïevski. Nous avons conclu ce chapitre en rappelant que l'illogisme de ces personnages, dont Raimond dira qu'ils sont autonomes, rejoint le concept de polyphonie tel qu'élaboré par Mikhaïl Bakhtine dans son essai *La poétique de Dostoïevski*.

Dans le deuxième chapitre, nous avons fait état des théories de l'intertextualité. À l'aide de l'essai de Bakhtine, nous avons défini les éléments esthétiques propres à Dostoïevski, un exercice qui nous a permis de souligner en quoi les romans de ce dernier

représentent quelque chose de nouveau pour ses contemporains. Les travaux de Bakhtine sont au cœur de ce mémoire, puisque c'est en nous référant principalement à ce cadre théorique que nous identifions les traces intertextuelles de Dostoïevski chez Gide et Chatelion. Avec *La poétique de Dostoïevski*, nous avons vu que les personnages de l'univers de Dostoïevski possèdent tous une voix indépendante de celle de l'écrivain. Cette autonomie leur confère le pouvoir d'échanger à propos de leurs propres idées, créant un monde ouvert où l'unité repose sur le dialogue plutôt que sur la finalité des idées. Du concept du dialogisme naît celui du mot à deux voix, une structure dont les grandes lignes sont reprises par Julia Kristeva dans *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Kristeva propose d'appliquer la structure dialogique du mot à celle du texte, positionnant celui-ci comme un espace où interagissent le sujet, le destinataire et le corpus extérieur. Kristeva explique que l'intertextualité est générée par le regroupement entre l'axe horizontal, qui rassemble le sujet de l'écriture et le destinataire, et l'axe vertical, qui contient le discours antérieur ou actuel. Pour Kristeva, le roman est donc un texte où on lit un autre texte.

Nous avons poursuivi ce chapitre en revenant à Bakhtine et à l'histoire littéraire qu'il propose dans *La poétique*. Nous y avons relevé les caractéristiques propres au dialogue socratique, à la satire ménippée et à l'univers du carnaval, et avons expliqué de quelle façon chacune de ces particularités se manifeste chez Dostoïevski. Nous nous sommes servie de cet historique pour introduire le concept d'intertextualité selon Michael Riffaterre. Contrairement à Kristeva, Riffaterre situe l'intertextualité par rapport au lecteur plutôt qu'à l'écrivain. Selon lui, l'acte de lecture provoque des associations, déterminées par la culture

du lecteur. Ces associations sont générées par l'intertexte, qui représente essentiellement tous les textes qu'un lecteur peut rapprocher de celui dont il fait la lecture. Riffaterre ne limite toutefois par l'intertextualité à la connaissance littéraire ; il est donc possible pour un lecteur de repérer la trace d'un intertexte, et ce, même s'il est incapable d'identifier ce dernier. Ainsi, le théoricien définit l'intertextualité comme un phénomène d'orientation de la lecture, qui peut aller jusqu'à en gouverner l'interprétation. La définition de l'intertextualité offerte par Riffaterre est au cœur du présent mémoire, où nous cherchons essentiellement à justifier la lecture intertextuelle que nous faisons de *Crime et châtiment*, *Les caves du Vatican* et *Sous-Dostoïevski*.

Après avoir montré de quelle façon l'intertextualité enrichit la lecture, nous sommes passée au chapitre 3 de notre mémoire, où nous avons retracé les liens qui unissent *Les caves du Vatican* et Dostoïevski. Nous avons commencé par justifier la pertinence de notre recherche, en établissant une distinction entre notre objectif et l'étude des *Caves* réalisée par Alain Goulet. Plutôt que de prouver que l'œuvre de Dostoïevski, particulièrement *Crime et châtiment*, a inspiré les *Caves*, nous avons cherché à préciser les travaux existants, en portant notre attention sur la manière dont l'esthétique de Dostoïevski se manifeste dans le roman de Gide.

Les premiers éléments que nous avons relevés concernaient surtout l'admiration que portait Gide à Dostoïevski. Il nous paraissait important, parce que nous citons les travaux de Kristeva, de montrer que Gide ne cache pas sa reconnaissance envers Dostoïevski. En

rappelant la perspective de Riffaterre, nous avons placé Gide au centre d'une double intertextualité : Gide en tant que lecteur de Dostoïevski, et nous-même en tant que lectrice de Gide et Dostoïevski. Ce phénomène entraîne un double questionnement : nous cherchons à savoir comment les liens entre Gide et Dostoïevski construisent non seulement le texte, mais aussi sa signification.

