

Désir d'aveu et voix étrangères

Enquête sur la réception critique française de Fédor Dostoïevski

NICOLAS AUDE

Résumé : *Cet article tente de replacer l'histoire de la réception de Dostoïevski en France dans le contexte général de l'histoire de la critique littéraire, en examinant la propension des interprètes à lire les romans de Dostoïevski comme des confessions. L'article propose une analyse moins centrée sur les confessions proprement-dites de Dostoïevski que sur le discours de ses différents médiateurs et leur intention de faire l'écrivain confesser.*

Mots-clés : *Dostoïevski, André Gide, Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, aveu, sujet, critique biographique, la mort de l'auteur, intertextualité*

Abstract: *The paper attempts to place the history of Dostoevsky's reception in France within a general history of literary criticism, by looking at the interpreters' propensity towards reading Dostoevsky's novels as confessions. The article proposes an investigation focusing less on Dostoevsky's own confessions than on the discourse of his various mediators and their desire to get the writer to confess.*

Keywords: *Dostoevsky, André Gide, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, confession, subject, biographical criticism, the death of the author, intertextuality*

Dès 1922, André Gide a contribué à faire de Fédor Dostoïevski l'écrivain par excellence de l'aveu en littérature tout en désignant son œuvre comme un contre-modèle absolu aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. C'est à Dostoïevski, en effet, qu'il faut penser en lisant cette déclaration célèbre de l'autobiographie gidienne : « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans un roman » (*Si le grain ne meurt* 267). À partir des causeries prononcées en 1922 au théâtre du Vieux-Colombier, nous nous proposons d'inscrire l'histoire comparatiste d'une réception, celle du Dostoïevski français, dans une histoire générale de la critique littéraire en nous focalisant sur le désir d'aveu qui anime la lecture critique¹. Au xx^e siècle, cette histoire doit en effet englober le retentissement causé par l'importation des travaux de Mikhaïl Bakhtine, qui débute en 1970 avec la traduction des *Problemy poëtiki Dostoevskogo* (1963). Avant Gide, l'œuvre de Dostoïevski a pu être considérée comme un paradigme du texte étranger. Notre propre lecture envisagera davantage le « roman russe » (Vogüé) comme un objet hybride venu troubler la limite du même et de l'autre, du propre et de l'impropre, du national et de l'étranger.

Définie de la sorte, cette œuvre se rapproche de la critique littéraire elle-même ou plutôt de la sémiologie telle que la définit Julia Kristeva dans *Séméiotikè* (1969). Première médiatrice en France des travaux de Mikhaïl Bakhtine, la jeune théoricienne, française d'adoption, peut écrire au seuil de son ouvrage : « Faire de la langue un travail, œuvrer dans la matérialité de ce qui, pour la société, est un moyen de contact et de compréhension, n'est-ce pas se faire d'emblée, étranger à la langue ? » (Kristeva, « Le texte et la science » 7). À l'intérieur de ce premier livre écrit en français, Kristeva développera le concept d'*intertextualité*, formulé pour la première fois dans un article de la revue *Critique* en avril 1967. Intitulé « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », l'article en question procède d'une communication sur la notion de polyphonie chez Bakhtine prononcée pour la première fois dans le cadre du séminaire de Roland Barthes, le même Roland Barthes qui, en mai 1970, proposera un compte-rendu du livre de Kristeva sous le titre de « L'étrangère ». Croiser ces deux histoires, celle du Dostoïevski français et celle de la critique littéraire, revient à proposer une enquête portant moins sur les aveux de Dostoïevski lui-même que sur le discours de ses différents médiateurs et sur leur désir de faire avouer l'écrivain, à l'heure où ces mêmes médiateurs tentent de réinventer le geste comparatiste. Il s'agit aussi d'interroger les affinités de deux notions chères à l'épistémologie de la littérature comparée : l'influence, d'une part, telle qu'André Gide l'emprunte à l'histoire littéraire du début du xx^e siècle, et l'intertextualité, d'autre part, ce dernier concept ayant permis de « déplacer l'accent de la théorie littéraire vers la productivité du texte, jusque-là perçu de manière statique par le formalisme français » (Compagnon, *Le démon de la théorie* 117).

Issu d'une série de six conférences prononcées au théâtre du Vieux-Colombier entre le 18 février et le 25 mars 1922, le *Dostoïevski : articles et causeries* d'André Gide marque une date fondamentale dans la réception française de l'écrivain russe. Au début des années 1960, René Girard prend soin de rappeler le rôle fondamental joué par Gide dans la lecture, l'interprétation et la diffusion des œuvres de Dostoïevski pour toute une génération :

Gide parle remarquablement de la psychologie dostoïevskienne, mais il infléchit l'œuvre vers sa propre théorie de la liberté et de l'acte gratuit. L'ouvrage est important à cause de l'influence qu'il a exercée et qu'il exerce encore sur le public français, par l'intermédiaire des écrivains qu'il a touchés, Malraux, Sartre, Camus, etc. Le Dostoïevski « français » est encore, essentiellement, celui de Gide. (188)

On ne saurait trop insister sur l'importance de la situation performative inaugurale des conférences du Vieux-Colombier, celle-ci faisant du discours interprétatif gidien un spectacle, une parole proférée oralement sur la scène du théâtre de Jacques Copeau. Sans doute en hommage à Sainte-Beuve, perçu comme le père de la critique moderne, Gide qualifie ses conférences de « causeries »². Reprises dans le livre de 1923 avec d'autres articles écrits durant la Belle Époque, les conférences sur Dostoïevski paraissent près de trente années après les premiers textes consacrés par Melchior de Vogüé à

l'exploration du roman russe. Dans cette rencontre entre l'auteur des *Frères Karamazov* et l'écrivain-critique se loge toutefois un paradoxe. En effet, à l'intérieur du champ littéraire, Gide passe volontiers pour le plus français des écrivains français puisqu'il se veut le parfait représentant de ce mythe littéraire français qu'est le « classicisme ».

Les premières pages de la seconde partie de *Si le grain ne meurt* reviennent, au milieu des années 20, sur les significations que Gide attache au terme « classique » : ce dernier renverrait, chez ce nietzschéen convaincu, à un « idéal d'équilibre, de plénitude et de santé » procédant d'une « horreur du particulier, du bizarre, du morbide, de l'anormal » (271). À la même époque, les représentations de Dostoïevski se situent bel et bien aux antipodes d'un tel idéal. Voyons comme Melchior de Vogüé définit l'horizon d'attente sur lequel se détache la lecture gidienne dès l'ouverture de son célèbre article consacré à l'auteur de *Crime et châtiment* :

Voici venir le Scythe, le vrai Scythe, qui va révolutionner toutes nos habitudes intellectuelles. Avec lui, nous rentrons au cœur de Moscou, dans cette monstrueuse cathédrale de Saint-Basile, découpée et peinte comme une pagode chinoise, bâtie par des architectes tartares, et qui abrite pourtant le Dieu chrétien. (299)

Aux dires de ce premier médiateur qui écrit dans les années 1880, l'œuvre de Fédor Dostoïevski présente une synthèse monstrueuse qui cristallise toutes les ambiguïtés de la culture russe telle qu'elle est perçue en France : accouplement de l'Orient et de l'Occident avec sa « cathédrale » aux allures de « pagode », entremêlement du christianisme et de l'islam qu'emblématisent ces « architectes tartares » imaginaires censés s'être dévoués au culte du « Dieu chrétien ». Derrière la référence au « vrai Scythe », il faut en effet voir une métonymie de l'étranger : le scythe serait cette incarnation du barbare qui traverse la littérature classique depuis les *Tristes* d'Ovide jusqu'aux poèmes d'Alexandre Blok.