Pour répondre à notre interrogation, nous avons débuté par une analyse des crimes de Lafcadio et Raskolnikov, en utilisant leurs ressemblances et leurs différences pour montrer que le crime qui est au cœur des *Caves* est directement inspiré de celui qui a lieu dans *Crime et châtiment*. Nous avons décrit *Les caves* comme un roman *sur l'idée de Dostoïevski* : une lecture qui rejoint les propos d'Alain Goulet, qui voyait dans le roman de Gide un renversement idéologique. Nous avons toutefois montré comment ce renversement obéit plutôt à un double phénomène de carnavalisation, dans le récit comme dans l'écriture de celui-ci. Nous avons utilisé la définition de la satire ménippée pour illustrer le cheminement de l'idée dans *Les caves*, à savoir qu'il s'agit de l'idée de Gide et non celle de Lafcadio. Cette position est paradoxale, puisque si elle découle d'un dialogue entre Gide et Dostoïevski et suscite le dialogue entre *Les caves* et les romans contemporains, elle rend impossible le dialogisme entre les personnages. Pour ces raisons, nous considérons *Les caves du Vatican* comme un roman monologique, posé comme une antithèse à ceux de Dostoïevski. Nous pouvons constater ce fait dans les trois aspects qui constituent le cœur de chapitre : les motivations de Lafcadio et de Raskolnikov à commettre un crime, les rôles de Geneviève et de Sonia, et le discours à propos de la volonté.

Aidée de la définition de Bakhtine, nous justifions les crimes par la carnavalisation, qui opère un renversement des mondes de Lafcadio et Raskolnikov. En abolissant les restrictions imposées par les classes sociales, la carnavalisation crée des univers où l'argent n'a aucune valeur pour les protagonistes, effaçant ainsi (en apparence) la motivation à l'origine des deux crimes. Nous arguons toutefois que Lafcadio est le seul à commettre un meurtre réellement immotivé, puisque son geste ne répond à aucun questionnement existentiel. Pour cette raison, nous voyons le héros des *Caves* comme le surhomme décrit par Raskolnikov dans *Crime*, ce qui explique l'absence de symptômes physiques chez Lafcadio alors qu'ils sont dévastateurs chez Raskolnikov.

Nous poursuivons notre analyse en nous concentrant sur les rôles de Geneviève et Sonia, qui reçoivent toutes les deux la confession du meurtrier et qui l'incitent à se confesser et à se repentir. En ce sens, nous établissons un parallèle entre les deux personnages et la Vierge Marie, puisqu'elles sont porteuses d'un amour inconditionnel, à l'épreuve de tout. Nous rappelons à quel point la comparaison est évidente chez Dostoïevski, où le symbolisme religieux est très présent : c'est d'ailleurs parce qu'elle conserve cette figure de sainte que Sonia réussit à convaincre Raskolnikov de se tourner vers Dieu pour obtenir le pardon. Geneviève, de son côté, se laisse séduire par Lafcadio et ne peut plus être vue comme la Sainte Vierge. Il lui est donc impossible de guider Lafcadio vers la rédemption.



La dernière partie de ce chapitre concerne le manque de volonté de Raskolnikov, qui est à l'origine de sa chute, tandis que Lafcadio est sauvé par sa volonté inflexible. Encore une fois, nous opposons leurs comportements. Lafcadio commet un meurtre parce qu'il ne se laisse rien imposer. Raskolnikov, lui, tue l'usurière malgré sa volonté, parce qu'il n'arrive pas à contrôler ses pulsions : il doit savoir si, oui ou non, il est un surhomme. Nous établissons ensuite un parallèle entre le discours de Lafcadio et celui des *Carnets du sous-sol*, dont nous pouvons conclure que Lafcadio suit consciemment ses désirs, mêmes ceux qui pourraient lui causer du tort. Nous concluons ce chapitre en réaffirmant la position de *Crime et châtiment* en tant qu'antithèse des *Caves*, prouvant ainsi que le second n'existerait pas sans le premier.

Dans le quatrième et dernier chapitre de notre mémoire, nous avons voulu montrer comment l'œuvre et la figure de Dostoïevski ont contribué à la genèse de *Sous-Dostoïevski*, d'Hubert Chatelion. Puisqu'il s'agit d'une œuvre oubliée, nous avons commencé par résumer les circonstances entourant sa publication. Grâce à un article de Sophie Karlshausen, nous avons pu établir un parallèle entre les événements du roman et la vie de l'auteur. C'est en tenant compte de cet aspect que nous avons proposé d'aborder l'intertextualité sous deux angles qui rejoignent notre proposition sur André Gide et *Les caves* : d'un côté, le lecteur de *Sous-Dostoïevski* ; de l'autre, Chatelion (et son héros, Loupaigne) comme lecteur de Dostoïevski. Afin de garantir notre objectivité, nous avons défini les limites de l'équivalence entre Chatelion et Loupaigne en nous tenant aux faits mentionnés par Karlshausen.