Jeté au milieu des Scythes et des Gètes par la colère d'Auguste, le poète gémit durant son exil à Tomes tout en feignant d'avoir oublié sa langue latine, n'étant plus entouré que de mots étrangers. En 1918, la « lyre barbare » [*varvarskaja lira*] d'Alexandre Blok se souvient encore des plaintes de l'exilé lorsqu'elle convie le « vieux monde » [*staryj mir*] au « festin fraternel » [*bratskij pir*] de la Révolution :

Les Scythes, c'est nous ! Les asiates, c'est nous !
Avec notre œil avide et louche !
Pour nous, une heure, pour vous des siècles entiers.
Entre deux races ennemies,
L'Europe et le Mongol, tenant le bouclier,
Nous étions l'esclave soumis !³

Ce détour géographique par les rivages de la Mer Noire n'est pas tout à fait un détour puisqu'il permet de souligner les paradoxes d'une réception dans laquelle s'apprêtent à intervenir les médiateurs bulgares. Gide le classique n'en reste pas moins en France le défenseur d'une conception très goethéenne de la littérature mondiale qu'il érige contre

les tenants du protectionnisme culturel. Cet apologiste des influences peut écrire dès 1900 : « On l'a dit déjà : les influences agissent par ressemblance. On les a comparées à des sortes de miroirs qui nous montreraient, non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes d'une façon latente » (Gide, « De l'influence en littérature » 406). Cette part latente de l'individu, cette polyphonie intime, se donne dès lors, sous la plume de Gide, comme une différence à soi : la lecture des œuvres étrangères aurait vocation à nous écarter de nous-mêmes et, dans le même temps, à nous faire advenir dans notre liberté de *sujets*.

Il peut sembler anachronique de recourir à un terme si prisé par les penseurs de la génération poststructuraliste. Le livre sur Dostoïevski ne s'embarrasse guère de références à la dialectique hegelienne. La lecture gidienne de Dostoïevski semble néanmoins devancer la pensée des déconstructeurs postmodernes du sujet en s'appuyant sur Nietzsche. Pour ce dernier, le sujet se présente avant tout comme un leurre, une fiction : aucun agent ne préexiste à l'agir. Définies par Gide comme des mises en abyme d'un sujet en devenir, les influences réciproques du sujet et de son objet réapparaissent, au fil du *Dostoïevski*, au travers du thème de la ressemblance :

Si ressemblant que soit un portrait, il tient toujours du peintre, et presque autant que du modèle. Le modèle est sans doute le plus admirable qui autorise les ressemblances les plus diverses et prête au plus grand nombre de portraits. J'ai tenté celui de Dostoïevski. Je sens que je n'ai pas épuisé sa ressemblance. (637)

Lorsqu'il reprend le projet d'écrire une biographie de Dostoïevski qu'il avait formé avant-guerre à la faveur des commémorations du centenaire de la naissance de l'écrivain en 1921, la critique biographique vient précisément d'entrer en crise. Cette première crise du paradigme biographique s'avère annonciatrice de la fameuse « mort de l'auteur » proclamée à la fin des années 1960 par Roland Barthes en référence à Nietzsche. Elle porte un nom : le formalisme. En effet, parmi les multiples déclarations antibiographiques que l'on doit aux membres de l'Opoyaz, il faut retenir l'aphorisme célèbre de Victor Chklovski : « Le contenu (âme y comprise) d'une œuvre littéraire est égal à la somme de ses procédés stylistiques » (273).

Évidemment, le public de l'époque d'André Gide ne connaît pas encore les travaux du groupe de Pétrograd. Deux médiateurs bulgares les feront découvrir au champ théorique français à partir du milieu des années 1960 : Tzvetan Todorov, tout d'abord, qui dirigera l'édition d'une anthologie publiée au Seuil en 1965, et, dans une moindre mesure, Julia Kristeva, qui proposera avec Bakhtine une première échappée vers le « post-formalisme »⁴. La crise du paradigme biographique des années 1920 peut néanmoins être associée en France à deux noms. Elle apparaît tout d'abord sous la plume de Paul Valéry, cet ami proche d'André Gide, qui dans son cours de « Poétique » au Collège de France, se propose de ne plus faire une « histoire des auteurs et des accidents de leur carrière » mais de proposer une « Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature" » (1439). Le deuxième précurseur que se reconnaissent les tenants de la mort de l'auteur reste néanmoins Marcel Proust, l'auteur du *Contre*

Sainte-Beuve, qui possède d'ailleurs sa propre opinion sur la biographie de Dostoïevski, développée dans un passage de la *Prisonnière* :

Mais est-ce qu'il a jamais assassiné quelqu'un, Dostoïevski ? Les romans que je connais de lui pourraient tous s'appeler l'Histoire d'un crime. C'est une obsession chez lui, ce n'est pas naturel qu'il parle toujours de ça. — Je ne crois pas, ma petite Albertine, je connais mal sa vie. Il est certain que, comme tout le monde, il a connu le péché, sous une forme ou sous une autre, et probablement sous une forme que les lois interdisent. En ce sens-là, il devait être un peu criminel, comme ses héros, qui ne le sont d'ailleurs pas tout à fait, qu'on condamne avec des circonstances atténuantes. Et ce n'était même peut-être pas la peine qu'il fût criminel. Je ne suis pas romancier ; il est possible que les créateurs soient tentés par certaines formes de vie qu'ils n'ont pas personnellement éprouvées. (881)

Outre la fameuse découverte du « côté Dostoïevski de madame de Sévigné » (Proust 880), qui réconcilie le classicisme du Grand Siècle avec le byzantinisme de l'auteur de *Crime et châtiment*, la trouvaille d'un titre jugé pertinent pour l'ensemble de l'œuvre permet à Proust de proposer une lecture de Dostoïevski contre Sainte-Beuve et, partant, contre Gide. Elle répond en effet à l'une des principales obsessions qui occupent son contemporain concernant les enchevêtrements entre le Livre et la Vie. Derrière l'image d'un Dostoïevski criminel, les « formes de vies » évoquées par Proust engagent surtout une interrogation sur la sexualité de l'artiste dans ses rapports avec la création littéraire.

Les réflexions de Proust sur Dostoïevski n'ont pas pu tenir compte des fameuses conférences tenues par André Gide au théâtre du Vieux-Colombier. L'écrivain ne semble pas y avoir assisté et il mourra avant que n'ait lieu leur publication en revue. Une interrogation similaire à celle d'Albertine se retrouve néanmoins au cœur du texte gidien : « À l'origine de chaque grande réforme morale, si nous cherchons bien, nous trouverons toujours un petit mystère physiologique, une insatisfaction de la chair, une inquiétude, une anomalie » (*Dostoïevski* 643). Dans ses causeries, Gide va néanmoins plus loin que Proust : dès la deuxième conférence au Vieux-Colombier, l'écrivain s'empresse de confesser son auteur. Nouveau Sainte-Beuve, le critique indiscret invente une scène d'aveu fantaisiste entre Fédor Dostoïevski et Ivan Tourgueniev. Ce faisant, Gide se pose en relais du plus célèbre ragot de toute l'histoire littéraire russe : à la suite de Nicolas Strakhov, le premier biographe de Dostoïevski en Russie, une partie de la critique biographique russe n'a jamais cessé d'identifier le « péché de Stavroguine »⁵, personnage principal des *Démon*s reconnu coupable du viol d'une fillette, au vécu biographique de son auteur. En transgressant la frontière ontologique qui se dessine entre le domaine des faits et celui des fictions, Gide a donc contribué à accréditer la légende d'un écrivain pervers qui se serait avoué, au fil de son œuvre, coupable de crime sexuel.