En raison du titre du roman qui nous intéresse, nous avons cru bon de rappeler certains principes de l'intertextualité, notamment que celle-ci agit indépendamment de la qualité de l'œuvre dont il est question. Nous avons invoqué à nouveau les théories de Riffaterre et de Kristeva pour définir les objectifs principaux de ce chapitre : identifier les traces de Dostoïevski dans *Sous-Dostoïevski*, et démontrer que le roman a été écrit par rapport à l'auteur russe. Avant de commencer notre analyse, nous avons choisi d'inclure un résumé des événements de *Sous-Dostoïevski*, étant donné qu'il s'agit d'un livre très peu connu.

Nous avons commencé notre étude en nous attardant au titre de l'œuvre, dont nous avons déterminé qu'il établit un rapport de force entre Chatelion/Loupoigne et Dostoïevski. C'est dans la psychanalyse que nous avons trouvé les outils pertinents à notre analyse. À l'aide de la métaphore paternelle et des travaux de François Ouellet, nous avons positionné Dostoïevski comme une figure d'autorité par rapport au personnage de Loupoigne, un père symbolique lui interdisant l'accès à une écriture dite « intellectuelle ». En résumant les grandes lignes théoriques de la métaphore paternelle telle que décrite par Ouellet, nous avons vu comment la constitution du sujet est conditionnelle au meurtre du père symbolique. En abordant le rôle du langage au sein du processus identitaire psychique, nous avons émis l'hypothèse que la voix d'écrivain de Loupoigne est déterminée par le rapport que celui-ci entretient avec Dostoïevski.

Par la suite, nous avons cherché à prouver l'existence d'une relation père-fils symbolique entre Loupoigne et le romancier russe, en faisant ressortir les sentiments du

premier à l'égard du second. Nous avons considéré leur ambiguïté comme une manifestation de l'Œdipe et avons montré qu'à l'image des fils qui souhaitent ériger un totem en l'honneur du père primitif, Loupaigne cherche à écrire un roman à hauteur de Dostoïevski. Mais en qualifiant son écriture de sous-Dostoïevski, la femme de Loupaigne pose le Nom-du-Père : si l'écrivain veut passer au rang de Père, il doit trouver sa propre voix en tant qu'auteur.

Nous avons poursuivi notre étude en associant le commentaire d'Hélène et le chaos qu'il provoque chez Loupaigne aux concepts psychanalytiques du réel et du trauma. À l'aide d'un article d'Anne-Martine Parent, nous avons montré comment l'impossibilité d'écrire est une manifestation du trauma chez Loupaigne et, à l'inverse, une façon d'intégrer le trauma pour Chatelion, l'écriture de *Sous-Dostoïevski* lui ayant éventuellement permis de reprendre la rédaction de *Maldagne*.

De là, nous avons établi un pont entre la psychanalyse et *La poétique de Dostoïevski*, en traçant un lien entre le processus identitaire psychique et le bilan de conscience effectué par le héros dostoïevskien selon Bakhtine. Nous avons expliqué que Loupaigne, en cherchant à passer au rang de Père, vise en fait à trouver son dernier mot sur lui-même. Si on se fie à l'esthétique dostoïevskienne, cela signifie que son idée doit être mise à l'épreuve, puisqu'elle représente le personnage dans son entièreté. Ensuite, nous avons rapproché l'idée de Loupaigne de celle de Raskolnikov. En effet, l'avocat croit que l'homme non méprisable est celui qui est en mesure d'aller au bout de ses convictions. À l'idée du surhomme, Loupaigne

ajoute toutefois une condition supplémentaire : l'homme extraordinaire doit être prêt à assumer les conséquences de ses gestes.

Nous avons illustré cette idée en prenant pour exemple l'étudiant révolutionnaire Pagany : Loupoigne refuse d'assumer sa défense à partir du moment où il constate qu'il est un homme comme les autres, soit un individu « médiocre ». Comme il n'est pas arrivé à atteindre son idéal d'écrivain, Loupoigne se compte lui aussi dans le panier des hommes ordinaires. Il a la conviction d'avoir commis un péché d'orgueil et se punit en se forçant à agir comme un individu quelconque. Nous avons toutefois précisé que ce châtiment est illusoire : puisqu'elle est la condition de l'homme extraordinaire, la punition perpétue le péché d'orgueil. Au plan psychique, Loupoigne est donc encore dans la position de fils. En exposant son auto-sabotage, nous avons montré que le châtiment est cyclique pour Loupoigne, la seule façon d'y mettre fin étant l'absolution du crime originel. Comme de fait, lorsque son père meurt et que Dostoïevski est désacralisé par la superficialité de Lucienne, Loupoigne se remet à l'écriture, ayant finalement trouvé sa voix.