La question que pose, après Gide, la critique poststructuraliste au texte dostoïevskien me semble dès lors pouvoir être formulée de la sorte : faut-il tuer l'auteur pour innocenter

l'homme ? Les réflexions de Roland Barthes dans son célèbre article de 1968 semblaient déjà abonder dans ce sens :

L'*auteur* règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions ; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchaïkowski, c'est son vice : l'*explication* de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur* qui livrait sa « confidence ». (« La mort de l'auteur » 41, italiques de l'auteur)

Rompre avec le paradigme biographique revient bien, pour Barthes, à sortir la littérature du champ des « confidences » mais aussi de l'espace de l'aveu et du jugement. Contre l'hypervisibilité de l'Auteur qui prévaut dans l'histoire littéraire et dans la nouvelle culture médiatique, la sémiologie choisit de valoriser une instance énonciative discrète : le *sujet* de l'écriture. Dans son célèbre *Roland Barthes par Roland Barthes*, le critique sémiologue reconnaît avoir fait dès son adolescence de Gide un « fantasme » (« L'écrivain comme fantasme »). Contrairement à l'auteur du *Corydon*, qui semble avoir volontairement multiplié les confessions plus ou moins indirectes sur sa propre sexualité à la fois dans ses écrits fictionnels, dans ses textes plus personnels et dans ses essais critiques, Barthes s'est néanmoins toujours dérobé à l'aveu. Le colloque de Cerisy qui lui est consacré en 1977 lui donne l'occasion de résumer son opposition au « tout dire » de l'aveu : « Je placerais l'écriture du côté d'une pratique qui essaie donc non pas de tout dire ou de dire quelque chose ou de ne rien dire, mais de périmer l'opposition du caché et du non caché » (Barthes cité par Compagnon, *Prétexte : Roland Barthes* 23). La position de Roland Barthes par rapport à l'aveu et au désir d'aveu qui aime la connaissance peut être rapprochée des réflexions de Michel Foucault qui aura tenté lui aussi, au tournant des années 60-70, de décomposer l'auteur en fonctions, en tirant des conséquences radicales de la déconstruction nietzschéenne du sujet.

À l'instar de Barthes, Foucault n'a jamais écrit aucun texte sur Dostoïevski. Ces deux noms peuvent donc sembler assez incongrus dans une histoire comparatiste consacrée à la réception critique du romancier russe. Le nom du philosophe n'en demeure pas moins associé à la problématique de l'aveu qui apparaît comme l'une des notions cardinales de sa pensée. Dans un de ses derniers cours, Foucault définit l'aveu comme « un acte verbal par lequel le sujet pose une affirmation sur ce qu'il est, se lie à cette vérité, se place dans un rapport de dépendance à l'égard d'autrui, et modifie en même temps le rapport qu'il a à lui-même » (7). Chez le penseur de l'injonction au discours, la figure transversale de l'aveu s'est imposée dès les premières recherches consacrées à l'histoire de la clinique et

à la naissance du savoir-pouvoir psychiatrique. À bien des égards, la critique littéraire, qui s'intéresse, comme Gide, au « mystère physiologique » et à l'« anomalie » du créateur, procède de ce savoir clinique que la sémiologie des années 1960-1970 tente de réinventer. C'est donc dans une perspective résolument foucaldienne que nous nous proposons de relire les aveux romanesques de Dostoïevski à lumière d'une citation extraite des travaux d'un des principaux noms de la première psychiatrie française du XIX^e siècle.

Étienne Esquirol a voué une partie de ses recherches sur l'aliénation mentale à l'élucidation du concept nosologique d'« hallucination ». Dans le premier volume de son traité *Des maladies mentales*, publié à Paris en 1838, le médecin interroge la nature de ce symptôme d'importance majeure pour la clinique de l'aliénation mentale comme étrangeté à soi-même. Pour ce faire, il développe le récit de cas suivant aux étonnantes résonances romanesques :

M. N., âgé de 51 ans, d'un tempérament bilioso-sanguin, ayant la tête grosse, le cou court et la face colorée, était préfet en 1812 d'une grande ville d'Allemagne qui s'insurgea contre l'armée française en retraite. Le désordre qui résulta de ces événements, la responsabilité qui pesait sur le préfet, bouleversèrent la tête de celui-ci ; il se crut accusé de haute trahison, et, par conséquent, déshonoré. Dans cet état, il se coupa la gorge avec un rasoir ; dès qu'il a repris ses sens, il entend des voix qui l'accusent ; guéri de sa blessure, il entend les mêmes voix, se persuade qu'il est entouré d'espions, se croit dénoncé par les domestiques. Ces voix lui répètent nuit et jour qu'il a trahi son devoir, qu'il est déshonoré, qu'il n'a rien de mieux à faire qu'à se tuer : elles se servent tour-à-tour de toutes les langues de l'Europe, qui sont familières au malade : une seule de ces voix est entendue moins distinctement, parce qu'elle emprunte l'idiôme russe, que M. N. parle moins facilement que les autres. (Esquirol 160-161)

Rentré en France, l'ancien préfet ne se libère pas du tout de son symptôme. Bien au contraire, il se sent persécuté par son entourage, soupçonne la présence d'une multitude d'espions invisibles et finit même par se rendre à la police dans l'attente d'être jugé par un tribunal. C'est cette même police qui confie le « malade » aux soins du médecin Esquirol. Toute la thérapeutique esquirolienne consistera dès lors à lui faire admettre la vérité de son état. Les voix accusatrices, que le thérapeute nomme ses « bavardes » (Esquirol 163), doivent être reconnues pour ce qu'elles sont : des hallucinations, autrement dit des perceptions sans objet.

Les récits de cas qui forment l'essentiel de la littérature psychiatrique du XIX^e siècle peuvent nous apparaître aujourd'hui comme des micro-romans. Dans le récit d'Esquirol, le lecteur moderne croit trouver certaines réminiscences des œuvres de Stendhal, de Balzac ; il lui semble surtout reconnaître une préfiguration de l'œuvre romanesque de Dostoïevski. Derrière ce sujet de la maladie mentale en proie à l'hallucination de voix étrangères se profile déjà l'histoire de Jacob Pétrovitch Goliadkine et de son double. C'est surtout au destin de l'halluciné Rodion Romanovitch Raskolnikov, se livrant volontairement à la police pour le meurtre de l'usurière, que ce lecteur peut identifier le

récit de M. N. Ce dernier ne va pas sans évoquer non plus les aventures d'Ivan Karamazov et surtout celles de Nicolas Stavroguine qui tous deux hallucinent la présence du diable. « Écoutez, s'exclame Stavroguine en présence de son confesseur, le starets Tikhone, je n'aime pas les espions et les psychologues, du moins ceux qui veulent me fouiller dans l'âme. Je n'appelle personne à entrer dans mon âme, je n'ai besoin de personne, je me débrouille tout seul » (Dostoïevski, *Les démons* 902)⁶. Éclairée par la lecture de Bakhtine, la critique littéraire française des années 60-70 reconnaîtra enfin chez Dostoïevski cette omniprésence de la voix hallucinée. Lu en écho avec les propositions du séminaire de Jacques Lacan, où tente de se réfléchir l'expérience hallucinatoire d'un sujet morcelé, le livre de Bakhtine, qu'apporte avec elle de Bulgarie Julia Kristeva, révèle la véritable nature d'un romancier qui s'avère être avant tout le premier grand clinicien littéraire de la psychose. « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, écrit Bakhtine, la polyphonie des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski » (32-33). En résonnance avec la clinique du docteur Lacan, les descriptions du « roman polyphonique » laissent entrevoir la représentation d'un monde intérieur libéré du monologisme occidental.