Près de cent ans après cette fameuse soirée du 18 décembre 1929, où les membres du Studio Franco-Russe ont échangé à propos de Dostoïevski, il est fascinant de constater que les romans de l'écrivain russe peuvent encore faire parler les œuvres publiées à cette époque ; autant un roman consacré qu'un récit oublié. Nous avons choisi les théories de l'intertextualité pour travailler des œuvres qui avaient un lien évident avec Dostoïevski. L'inspiration derrière *Les caves du Vatican* n'était plus à prouver, et le titre du roman de

Chatelion, *Sous-Dostoïevski*, parle de lui-même. Mais nul doute que l'exercice pourrait être mené avec des ouvrages issus de la littérature populaire ou même de la littérature contemporaine. Nous pensons notamment à des romans policiers du 20<sup>e</sup> siècle, comme ceux de Georges Simenon et d'Agatha Christie, mais aussi à des œuvres plus récentes, comme *Le maître des illusions*, de Donna Tartt. Heureusement pour le champ des lettres, l'intertextualité est presque sans limites.

## Orientations bibliographiques

### Ouvrages et articles théoriques et critiques

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 372, 1970, 366 p.

CHEMAMA, Roland et Bernard VANDERMERSCH, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In Extenso », 2018, 604 p.

FREUD, Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Biblio Payot », n° 985, 2014, 282 p.

FREUD, Sigmund, « Dostoïevski et le parricide [1928] », *Revue française de psychosomatique*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 109-125.

GIDE, André, *Dostoïevski : articles et causeries*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981, 249 p.

GIDE, André, « Préface », dans *L'immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1930.

GOULET, Alain, *Les caves du Vatican. Étude méthodologique*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972, 288 p.

HOUDART-MEROT, Violaine, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, vol. 153, n° 2, 2006, p. 25-32.

HYTIER, Jean, *André Gide*, Alger, Charlot, 1938, 266 p.

KARLSHAUSEN, Sophie, « Le génie littéraire n'est pas stratégique. Comment la première œuvre d'Hubert Chatelion aboutit à un échec. », n° 15, 1999, p. 102-111.

KRISTEVA, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, coll. « Points », p. 83-111.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978, 320 p.

KRISTEVA, Julia, « Une poétique ruinée », dans *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, coll. « Points », n° 372, p. 5-24.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Daniel BERGEZ, « Historique du concept d'intertextualité », dans *L'intertextualité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019, coll. « Annales littéraires », p. 17-64.

LIVAK, Leonid et Gervaise TASSIS, « Troisième réunion. 18 décembre 1929. », dans *Le Studio Franco-Russe, 1929-1931*, Toronto, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto, 2005, p. 91-122.

OUELLET, François, *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec.*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « NB Poche », n° 36, 2013, 202 p.

OUELLET, François, « Liminaire », *Tangence*, n° 86, 2008, p. 5-20.

OUELLET, François, *D'un dieu l'autre : l'altérité subjective d'Emmanuel Bove*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Collection Littérature(s) », 1998, 266 p.

PARENT, Anne-Martine, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 113-125.

PIÉGAY-GROS, Nathalie et Daniel BERGEZ, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996, 192 p.

RAIMOND, Michel., *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, 1967, 539 p.

RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-7.

RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.

TODOROV, Tzvetan, « Intertextualité », dans *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique : suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, coll. « Poétique », p. 95-115.

VOGÜÉ (DE), Eugène-Melchior, *Le roman russe*, E. Plon, Nourrit et compagnie, 1892, 351 p.

## **Romans**

CHATELION, Hubert, *Sous-Dostoïevski*, Bruxelles, Névrosée, 2022, 279 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtime*nt, trad. par André MARKOWICZ, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », n° 231, 2002, vol. 2/1, 478 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtime*nt, trad. par André MARKOWICZ, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », n° 232, 2002, vol. 2/2, 484 p.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les carnets du sous-sol*, trad. par André MARKOWICZ, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », n° 40, 1993, 182 p.

GIDE, André, *Les caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 34, 2013, 250 p.