En quoi la mise en parallèle de ces deux moments de la réception critique de Dostoïevski en France peut-elle s'avérer féconde pour une histoire de la critique littéraire en général ? Durant le premier moment, celui des années 1920, la critique biographique commence à perdre de son hégémonie en France : les prémisses de la mort de l'auteur s'annoncent déjà et sont essentiellement liées à l'avènement d'une première forme de critique formaliste. Dans le même temps, deux écrivains-critiques français, Marcel Proust et André Gide, semblent vouloir débattre, par livres interposés, des contenus scandaleux de l'œuvre et de la vie de Dostoïevski à la faveur des célébrations du centenaire de la naissance du romancier russe. Le volume de *Sodome et Gomorrhe* (1921) et les dialogues du *Corydon* (1920) viennent tout juste de paraître. Derrière le « cas » Dostoïevski se joue, semble-t-il, la question de l'expression littéraire d'une sexualité déviante, criminalisée. Durant les années 60-70, d'autre part, c'est-à-dire dans le moment de l'après-révolution sexuelle, alors que Barthes et Foucault se réclament tous deux de Nietzsche pour proposer une déconstruction de l'auteur et pour se libérer des contraintes de l'aveu, une nouvelle lecture de Dostoïevski s'invente : celle-ci ouvre avec l'importation du livre de Bakhtine la voie au poststructuralisme. Derrière la question du désir d'aveu, c'est toujours le problème de la vérité intime d'un sujet étranger à lui-même qui transparaît dans cette recherche de la bonne lecture à appliquer aux textes polyphoniques de Dostoïevski.

Au terme d'une enquête qui, comme toute les enquêtes, encourt peut-être le risque de verser quelque peu dans les ornières de la paranoïa, il ne nous reste plus qu'à nous demander quel rôle a pu jouer la seule femme mentionnée dans cette histoire aux allures de roman. Celle qui a remplacé la vieille notion d'influence par le « nouveau » concept d'intertextualité fait bien partie de ces voix étrangères que les lecteurs – et les aliénés – peinent souvent à comprendre du premier coup. Rebaptisée l'« espionne » au printemps 2018 par une presse internationale prompte à tomber dans les mirages de l'archive tout en méconnaissant la complexité du passé communiste des nations du sud-est de l'Europe (voir Combe 23), cette intellectuelle byzantine s'est attachée elle aussi, dans le cadre

d'une sémiologie littéraire renouvelée, à fonder de nouveaux liens féconds entre critique et clinique psychanalytique. Déchiffrer la polyphonie intime et la part d'étrangeté logées en nous-mêmes, tel est le but que la théoricienne assigne à la lecture critique : « L'étranger est en nous. Et lorsque nous fuyons ou combattons l'étranger, nous luttons contre notre inconscient – cet "impropre" de notre "propre" impossible » (Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* 283). Attentive aux inflexions des voix étrangères qui tempèrent le désir d'aveu, la critique comparatiste peut se définir comme le lieu d'une telle clinique, à moins qu'elle ne consiste précisément à halluciner les rapports intertextuels entre les œuvres, les voix et les pensées d'individus isolés pour en tirer de nouvelles vérités, irréductibles à la seule vérité, parfois trompeuse, des aveux.

NOTES

¹ Nous excluons *a priori* de cette enquête tout développement concernant l'histoire des traductions de Dostoïevski en France, même si cette histoire joue un rôle crucial dans celle des interprétations du Dostoïevski français. Voir un certain nombre d'études comparatistes « classiques » : Backès ; Haddad.

² « Je voudrais ne vous dire dans ces causeries que ce que vous ne pourriez trouver ailleurs » (Gide, *Dostoïevsky* 565).

³ « Да, скифы – мы ! Да, азиаты – мы./ С раскосыми и жадными очами !/ Для вас – века, для нас – единый час./ Мы, как послушные холопы./ Держали щит меж двух враждебных рас/ Монголов и Европы ! » (Blok 182-185).

⁴ Voir le texte de quatrième de couverture du premier ouvrage de Mikhail Bakhtine traduit en français, *La Poétique de Dostoïevski* : « Cet ouvrage constitue une œuvre maîtresse du post-formalisme russe. »

⁵ Pour un bilan sur l'histoire de ces débats critiques, voir Svintssov.

⁶ « Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу, я ни в ком не нуждаюсь, я умею сам обойтись » (Dostoïevski, « U Tihona » 11).

BIBLIOGRAPHIE

- Backès, Jean-Louis. « Dostoïevski en France (1880-1930) ». Thèse d'État. Paris IV, 1972.
- Bakhtine, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. I. Kolitcheff. Paris : Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. « L'écrivain comme fantôme ». 1975. *Œuvres complètes*. Tome 4. Paris : Seuil, 2002. 655-656.
- . « L'étrangère ». 1970. *Œuvres complètes*. Tome 3. Paris : Seuil, 2002. 477.
- . « La mort de l'auteur ». 1968. *Œuvres complètes*. Tome 3. Paris : Seuil, 2002. 40-45.
- Blok, Alexandre. « Les Scythes ». 1918. Trad. F. Kérel. *Poèmes*. Paris : Éditions Librairie du Globe, Coll. bilingue : 1994. 182-185.
- Chklovski, Victor. *Sur la théorie de la prose*. 1929. Trad. G. Verret. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973.
- Combe, Sonia. « Affaire Kristeva : Lire entre les lignes des archives policières ». *Le Monde* 5 avril 2018 : 23.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998.
- , dir. *Prétexte : Roland Barthes*. Paris : Union générale d'éditions, 1978.
- Dostoïevski, Fédor. *Les démons*. 1873. *Œuvres romanesques, 1869-1874*. Trad. A. Markowicz. Arles : Actes Sud, « Thésaurus », 2016.
- . « U Tihona » [« Chez Tikhon »]. *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomah* [*Œuvres complètes en trente volumes*]. Tome 11. Léninegrad : Nauka, 1974 : 11.
- Esquirol, Étienne. *Des maladies mentales : Considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*. Tome 1. Paris : J.-B. Baillière, 1838.

- Foucault, Michel. *Mal faire, dire vrai : Fonction de l'aveu en justice : Cours de Louvain, 1981*, Louvain : Presses universitaires de Louvain ; University of Chicago Press, 2012.
- Gide, André. *Dostoïevski : Articles et causeries*. 1923. *Essais critiques*. Éd. P. Masson. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- . « De l'influence en littérature ». 1900. *Essais critiques*. Éd. P. Masson. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- . *Si le grain ne meurt*. 1926. *Souvenirs et voyages*. Éd. P. Masson. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- Girard, René. *Dostoïevski : Du double à l'unité*. Paris : Plon, 1963.
- Haddad, Karen. *L'illusion qui nous frappe : Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*. Paris : H. Champion, 1995.
- Kristeva, Julia. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ». 1967. *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. 143-174.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. 1988. Paris : Gallimard, 1991.
- . « Le texte et la science ». *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.
- Proust, Marcel. *La prisonnière*. 1923. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- Svintsov, Vitali. « Dostoïevskij i stavroginskij greh » [« Dostoïevski et le péché de Stavroguine »]. *Voprosy literatury* 2 (1995) : 111-142.
- Todorov, Tzvetan, éd. *Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, 1966.
- Valéry, Paul. « L'enseignement de la poétique au Collège de France ». 1937. *Œuvres*. Tome 1. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 : 1438-1443.
- Vogüé, Eugène-Melchior de. *Le roman russe*. 1886. Éd. J.-L. Backès. Paris : Classiques Garnier, 2010.

Université de Lille (EA 1061)